



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

**XX. YÜZYILDA MODERNİZMİN
TÜRK VE GÜRCÜ POETİKASINDAKİ ETKİLERİ**

Mariami GAPRİNDASHVİLİ

Doktora Tezi

Ankara, 2022

XX. YÜZYILDA MODERNİZMİN
TÜRK VE GÜRCÜ POETİKASINDAKİ ETKİLERİ

Mariami GAPRİNDASHVİLİ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2022

TEŞEKKÜR

Tez konusunun seçiminden başlayarak çalışmamın tüm süreçlerine destek veren, yön gösteren, akademik bir çalışmanın tadına varmamı sağlayan danışman hocam Prof.Dr. Gonca Gökâl Alpaslan'a, teze hazırlık sürecinde araştırma yöntemlerini öğreten Prof.Dr. Bilge Ercilasun'a, derslerinden daima çok faydalandığım Prof.Dr. Âbide Doğan'a, yüksek lisans tez çalışmam sırasında yöntem kullanma becerisini öğreten Prof.Dr. Sıddıka Dilek Yalçın Çelik'e, tezime başladığım günden itibaren değerli görüşlerini ileten Prof.Dr. Ülkü Gürsoy'a, derslerine katıldığım Doç.Dr. Serdar Odacı'ya, Dr.Öğr. Üyesi Nurtaç Ergün Atbaşı'ya, jürimde yer alan değerli hocalarım Doç.Dr. Erdoğan Kul, Prof.Dr. Nezahat Özcan'a, Dr.Öğr. Üyesi Koray Üstün'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca Gürcistan'dan tezimi destekleyen, Fransız edebiyatı ve modernizm üzerine çalışmama büyük katkıda bulunan Prof.Dr. Lia Nozadze'ye, Gürcü modern şiirini araştırma ve inceleme aşamalarında bana yol gösteren Prof.Dr. Bela Tsipuria'ya teşekkürlerimi sunuyorum.

Hayat yoldaşım Cem Öz'e, aileme, beni destekleyen arkadaşlarıma, tezin konusu seçmemde yardımcı olan Sandro Bakuradze'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Mariami Gaprindashvili

ÖZET

GAPRİNDASHVİLİ, Mariami. *XX. Yüzyılda Modernizmin Türk ve Gürcü*

Poetikasındaki Etkileri, Doktora Tezi, Ankara, 2022.

Batı'da gelişen modernizm Türk ve Gürcü edebiyatını ve özellikle de şiiri etkilemiştir. Edebi alanda farklı dönemlerde ortaya çıkan modernleşme hareketleri arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Modernizm Gürcistan'da Maviboynuzlularla 1915 yılında görülmüştür. Ardından gelen H2SO4 şiir hareketi de Gürcü şiirinde modernleşmenin devamı niteliğindedir. Türkiye'de ise şiirde Tanzimat'tan başlayan yenileşme 1950'lerde İkinci Yeni şiirinde zirveye ulaşmıştır. Farklı dillerde konuşan bu iki ülkenin şairleri birbirlerini ve eserlerini tanımadıkları için aralarında bir etkileşimden söz edilemez. Ancak her iki ülkenin şiirinde de Batı modern şiirinin öğelerini izleyebiliyoruz. Avrupa'da gelişen modernist akımlar Gürcü şairler üzerine doğrudan etkili olmuştur ve bu etki *eşzamanlıdır*. Türkiye'de ise bu etki gecikmelidir.

Şiirde dilin, sözdiziminin, imlanın değişimi, serbest veznin kullanılması, kafiyesiz dizeler yazma denemeleri Gürcü ve Türk şiir hareketlerinin ortak noktalarındandır. Arkada gelişen baskıcı siyasi ortamları karşısında her iki milletin şiir hareketlerinin siyasetten uzak durma tercihleri de ortaktır. Sanatçıların eserlerinde imgelerin ve simgelerin egemenliğinin kaynağı buradadır. Ayrıca şiir dışında, şiir üzerine düzyazı yazma geleneği de Batı'dan gelen bir yeniliktir. Yaratılan yeni şiirde kullanılan kavramlar, icat edilen sözcükler vs. hakkında açıklamalar bu düzyazılarda yer alır. İkinci Yeniciler de Maviboynuzlular da bu amaçla düzyazılara sıklıkla başvurmuştur.

Bu çalışmada her iki ülkenin şiirindeki modernleşme süreci şairlerin düzyazılarından yola çıkarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Modernizm, şiir, Türk şiiri, Gürcü Şiiri, poetika, II. Yeni, Maviboynuzlular (Tsisperkhantselebi), H2SO4

ABSTRACT

GAPRINDASHVILI, Mariami. *The Effects of Modernism on Turkish and Georgian Poetics in the XXth Century*, Phd Thesis, Ankara, 2022.

Developed on the West, the modernism had affected Turkish and Georgian literature and especially poetry. There are great similarities between the modernization movements that emerged in different periods in the literary field. Modernism came to Georgia with the Bluehorns (Tsisperkhantselebi-original name) in 1915. The subsequent H2SO4 poetry movement was also a continuation of this innovation in Georgian modern poetry. In Turkey, the innovation that started in the Tanzimat era reached its peak in the Second New (İkinci Yeni-original name) poetry in the 1950s. Since the poets of these two countries, who was speaking different languages, didn't not know each other and their works, there was no interaction between them. However, we can trace the elements of western modern poetry in the literature of both countries. The modernist movements that were developed in Europe had a direct impact on Georgian poets and this effect was simultaneous. In Turkey, this effect was delayed.

The change of language, syntax, orthography in poetry, use of free verse, attempts to write rhymed lines are common points of Georgian and Turkish poetry movements. In the face of the oppressive political environment developing in the background, the poetry movements of both nations had a common preference to stay away from politics. Here is the source of the dominance of images and symbols in the works of artists. In addition to the poetry, the tradition of writing prose on poetry was an innovation from the west. Concepts used in the new poem created, words invented, etc. Explanations about it are contained in these prose. Both the Second New and the Bluehorns frequently resorted to prose for this purpose.

In this thesis, the modernization process in the poetry of both countries was evaluated based on the prose of the poets.

Keywords

Modernism, poetry, Turkish poetry, Georgian poetry, poetics, II. Yeni (II. New), Blue Horns (Tsisperkhantselebi), H2SO4

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: MODERNİZME TARİHSEL BAKIŞ.....	20
1.1. Tanzimat'tan II. Yeni'ye Kadar Türk Şiirinde Modernizm.....	20
1.2. Batı Şiirinin Etkileri ve İkinci Yeni.....	40
1.3. Batı Şiirinin Etkileri ve Modern Gürcü Şiiri.....	42
1.4. Maviboyuzlular.....	45
1.5. H2SO4.....	59
2. BÖLÜM: ŞİİR SANATI.....	95
2.1. İkinci Yeni'nin Poetikası.....	108
2.2. Maviboyuzlular ve H2SO4'ün Poetikası.....	117
3. BÖLÜM: ŞİİRİN İÇ DEĞERLERİ	126
3.1. Serbest Ölçü.....	126

3.2. Ritim ve Ses.....	133
3.3. Biçim.....	136
3.4. Dil.....	141
4. BÖLÜM: MODERN ŞİİR VE DİĞER SANATLAR.....	146
4.1. Şiir, Resim ve İmge.....	146
4.2. Şiir ve Müzik.....	154
4.3. Şiir ve Sinema.....	157
SONUÇ	163
KAYNAKÇA.....	171
EKLER.....	195
1. Ek: Titsian Tabidze (1916), “Mavi Boynuzlarla”	196
2. Ek: Besarion Jgenti (1925), aktaran Soso Sigua, (1986), “H ₂ SO ₄ 'ten Solculuğa Doğru”	197
3. Ek: Titsian Tabidze (1920), “Dadaizm ve Mavi Boynuzlar”	198
4. Ek: Valerian Gaprindaşvili (1919), aktaran, “Maviboyuzlular” (2018). Maviboyuzlular’ın Yazışmaları.....	199
5 Ek: Valerian Gaprindaşvili (1917), aktaran, “Maviboyuzlular” (2018) Maviboyuzlular’ın Yazışmaları.....	200
6. Ek: Valerian Gaprindaşvili (1920), “İsimler Büyüsü”	201
7. Ek: ORİJİNALLİK RAPORU	
8. Ek: ETİK KURUL MUAFİYET FORM	

ÖNSÖZ

Modernizm, sanatsal bir akım olarak XX. yüzyılda, Avrupa’da ortaya çıktı. Baştan itibaren kozmopolit bir fenomendi. Teknolojide, mimaride, kültürde, sanatta, edebiyatta, kısacası yaşamın hemen her alanında hâkim bir yer aldı. Modernizm içinde türeyen ve dönemsel etkileri büyük olan akımlar, başta Avangard olmak üzere sanatta doğdu ve gelişti. Söz sanatı olarak kabul edilen şiir de bu yeni akımların getirdiği biçimsel, içeriksel, dilsel değişimlere tabi oldu. Dolayısıyla şiirde bir çeşit yapı bozum darbesi gerçekleşti. Türkiye’de şiirde modernleşmenin nüvelerini ilk olarak Servet-i Fünûn şiir hareketinde, sonradan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’de bulsak da esas olarak Garip hareketi Cumhuriyet döneminde modernizmin izini sürecektir, ardından gelen İkinci Yeni hareketi, Türk edebiyatında şiirin dönüşümünü uçlara taşıyacaktır. Yalnız şiirleriyle değil, düzyazılarıyla da bu yeni akım, canlı bir tartışma ortamını besleyecektir.

Modernizm, Türk şiirinde 1950’lerden sonra bütün varlığıyla kendini gösterirken, Gürcistan’da çok daha önce, 1910’larda, etkili olmaya başlamıştır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) kurulmadan önce, modernizmin unsurlarını eserlerine özgürce ilk uygulayanlar Maviboynuzlular (orijinal adı: Tsisperkhantselebi-ცისფერყანწელები) adlı şairler grubudur. Bu grup, yeni politik rejimle birlikte proleter estetiğe kaymıştır. Maviboynuzlulardan sonra gelen H2S04 şiir hareketi de Avangardizmi benimsemiş, Gürcü şiirinde modernleşmeyi sürdürmüştür. Komşu bir kültürde, yaklaşık 30 yıl önce varolmuşsa da Batı’dan esen modernizm rüzgârı her iki ülkenin şiiri için ortak etkiler yaratmıştır.

Türk ve Gürcü edebiyatları arasında doğrudan ve apaçık bir etkileşim olmadığı halde, her ikisinin de Fransız şiirinin belirli bir döneminden, tutumundan etkilenmelerinin nasıl bir ortaklık meydana getirdiğini fark ettiğimiz için bu konuyu çalıştık. Gürcü modernistlerin doğrudan Fransız Sembolizmlerden etkilendiği Maviboynuzluların bizzat

şairlerinde ve düzyazılarında belirtilir. Batı’da gelişen modernist hareketlerin manifestoları (bildirgeleri) Gürcü şairlere Rusça aracılığıyla da ulaşabiliyordu. Batı’dan esen bu hava Kafkaslarda Rus ve Gürcü sanatçılar, şairlerde karşılığını buluyordu. Maviboyuzlular Gürcü şiirini tümüyle değiştirdiler, *modernleştirdiler*. Şiire yeni sözdizimini, dili, kavramları, simgeleri getirdiler.

Komşu ülke Türkiye’de de şiirde modernleşme tam anlamıyla İkinci Yenicilerle egemen olmuştur. Serbest vezin, uyaksız, imlasız ve imgelerle dolu anlatım bu şiirin karakteristiği olmuştur. Ancak Türk şiirinden, özellikle de Divan şiirinden tamamen kopmak istemedikleri için modern ve geleneksel şiir arasında bir sentez yarattılar. Dolayısıyla özgün bir modern şiirin öncüsü oldular.

Batı şiirini bir kılavuz olarak görüp de kendi kültürüyle bunu harmanlayıp ortaya özgün bir örnek çıkarmaları Maviboyuzlularla İkinci Yenicilerin ortaklaştığı temel yöndür. Her iki şiir hareketinin oluştuğu süreçte, siyasal atmosfer kültürel ortamı belirleyen bir etken iken, bu hareketlerin hiçbiri siyasetle doğrudan ilgilenmemişler, şiiri siyasetin bir aracı yapmamışlar; toplumsal meseleler üzerine şiirlerinde imgelerle, düzyazılarında ise görüşlerini açıkça ortaya koymuşlardı.

“XX. Yüzyılda Modernizmin Türk ve Gürcü Poetikasındaki Etkileri” adlı tezimizde, her iki ülkenin tarihsel, toplumsal ve siyasi arka planına değinmeden, modernizmin ve onunla birlikte şiirin gelişimini takip etmek eksik kalırdı. Cumhuriyetin kuruluş yıllarından 1960’lara kadar uzanan tarihsel dönemde Türk şiirindeki modernleşmeyi ve özellikle İkinci Yeni şiir hareketinin 1950’lerde zirveye çıktığı süreci inceledik. Gürcistan’da da kültürel modernleşme ve onunla birlikte şiirin köklü değişimini, 1910’dan 1930’lara kadarki süreçte, Maviboyuzlular ve H2SO4 şiir hareketleri çerçevesinde ele aldık.

Modernizmin etkisine farklı zamanlarda girmelerine karşın her iki ülkenin şairleri âdeta aynı dönemde yaşamış izlenimi bırakıyor; şiirde yarattıkları dönüşümlerde büyük benzerlikler görülüyor. Maviboyuzluların şiirde kullandığı dil, üslup, İkinci Yeni şiiriyle ortaklıklar taşımaktadır. Batı modernizminin izleri Türk ve Gürcü modernist şairler üzerine hissedilmektedir. Tezimizde hem İkinci Yeni hem de Maviboyuzluların şiirlerinden verdiğimiz örneklerde bunu açıkça göreceğiz. Şairlerin şiir nedir sorusuna

verdikleri yanıtları, modernist akımları, poetik yazılarından karşılaştırmalı örneklerle göstereceğiz.

Tezimiz dört bölümden oluşmaktadır. Her bölümde hem Türk hem Gürcü modern şairlerin sadece düzyazılarına değineceğiz. Tezin taslağını oluştururken Gürcistan’da, Tiflis ve Kutaisi şehirlerinin milli kütüphanelerinde, Tiflis’teki Edebiyat Müzesi arşivlerinde Maviboyuzlularla ilgili pek çok kaynak araştırdık. Topladığımız metinleri Türkçeye çevirdik. Gürcü şiirine dair bölümleri, bu metinlerden yararlanarak oluşturduk. Bu metinlerden bazılarını tezin sonunda ekler olarak verdik, böylece Türk okurlarına bir kaynak sunmak istedik.

Türkiye’de farklı kütüphanelerde çalışarak Türk edebiyatında modernleşme süreciyle ilgili metinleri ve İkinci Yeni şairlerin tüm düzyazı kitaplarını, gazete ve dergilerde yayınlanmış sohbetlerini okuduk. Erasmus sürecinde eğitim görme şansı bulduğum Almanya Mainz Üniversitesi’nin ve Fransa Paris Inalco Enstitüsü’nün kütüphanelerinde modernizmle ilgili kaynakları araştırdım ve yararlandım.

Tezde Gürcüce, İngilizce, Rusça, Fransızca kitaplardan alıntılar tarafımdan çevrilmiştir.

Tezin giriş kısmında Avrupa’da modernizmin gelişiminden bahsederek Batı’da modernizmin ilk önce bir fikir olarak doğuşunun, sonrasında da teknolojiye ve en önemlisi sanatta kendini gösterişinin serüveni anlatılmıştır. Tarihsel akışına göre modernizmin içinde gelişen sanatsal akımların oluşturulma nedenleri ve bu akımları bildireleri tartışılmıştır. Farklı ülkelerde yaşamalarına karşın dönemin sanatçılarının ve önderlik ettikleri akımların aralarındaki etkileşimler gösterilmiş, 20. yüzyılın başında, modernizmin sanatın her dalında egemen olduğu savlanmıştır.

Dolayısıyla modernizmin şiirdeki etkisi vurgulanmış, Batı’da gelişen, alışlagelmiş kalıptan ve içerikten çıkıp bambaşka biçimlere bürünen yeni modern şiir tanıtılmıştır. Gelişen teknolojinin; makineyle yetişen, savaşları gören bireylerin ve onların değişen yaşamsal pratiklerinin bu yeni şiirin konusu oluşu ele alınmış; “gül-bülbül” hikâyelerinin geride bırakılışına değinilmiştir. Şiirde uyağın yerini atonal kafiyenin alış ve eserde ritmin etkisi anlatılmış, modern şiirin hemen hemen her ulusun şiirinde yarattığı köklü değişimler gösterilmiştir.

Tezimizin I. bölümünde, Türkiye’deki şiirin tarihsel gelişiminden ve yaşadığı dönüşümlerden bahsedilmiştir. Şiire yenilikler getiren şairlerin yanı sıra, Türk şiirinde

modernizmin *zirvesi* olarak görünen İkinci Yeni şiiri tanıtılmış, ardından Gürcü şiirinin modernleşme süreci buna paralel olarak irdelenmiştir. 20. yüzyılın başında Gürcistan’da Maviboyuzlular ve H2SO4 şiir hareketlerinden yola çıkılarak modern Türk ve Gürcü şiirinin kesişim noktaları gösterilmiştir.

“Etkiler, İzler” başlığı altında, şairlerin, Sembolizm, Avangardizm, Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi belli başlı sanat akımlarına ilişkin görüşleri, bu akımların içinde gelişen şiire dair değerlendirmeleri ve kendi eserlerine yansımaları anlatılmış, Türk ve Gürcü şairlerin söz konusu akımlar üzerine görüşleri aktarılmıştır.

Tezin II. bölümünde Türkiye’de ve Gürcistan’da yeni şiirle birlikte değişenin neler olduğu, bu değişimlerin öncüsü şairlerin yazılarından örneklerle ele alınmış; bu şairlerin, eski ya da güncel şiir hareketlerine dair görüş ve eleştirileri, değişim amaçları ve isteklerinin gerekçeleri, devrin diğer şiir anlayışlarına dair düşünceleri sergilenmiş; “Şiir nedir?” sorusuna yanıtlarına yer verilmiştir.

Tezin “Şiirin İç Değerleri” başlıklı III. bölümünde, modern Türk ve Gürcü şiirinde konu, biçim (tür, yapı, ölçü vs.), dil, üslup, imge meselelerine değinilmiş; modernizmle birlikte, değişime uğrayan bu unsurlar tek tek incelenmiştir.

“Şiir ve Diğer Sanatlar Arasındaki Bağ” başlıklı IV. bölümde, şiirin, resim, müzik ve sinema sanatlarıyla olan ilişkisi, örneklerle tartışılmış; modern şiirin, sanatın diğer dallarından beslendiği öne sürülerek iki ülkenin modern şiiri karşılaştırılmıştır.

Tezimizin “Ekler” bölümünde Gürcüceden tarafımca çevrilen Maviboyuzluların ve H2SO4 şairlerinin çeşitli mecralarda ve farklı tarihlerde yayınlanan düzyazılarından alıntılar bulunmaktadır. Tarafımdan derlenen bu yazıların hemen hemen hepsi yorumlarla birlikte tezde yer almaktadır. Ek kısmında ise, şairlerin düzyazılarından en uzun olanları koymayı amaçladık. Eklerden ikisi Maviboyuzluların önemli teorisyenlerinden Titsian Tabidze’ye aittir. Bu alıntılar, şairin Maviboyuzlulara bakışını ve değerlendirmelerini içermesinin yanı sıra, onun Fransız sembolistlere ve Sembolizmin Gürcistan’da gelişimine dair düşüncelerinin kavranmasına olanak vermektedir.

Maviboyuzlulardan düzyazı olarak en çok eser vermiş şair olan Valerian Gaprindaşvili’nin, yazılarında kullandığı şairane dili örneklemeye çalıştık. O, şiirlerindeki metaforları, sıradışı benzetmeleri ve sıfatları düzyazılarında da sıklıkla

kullanmıştır. Gürcüceden Türkçeye çevrildiğinde dilin büyüğü her ne kadar kayboluyorsa da şairin dildeki ustalığını bu çevirilerde görmek mümkün olacaktır.

H2SO4'ten Besarion Jgenti'nin, kendilerinden önceki modernist şiir hareketi olan Maviboyuzlulara getirdiği eleştirilere düzyazılarında rastlıyoruz. Besarion Jgenti'nin *proleter şiir ve sol şiir nasıl olmalı* üzerine yazılarını tezimizde kullandık. Şairin Maviboyuzlulara bakışını ise ek olarak vermeyi uygun bulduk.

Ek kısmında hangi şairlerin yazılarının yer aldığını ve bu yazıların ne zaman ve hangi ad altında olduğunu şu şekilde belirtebiliriz:

Tezimizde Türkiye'de çok az tanınan Gürcü şiirini tanıtmayı da hedefledik. Modern Gürcü şiirinin başlangıç noktalarını, akım üyesi şairlerin düzyazılarından örnekler vererek anlatmaya çalıştık. Modern Gürcü şiirini incelerken, onun Türk modern şiiriyle ortak noktalarını vurguladık; İkinci Yeni şiiriyle içerik ve biçim açısından benzerliklerini ele aldık. Nihayetinde bu iki komşu ülkenin edebiyatının, modern şiirinin karşılaştırmalı bir çalışmasını yapmayı planladık. Gürcüceden çevirdiğimiz malzemelerle büyük resim görüldü ve modern Gürcü şiirinin İkinci Yeni'yle ortaklığı daha da belirginleşti. Birbirini hiç tanımayan, faal oldukları dönem bakımından da farklılık gösteren, iki ülkenin şairleri üzerine yapılmış bu çalışma bir ilktir; eksiklikler içermesi kaçınılmazdır. Şiir çevirisi ustalık gerektiren bir iştir, ancak bir şair bunun üstesinden gelebilir. Bu yüzden biz, esas olarak düzyazıların çevirisini yapıp bu şekilde Gürcü ve Türk şairlerin poetikalarını araştırmaya koyulduk. Dolayısıyla, tezimiz, şiirlerden örnekler bakımından yoksunluk gösterse de düzyazı kısmında Türk okuru Gürcü şairlerle gereğince tanışacak, onların tarihsel-kültürel dönem içerisindeki rolünü daha iyi anlayacaktır. Bu çalışma, karşılaştırmalı Gürcü-Türk şiiri üzerine bir başlangıçtır. Makaleler ve çeşitli yazılarla da devamı gelecektir.

GİRİŞ: AVRUPA'DA MODERNİZMİN GELİŞİMİ

Modernizm, geleneğe dönüşen her şeye karşı çıkan, yeniliği temsil eden bir süreçtir; ancak tarihte kalmayıp sürekli gelişen, ilerleyici karaktere sahiptir. Bir kavram olarak “modern” sözcüğü, eleştirmenler tarafından farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Jürgen Habermas, “modern” teriminin Latince *modernus* olarak ilkin 5. yüzyılda kullanıldığını ve içerikleri değişse de eski ve yeni arasında bir geçişin sonucu olduğunu belirtir (Habermas, 1990, s. 31). Michel Foucault da modernizmin köklerini Rönesans, Reform hareketleriyle ve kapitalizmin ortaya çıkışıyla ilişkilendirerek “Modernlik, tarihin yeni bir dönemidir. (O) gelenekten bir kopuş, yenilik hissi, zaman akışının getirdiği baş dönmesi olarak nitelenir” (Foucault, 2000, s. 72) der.

19. yüzyılın sonlarında başlayan modernizm, önceki edebiyat ve sanat akımlarına karşı bir duruş sergilemiş ve hayatın her alanına nüfuz etmiştir. Dönemin koşulları, bu süreci yaratmış, hızlandırmış ve beslemiştir. Bolşevik Devrimi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, o zamana kadar görülmemiş teknolojik ilerlemeler, insanın iç dünyasında yaşanan büyük dönüşümler, modernizmin oluşmasının ve gelişmesinin zeminini oluşturmuştur.

Georg Simmel *Modern Kültürde Çatışma* adlı çalışmasında, 19. ve 20. yüzyıllarda hayatın algılanışından yola çıkarak “artık herşeyin değişebilirliği” fikrinin olgunlaşmasından bahsetmektedir.

İlk kez 19. yüzyılda, hayatın temel gerçekliği olarak görülmüştür toplum; bireyse, çeşitli toplumsal dizilerin kavşak noktasına, hatta atom gibi farazi bir varlığa indirgenmiştir. Ama öte yandan, bireyden bütün hayatını toplumla ilişkilendirmesi beklenir; eksiksiz toplumsal bütünleşme, ahlâkî olanlar da dahil olmak üzere bütün yükümlülükleri içine alan mutlak bir yükümlülük olarak değerlendirilir (Simmel, 2006, s. 62).

Modernistler, hayatın anlamını bulmak yerine, varoluşunu sorgulamakta ve tarihin, o zamana dek topladığı “değerler mirasını” kaybedeceğini varsaymaktadır. Nihilizm duygusu sanki bireyin organizmasına eklenmiştir. Artun Avcı, 19. yüzyılın sonunda dinsel, felsefi ve bilimsel kesinliklerin zayıflaması karşısında modernistlerin dünyanın paradoksal çok yanlılığını keşfettiklerine, gerçekliği görelî perspektiflerden yorumladıklarına, muğlak imgelerin, seslerin ve yazımsal görüş noktalarının estetik ve etik zenginliğine yöneldiklerine değinir (Avcı, 2004). Yirminci yüzyıl, dünya savaşları, hızlı teknolojik gelişmeleriyle,

insanın bilincinde de o zamana kadar görülmedik dönüşümleri yaratan bir çağa dönüştü. Bütün bunlar modernizmin eseridir.

Marshall Berman, “modernlik” tabirini kullanarak, modern çağı daha geniş bir planda değerlendirmeyi hedefler. Yazar, modernliği “bölünmüşlüğün birliği” olarak niteler. “(Modernlik) bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx’ın deyişiyle ‘katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği’ bir evrenin parçası olmaktır” (Berman, 1994, s.27) der. Modernizmi çağın ekonomik, siyasi ve toplumsal altyapısı yaratmıştır. O geleneklere karşı baş kaldırmış ve “normatif olan her şeye isyan deneyimiyle var olmuş karşı geleneğe” (Kızılcılık, 2013, s. 322) dönüşmüş durumdadır.

Georg Simmel’e göre, modern çağın insanını, ilkel insandan farklı kılan, onun varoluş ve mülkiyet için verdiği savaşın daha gelişmiş, daha medernileşmiş olmasıdır (Simmel, 2006, s. 85). Toplumsal sınıfların yürüttüğü varoluş mücadelesi modern dönemde, eski algıların tümüyle farklılaştığı bir biçime bürünür. Modernizm, belirlenmiş her şeyi yeni formlarla kullanma biçimidir Jameson’a göre (2008, s. 317).

19. yüzyılın sonlarındaki örneklere dayanarak, dünyanın dört bir yanındaki sanatçılar, modern toplumların hakikatleri daha belirgin bir şekilde yansıttıkları sanatsal eserleri ortaya çıkartmak için yeni tekniklere başvurdular. Modern çağın baş döndürücü yenilikleri, klasik dönemdeki sanatçıların kullandığı aletleri değiştirmeye zorladı. İç dünyasından, yaşadığı dış ortama dek herşey, çağın insanını başkalaşıma (metamorphosis) uğratmıştır. Modernizme geçiş yapan dünya yeni anlatım formlarına ihtiyaç duydu. Parçalanmış, dağılmış kaotik ortama modern sanatçı ayak uydurmalıydı.

Peter Gay’in *Modernizm: Sapkınliğin Cazibesi* adlı kitabında aktardığı şekliyle, modernizmin mottosu “Beni şaşırt!” tır¹. Denilebilir ki, daha önce denenmemiş her şey modernleşme adı altında gerçekleşmektedir. Bireyin toplum içindeki varoluşu, modernizmin vaat ettikleri düşünüldüğünde, sorunsuz gerçekleşmemiştir. Bir yandan modernizmle başlayan sanayileşme süreciyle, köy ve kasabalardan kentlere yoğun bir göç yaşanırken, öte yandan kalabalıkların yığıldığı kentlerde, birey yalnızlaşıyor, topluma yabancılaşıyordu. Modern insan, evrende merkezi yer tuttuğunu bilen ve artık içindeki bireyi keşfetmeye hazır olan kişidir. Gelgelelim, modern insan baş döndürücü hızdaki teknolojik ve bilimsel gelişmelere

¹ Bkz. Gay, 2017, s. 25.

ayak uydurmaya çalışırken, bir birey olarak koca evrende kendini bir başına ve çırılçıplak hissetmekte, büyük bir kaosun içinde ruhsal olarak tatmin olmaya çabalamaktadır.

1. Kentleşme

Modern çağın kentini metropol (metropolis–anakent) simgeler. O, ülkenin siyasi, kültürel, ekonomik merkezidir. Bu çağda gelişen sanayileşmenin dönüştürdüğü toplumsal hayat, en çok kent kültüründe etkisini göstermektedir. Kalabalıklar içinde yalnızlaşan ve yabancılaşma hissine kapılan bireyin kendini anlama, bulma ve ifade etme çabası da buna koşut olarak sürmektedir. Yabancılaşma sorunu yaşayan bireylerden oluşan modern toplumu David Riesman “yalnız kalabalık” (“Lonely Crowd”)² olarak tanımlar. Monroe K. Spears, *Dionysos ve Kent: Yirminci Yüzyıl Şiirinde Modernizm* adlı çalışmasında³, modern çağda büyük kentin öneminden ve onun *vatandaşlarından*, tıpkı Georg Simmel gibi büyük şehrin içinde “kendini kaybeden” bireyden söz eder:

Şehir hem muazzam bir gerçek hem de evrensel olarak kabul edilebilir modernliğin sembolüdür. Modern bir öngörü oluşturur, sembolize eder. Anonim ve köksüz kitle toplumunun insanı, geçmişinden kopmuş, endişeli ve güvensiz, tanrısız, kitle iletişim araçları tarafından köleleştirilmiş, ölümcül ve felç edici kaosun hüküm sürdüğü tipik bir megapolis vatandaşıdır. Megapolis: Fiziksel çürüme ve siyasi yolsuzluk, ırksal ve ekonomik gerilim, suç, isyan ve polis vahşeti. Artık, Dante veya Baudelaire’i daha önce duymamış olanlar için bile, ‘cehennem gibi zulüm’, ‘çirkinlik’, ‘insanlık dışılık’, ‘umutsuzluk sahnesi’ en sık kullanılan metaforlara dönüşmüştür (Spears, 1970, s. 74).

Kasaba kültürü, modern kent yaşamının etkisiyle hızla tükenirken, megapol/metropol o zamana dek süregelen değerleri yutmaya ve yok etmeye başlamıştır. Birey de gelişen kentin ritmine kendini uydurmaya çalışmaktadır. Gelgelelim bu ritim ancak fabrikalara ve makinelere aittir ve vücudun doğasına aykırıdır. Bu aykırılık, bireyin kendisi ve dış dünya arasındaki kaotik ilişkinin de nedenidir. Georg Simmel, metropollerde yalnızlaşan bireyin iç dünyasını ayrıntılı bir biçimde analiz eder. Ona göre “Metropol hayatı, metropol insanındaki yüksek zihinsel bilincin ve zihin hâkimiyetinin temelini oluşturur” (Simmel, 2006, s.85-86). Antik döneme benzer şekilde, şehir, bağımsız bir ada (polis)⁴ gibi kendi içinde gelişir, toplumsal hayat da ona göre şekillenirdi. Artık toplumdaki bireyin bilinci sanayileşmeye göre belirlenmektedir. Antik şehirde ise bu rol mitlerindir. Bugüne miras kalan mitler, eski insanın düşüncesi, algılama biçimi ve evrenini açık eder. Bu yüzden mitler ölümsüzdür. O her çağa

² Bkz. Riesman, 2016.

³ Kitaptan tüm alıntılar İngilizceden tarafımdan çevrilmiştir.

⁴ Yunancada “polis” “şehir” anlamına gelmektedir.

göre şekil alır ve öyle var olmaya devam eder. Dolayısıyla modern dönemde de mitler vardır⁵. Ancak mitler büyük şehirlere yerleşmiştir ve içeriği makineleşmiş hayatın içinde bir *masala*⁶ dönmüştür.

Apollon ve Dionysos

Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı kitabında, dünyanın iki Yunan tanrısının, Dionysos ve Apollon'un çatışması üzerine kurulduğunu söyler: "Dionysos karmaşayı, eğlenceyi; Apollon ise düzeni, ciddiyeti temsil ederek evrende dengeyi korumaktadır" (Nietzsche, 2015, s.77). Monroe K. Spears, modern kentin oluşumunda sadece Dionysos'un yeniden dirildiğinden bahseder: "Modernizmin tanrısından söz edeceksek, o Dionysos'tur" (1970, s. 35). Parçalanmışlık ve kargaşayı, sanayileşme ve makinalaşmayı ise Apollonyan düzenlilik sembolize eder. Ölümlü bir anneden doğan, ölen ve tekrar dirilen tek Yunan tanrısı olan Dionysos, başka hiçbir tanrının olmadığı kadar ölümlü tanışmıştır⁷. Varoluşunu sorgulayan modern sanatçı gibi, hayatı ve romantikleştirilmiş ölümü/intiharı da tatmaya sabırsızdır. Dionysos, bağbozumu döneminde ditiramp⁸ eşliğinde ölümü ve dirilişi, modern sanatçının gösterişe dayalı varlığını karakterize eder. Dionysos'la Apollon'un arasındaki ayrımı K. Spears, "Dionysosien dürtü, liberal hümanizmin ötesine, sonra da medeniyetin ötesine geçtiğinden, sonunda sanatın da ötesine geçer. Gerçek, Apollon yanılımasından daha yüksek bir değer olarak görülür ve yaşamın kendisi sanattaki Apollonyan biçim sorunlarından daha önemlidir" (Spears, 1970, s. 58) diyerek vurgular. Dolayısıyla, modernizmle birlikte Antik tanrıların yeniden doğuşu gerçekleşmiştir diyebiliriz.

Charles Baudelaire ve Flanör

Modernleşme çağında şairler de kentte kendini gösteren bu yenileşme hakkında yazmaya başlamışlardı doğal olarak: Örneğin, T.S. Eliot ve Charles Baudelaire. Baudelaire'in modernizmi, "gündelik, uçucu, tesadüfi olanı içeriyordu ve en iyi şekilde metropolün dolup taşan sokaklarında gezinerek keşfedilebilirdi" (Gay, 2017, 61). Modern zamanda yeni ve

⁵ Bkz. Bregadze, 2015.

⁶ Bkz. Paz, 1993, s. 25.

⁷ Erhat, 1996.

⁸ Eski Yunanların Dionysos şerefine okudukları tören şarkısı.

çağdaş olanı tanımlarken “modernite” sözcüğünü kullanır Charles Baudelaire⁹. George Simmel, Baudelaire’in modernitesinin hayatla sanatsal reformu için hedeflediğini söyler (Simmel, 2006, s. 9). Charles Baudelaire, modern kentte yabancılaşmış bireyin parçalanmış varoluşunu “flanör”¹⁰ olarak sergiler. Şair, adı geçen yapıtında, modern sanatçının nasıl birisi olması gerektiğini vurgular:

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir (...) Evrensel hayat âşığı, dipsiz bir elektrik sarnıcına girer gibi dalar kalabalığın içine. O, kalabalığın kendisi kadar büyük bir aynaya, bilinçle donatılmış bir kaleydoskopla benzetilebilir (Baudelaire, 2004, s. 33).

“Yalnız kalabalık” tabiri Baudelaire’in evrenini ifade eder. Baudelaire’in flanörü yalnızdır ama aynı zamanda toplum kadar da kalabalıktır, çünkü toplum bu tür flanörlerden oluşur. Modern kentin karmaşasında yaşayan flanörün varlığı, metropol kültüründe, yeni duyguların, yaşantıların varlığı demektir. Flanör, parçalanmış anlık görüntüler üzerinde, fragman estetiğiyle çalışan bir modern “sanatçı”dır¹¹. Baudelaire’i de yarattığı bu flanörle birlikte düşünmeliyiz. Flanör bir kent gezginidir. Walter Benjamin için o, bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçiveren kişidir” (Benjamin, 1999, s. 55). Flanör, makineleşmiş kentin ve toplumun içinde kendi *ruhunu* arayan modern bireyin tiplmesidir. Charles Baudelaire, kendi arayışlarını flanöre yüklemişti, diyebiliriz. Yine Walter Benjamin’in deyişiyle Flanör, makine hızının dışına çıkan, fabrikada üretilen mekanik hareketlere karşı çıkan tiplmesidir (Benjamin, 2007, s. 192). Makineleşmenin getirdiği hız, flanörün *romantik* doğasıyla çarpışır.

Baudelaire için modernizm, zamanın akışkanlığıdır. Öğelerin, mekânların hayal meyal gösterilmesidir. Her şey bütündür ama aynı zamanda parçalanmıştır da. Sanki Baudelaire zamanın hızına karşı durup onu durdurmak istemiştir. Bu bağlamda sinemanın ortaya çıkışı, modern çağın gereklerine son derece denk düşer. “Bölünmüşlüğün bütünlüğü” olgusunu bu sanat dalı âdeta özetler. Sinema bunu montaj tekniğiyle başarır. Baudelaire’in sözünü ettiği zamanın akışkanlığını, yalnızlığın kalabalıklığını göstermede sinema sanatı büyük imkânlar barındırır.

⁹ İlk kez *Modern Hayatın Ressamı* adını taşıyan eserinde Charles Baudelaire tarafından kullanılmıştır.

¹⁰ Flanör, Fransızcadan “kentin içinde gezgin” anlamına gelmektedir.

¹¹ Bkz. Artun,2004.

Teknolojiden sinemaya, insanın psikolojiden sanattaki anlatım biçimlerine kadar modernizm her alanı etkilemiştir. Eski olan her unsura karşı çıkmış ve yenilik adına bir eğilime dönüşmüştür. Beşiği Avrupa olan bu eğilim tüm dünyayı kısa bir sürede sarmıştır.

2. Modern Şiir

Modernizm, diğer sanat dallarını olduğu gibi, şiiri de dönüşüme uğratmış, farklı anlatım tarzlarının ve imge-simge kullanımlarının önünü açmıştır. Şiirden, artık, yeni şiir ya da modern şiir olarak söz edilmeye başlanmıştır. Modern şiiri doğuran ve yetiştiren modernizm çağıdır. Değişim çağının ruhunu ilk kavrayan şairler T.S. Eliot ve Charles Baudelaire olmuştur. James Joyce'un 1922 yılında yayınlanan *Ulysses*'inin yanı sıra, aynı yıl basılan T.S. Eliot'un "Çorak Ülke"si de modernizmin temel niteliklerini barındırır: Köklerden (yani mitten) kopuş; yeni yüzyılda yok olmuş *evrensel mit*: O olmadan kaçılmayan ruhsal yalnızlık, ıssızlık. Mit, herhangi bir soruyu yanıtlayan bir varoluş haritasıdır. Ancak şairin endişelendiği şey, mitin inançlar gibi yok olması ve onunla birlikte duyguların da buharlaşmasıdır. Modernizmin neden olduğu temel kaygılardır bütün bunlar. "Artık inanmadığımız bir inanç, bir ölçüde, hâlâ anlayabildiğimiz bir şeydir; fakat eğer dini duygular yok olursa, insanların bu duyguları ifade etmek için kullandıkları kelimeler de anlamlarını kaybeder (Eliot, 1983, s. 201).

T.S. Eliot mitin kayboluşuna dair kaygıya düşüyorsa da Charles Baudelaire için modern sanatçı, inançlarından sıyrılmış, kentin gizli her köşesini bilen ruhtur. Bu iki şairle yavaştan modern şiirin temaları hazırlanır; artık mitlerin yeri metropolün "yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar, caniler, fahişeler...Paris hayatı şiirle dolup taşmaktadır" (Baudelaire, 2004, s. 12). Charles Baudelaire, şiirlerinde "birey"i merkeze alarak onun varoluşunu önceler. Bu görüşle birey toplumdan hem uzaklaşmakta ve yalnız başına kalmaktadır hem de toplumun ayrılmaz parçasıdır. Charles Baudelaire kalabalığın içindeki yalnızlığı, ortamın çirkinliği, fakirliği ve bütün kötü olarak nitelenen öğeleri güzellik kadar önemseyerek anlatır. T.S. Eliot bu yeniliği aktarmak için şiirlerinde serbest nazmı kullanmıştı. Bu biçim adeta onu gerçeklikten uzaklaştırmayı sağlamıştı.

Modern şiir bu yeni kentte doğan şiirdir. Onu gelenekçi şiirden ilk olarak dilin kullanımı, sonrasında da anlatım biçimi ayırır. Eski şiirde önemli olan uyak ve sözcükler arası mantıklı bağ kuruluşu, yeni şiirde, yerini kulağa hoş gelen ritim ve müzikal söyleyişe bırakmaktadır. K. Spears, modern şiirdeki ortaklığı, alışlagelmiş gramerin yolundan sapması ve

sözdiziminin tamamen farklı kullanımında (Spears, 1970, s. 17) görmektedir. Modernist şiirin temel özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür: Anlamın reddi; sanayi ve kentsel konulara dair çağrışımlar; gizemli ortam yaratma arzusu. Sanayileşmenin, kentleşmenin ve teknolojik gelişmelerin hızlanmasıyla birlikte, sanatçının ruhu, duyguları ve hayal gücü, maddeci değerlerle mücadele dolayısıyla körleşmenin eşiğindedir.

Modernist şiir insanların çağdaş kapitalist toplumda dil yetilerinin zayıflamasından doğar. İnsanların sık sık kapıldığı, günlük hayatın ve günlük konuşmaların “diziselleşmiş” olduğu hissine karşı, merkezin hep başka yerde olduğu, bu dilin onu kullanan bizlere değil, bizden uzak iletişim araçları, yayıncılık gibi üretim merkezlerinde bulunan başka birilerine ait olduğu hissine, tam da konuşma güçlerinin kendilerinden çekilip namevcut bir merkeze dolduğu hissine karşı, modern şiir kendi dil üretimini öne çıkarır ve yeniden bir merkez icat eder. Modern şiirin güçlüğü, gündelik konuşmalardaki söyleşmişlik derecesiyle doğru orantılıdır (Jameson, 2008, s. 78).

Dönemler boyunca Batı’daki siyasi-ekonomik-toplumsal değişimlerden sonra oluşan hava, sanatı da kökten etkilemiştir. Artık *birey* kendini fark etmeye başlamaktadır; bu *uyanış* sanatın temel meselesi olmaktadır. Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde, bu dönemde yönelinen bir form olarak lirik şiiri sanatçının *egosu*yla ilişkilendirir: “Lirik şairin ‘Ben’i varlığın uçurumundan ses verir: Onun yeni estetikçilerin anladığı anlamdaki ‘özneelliği’ bir kuruntudur” (Nietzsche, 2015, s. 66). Ahengi, düzeni Yunan tanrı Apollon temsil etmektedir Friedrich Nietzsche’ye göre lirik şiir ancak müzikle birlikte varolabilir. Dolayısıyla müzikle tinsel ortaklığı olan lirik şiir daha çok Apolloncu şiirdir diyebiliriz. Bütünlüğü simgeleyen Apollon’un yerine, kaosu, bölünmüşlüğü ve parçalanmışlığı ifade eden Dionysos *tarzı* ise modern şiirin tarzı olmuştur. Kaostan, çelişkiden doğan Dionysosçu haz matematiksel düzenle uyuşmamıştır. Fakat Dionysosçu olanın nüfuz ettiği her yerde, Apolloncu olan ortadan kaldırılmış ve yok edilmiştir (Nietzsche, 2015, s. 60). Artık modern şiirde düzenin yerine *kaos* vardır.

Christopher Caudwell’in “Her yeni şiir kendi çağındaki neslin karşılığını verir. Bu nedenle (de) yeni mitler, destanlar doğar” (1988, s. 41) sözü şu sonuca ulaştırıyor bizi: Her modern şair, eserinde alışılmadık yeni çağrışımları kullanmış, sanayi kentinde dolaşan kendi ruhunu arayan birey portrelerini resmetmiştir. Modern şiir, mitleri yeniden canlandırmıştır. Antik şiirde Yunan tanrıları egemendir. Modern şiir ise mitlerin bir çeşit yorumlamasını yapmıştır. Antik şiirde Yunan tanrılarının yarı insan, yarı tanrı olarak varoluşu, renkli hayatları, masalsı bir anlatımla verilirken, modern şiirde bu, düş ile realitenin aktarımıyla yapılmıştır. O, bunu, biçimi ve dili bozarak başarmıştır. Modern şiir, eski, gelenekçi şiirin biçimini ve içeriğini reddetmiş, onun alışlageldik formatını parçalamıştır. Modern şair, yarattığı eserde, öznenin

hayal ettiği nesneye gerçekçi gözle bakmak yerine, okuyucuyu düşsel bir evrene, öteki hayatın hayali yankılarına götürür ve ona asıl gerçeği gösterir.

Modern şiirde, sanki *bir zaman makinesini çalıştırma görevini* üstlenen ozan, okurlara bilinmezliğin sırlarını açmaya çalışmaktadır. Octavio Paz, *Modern İnsan ve Edebiyat* adlı eserinde, “geçmişin ozanının, toplumun ve çağının ona önerdiği dilden ve mitolojiden beslendiğini” (Paz, 1993, s. 49) söyler. Ancak teknoloji çağında ozanı esinleyenler ve onun kendisini ifade edişinin yöntem ve araçları değişmiştir. Bununla birlikte anlatım dili de farklılaşmıştır. Dil artık yapı bozumuna uğratılmış olup ancak şairin ruh halinin değişimlerine bağlı kalan, bazen anlaşılacak kadar kapalı öğelerle dolu, bazen de *sokak* jargonuna yakın ya da mesleki bir konuşmayı aktaran bir anlatım tarzına dönüşmüştür. T.S. Eliot’a göre “şairin görevi, hem dildeki değişikliğe ayak uydurmak ve onu sınırlandırmak, hem de dilin geçmişteki seviyesinin altına düşürülmesine karşı mücadele vermektir. Şair, hürriyetini dilde daha iyi bir düzen kurmak için kullanabilir” (Eliot, 1983, s. 146). Oktay Rifat’a göre yeni şiir, *ahensiz ve ölçüsüz* yapısıyla övünmektedir. Yeni şiirde göz ya da kulak için hoş gelebilen şiir anlayışı birbirine karışmıştır (Oktay Rifat, 1992, s. 21). Modern çağda şair daha özgür bir sanatçıya dönüşmüş haldedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre, eski, klasik şairler kafiyenin peşindeydi. Modern şiirde ise kafiyenin yerini, *insanın melekelerinin yerine geçen, insanı ve dünyayı dile almak isterken insan ve dünyanın yerine geçen bir dilsel oyun* almaktadır (Tanpınar, 2003, s. 54).

Modern Şiirde Dil

M. K. Spears, modern şiirin dilindeki tınıya dikkat çeker. Modern şiirin karakteristik unsuru, onun samimi bir ses tonu içermesi, büyük bir dinleyici kitlesine değil de sanki bir kişiye hitap eden tavrıdır. Modernizm çerçevesinde yaratılan bu yeni şiir dili, simgeseldir; metnin anlamı, okuyucu için tek tek sözcüklerin anlamları dışında, bu sözcüklerden oluşan sözdiziminden doğan çağrışımlara dayanmaktadır. Belki de “yeni şiirin amacı, nesnelere adlandırmak değil de onları ustaca çağrıştırmaktır” (Alkan, 2005, s. 131). Modern şiir Sembolizm akımının nüvelerini barındırır. Hatta bu yüzden modern şiire sembolist şiir de diyebiliriz. Çünkü yeni şiirde görülen yapısal, anlatımsal, dilsel unsurları bütünüyle sembolist şiirde görmek mümkündür. Sembolist şiirde nesnelere örtülüdür. Bu nesnelere ustaca çağrıştırmacı bir güce sahiptir. Dil, bilinç altında kalan gizli şeyleri açmak için kullanılan anahtardır. Önemli olan sözcüklerin çağrışımsal bir işlev taşımasıdır. Çağrışım içerdikten sonra her sözcük şiirde yeri

bulabilir (Alkan, 2006, s. 125). Octavio Paz şiirsel imgelemi, mevcudiyetin keşfi değil, ortaya çıkarılışı olarak açıklar. “Şiir, başkalarının araniş, ötekiliğin ortaya çıkarılışdır” (Paz, 1993, s. 47). Sözdiziminin alışlagelmiş formundan çıkması; uyağın, yarım uyakla (assonance) değişmesi; ölçünün ritme dönüşmesi, metinde belli bir kurgunun olmaması, nesnelere şairin iç evrenindeki çağrışımlarla dizelere aktarılması, modern şiirin Sembolizm akımından beslendiğinin kanıtıdır. Peter Gay, Fransız sembolistlerden Stephane Mallarmé’in şiirini buna örnek gösterir. Stéphane Mallarmé’in şiiri var olan *akademik* anlatımdan uzak, sembollerle örtülü sözcüklerden oluşmuştur. Dolayısıyla bu şair bir sonraki kuşağı modern şiirin yolundan götürmüş, simgenin sırrına vardırırıştır.

Modern şiirde dilin yapısını bozma *gayretleri*, modern müzikteki atonalığı anımsatmaktadır. Fredrick Jameson, *Modernizmin İdeolojisi* adlı yapıtında, William Carlos Williams’ın “Paterson” adlı şiirini modern klasiklerden sayarken, şiirin iç *esintisini* 20. yüzyılda atonal müziğin ustalarından Arnold Schönberg’in icatlarına benzetmektedir. Schönberg’in on iki ton sistemi “Skalanın herhangi bir notasının, tüm diğer notalar kullanılmadan tekrar kullanılmasını yasaklar ki bunun tek, kusursuz bir nedeni vardır: Diğerleri üzerinde değil de belli bir nota üzerinde kısmı olarak bile oyalanmak bir tür genel ama geçici tonal merkez yaratma tehlikesini beraberinde getirir” (Jameson, 2008, s. 340-341). Modern şiirdeki gibi, geleneksel formlardan kopuş, tutucu anlatımdan sıyrılmak ve kendi doğallığına yönelmek, atonal müzikte de görülen temel unsurlardır. Müzikte biraz da rahatsız edici düzensizliği temsil eden tersten çalınan notalar yeniliğin, modernliğin göstergesidir. Arnold Schönberg, geleneksel müziğin durağan olduğundan bahseder. Ton sisteminde kalındığından, bu sınırların dışına çıkılamadığından bahseder. Bu durumu toplumdaki yozlaşmış ve tutucu ahlaki değerlere benzetir. Toplumda olduğu gibi müzikte de yerleşmiş kurallara karşı mücadelenin, kuralları yıkmanın yanındadır.

Modern şiirde, özgür dize kullanımı ya da daha yaygın ifadeyle serbest nazım, en belirleyici özellik olmuştur. Modern şiir, salt biçimsel yenilikleriyle değil, içeriğiyle de bir bütün olarak ele alınmalıdır. Artık uyaksız olan şiir, kozmopolit metropolün kaotik ritmine uymuştur. Sözcüğün anlamından çok çağrıştırdıklarına yaslanmak ve şairlerin sınır tanımaz denemeleri şiirin yönünü tümüyle değiştirmiştir.

Gördüğümüz gibi modern şiir, biçimsel-içeriksel bir dizi değişimin *ürünüdür*. Kent şiiri olarak da adlandırdığımız modern şiir, kalabalıkların içerisinde kalan ozanın insanlara haykırışını simgeler. 20. yüzyılın başında yayılan farklı sanat hareketleri, modern şiir

üzerinde çeşitli etkilerde bulunmuştur. Yeni şiir de bu hareketlere göre renklenmiş, çeşitlenmiş ve şekillenmiştir.

3. Modernist Hareketlerin Şiir Üzerinde Etkileri

Sanatta 19. yüzyılda Batı’da başlayan ve 20. yüzyıla bütünüyle yayılan köklü değişimler ve çeşitlilik, modernizmin ürünüdür artık. Modern şiirin gelişimi, modernist hareketlerin ortaya çıkmasıyla koşut olarak ilerledi. Modern dünyanın başkentleri artık Paris, Viyana, Berlin, Londra ve New York olmuştur. Bu kentlerde yaşayan sanat, sınırlarını kaldırıp yeniliğe düşkün bütün sanatçıları modernist akımların açılış ziyafetine davet etti. Modernizmin etkisi özellikle bu kentlerde baş döndürücü bir biçimde yaşandı. Modern çağın gelişiminin insan ruhunu parçalayan sonuçları, bu dönemde sanatsal üretimi belirleyen en temel unsurdur. Eskiye yıkıp yeniye inşa ediş, sanatçı açısından sancılı bir süreçtir aynı zamanda. Dış dünyanın ruhlarındaki ağırlığını artık yeni araçlarla dile getirmek arayışındaki modern sanatçılar, başvurdukları olağanüstü imge ve simgelerle, kendi dünyaları ve algıladıkları evreni anlatmaya çalıştılar. Raymond Williams, “Modernizm Ne Zamandı?” adlı makalesinde, sanat dallarının çeşitlenmesinin teknolojik araçların icadı ile ilişkili olduğunu söyler. Bu değişimleri ve doğurdukları ideolojik sonuçları anlamak için, öncelikle 19. Yüzyılın sonundan itibaren başlayan değişimlere göz atmak işe yarayabilir.

I. ve II. Dünya Savaşları ve onlardan geriye kalan büyük ekonomik, toplumsal ve kültürel yıkım, modern dönemde sanatçıların eserlerinin temel konusudur. Fakat yaşanan bu trajik ve travmatik gerçekler, onların eserlerinde, Rönesans dönemi tablolarında resmedildiği gibi, vücutların adeta aynadaki aksi biçiminde değil, nesnelere sembolik örtüsüyle anlatılmıştır. Paul Verlaine’in ifadesiyle, gerçekliğin bir çeşit “tül ardından”¹² gösterilişi, modernist akımların hemen hepsinin ürünlerinde görülür. Çağrışımlarla anlatılan evren, resim sanatının yanı sıra, en yaygın biçimde, şiirde ifadesini bulmuştur. Toplumsal dalgalanmalar modern şiirin *besini* olmuştur. Atomun parçalanması, kuantum kuramının geliştirilmesi, uzaya gitme çalışmaları ve benzeri bilimsel ilerlemeler, artık şairin evreni algılayışında dönüm noktasıdır. Klasik şiirdeki *ay*, modern şiirde ümitsiz kalan aşkın sevdasını paylaşan bir sırdaş olmaktan çıkmıştır; o artık bir gezegen ve insan tarafından yakın zamanda fethedilecek, ayak basabilecek somut bir yerdir. Modern şairin bilincindeki *metamorfozlar*, kullanan dile de

¹² Paul Verlaine’in “Şiir Sanatı” adlı şiirinden

yansımalıdır. Ludwig Wittgenstein'in "Dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır"¹³ sözü, bu durumu iyi anlatmaktadır. Metafor kullanımı, kapalılık, anlamsal sıranın deformasyonu, modern şiirsel dilin özellikleridir artık. Artık alışlagelmiş kavramlar duyguyu taşımakta yeterli olmamakta; o ancak şairin ona üflediği canla var olmaktadır. Modern çağ, şiirin dilini, sözcüklerin anlamlarını değiştirmeksizin, çağrışımlarla zenginleştirdi. Fredric Jameson, modernizmin tam da bunu yapmaya yönelik yeni bir çaba olacağından bahseder. Modern çağın şiir dilini yaratan sanatçının işini, bir çeşit tercümanlık olarak tanımlar Paul Valéry: "Şair, (...) duygu tarafından dönüştürülen sıradan konuşmayı 'tanrıların diline' tercüme eder (Valéry, 2020, s. 298).

Modern şiirde mitin yeniden doğması, eskimiş olguların *masalsı* bir kılığa girmesini sağlamıştır. Mit, insanın yaşadığı çağdaki dünya algısının betimlenmesidir, diyebiliriz. Modern şair, eserlerinde mitolojiye başvururken, antik tanrıların yerine kendi varlığını yerleştirmiştir. Mitoloji, din gibi olgular artık modern şair için sadece birer malzemedir. Mitoloji, genel olarak ilkel insanın batıl inançlarına duyduğu bir çeşit inançtır. Christopher Caudwell'e göre, mitoloji törenleriyle sanat arasında yaratım anlamında benzer bir işleyiş vardır. Bu işleyiş, insanların heveslerini, hislerini, toplumsal sentezinin ihtiyaçlarına uyumlu göstermelidir. Her yeni şiir kendi çağındaki neslin karşılığını verir. Bu nedenle yeni mitler, destanlar doğar" (Caudwell, 1988, s. 48). Yeni şiir gelenekten bu tür bir miras almıştır. Fakat onun bambaşka bir görevi vardır: İnsanları tekrar inanca bağlamak; sanatın yarattığı yeni inanişe. Bunun yanı sıra, merkezinde bireyin yer aldığı şiir, dilde de değişiklikler göstermiştir. Romantizmle birlikte klasik şiir dilinde birey ön plana çıktı; ölçü de değişti, Yunan ölçü tarzı yerine Aleksandrinler adı taşıyan Fransız ölçüsü getirildi; artık şiirde formdan öte, insanın egosu egemen oldu. Romantizm okuluyla giderek gelişen sanat akımları, modernizmin inşasına malzeme topladılar. Şiirin modernleşme serüveni, isyankâr romantiklerin onu, biçimsel ve içeriksel değişime uğratmasıyla başlamıştı. *Soyluların çiğnenmiş hayatlarını* anlatan ve ölçünün egemenliğini içeren klasik şiir, romantizm akımıyla birlikte sadeleşmeye, yaşayan halkın dilini benimsemeye başladı; onda insan ve doğa kaynaştı, zengin uyaklar gözden düştü. Romantizm okulu, sonradan modernizmi oluşturan ve onu belirleyen en katı kuralların ilk uygulayıcısı olmuştur.

¹³ Bkz. Wittgenstein, 2013, s.133.

Bildirgeler

Modern çağda her bir sanatsal hareketin ortaya çıkışını bir şekilde duyurması gerekiyordu. Bu dönemde yenilikçi sanatçılar, başlattıkları akımların fikrini, içeriğini, hedefini birer manifestoyla (bildirgeyle) deklare ettiler. Modern çağın akımlarının doğuşunu bildiren manifestoları bir çeşit serbest şiir olarak kabul edebiliriz. Manifestoların Fransız Devrimiyle doğduğunu söyleyen Ali Artun'a göre, 20. yüzyılda bildirge biçimini Avangard sanat sahiplendi (Artun, 2010).

Latince "manifestus", Türkçede "bildirge" anlamına gelen manifestolar, genel olarak sanatın yeni denizlere yelken açan yönünü öne çıkartmakta; ortaya konan sanatın yeni bakış açılarını, körpe dünya görüşlerini, önceden ayarlanmış bir yazılı ses tonuyla göstermektedir. Sanatın çoğu dalları için yazılmış bildirgelerde, söz sanatından faydalanılmakta; seçilmiş, düzenlenmiş sözcükler kullanılarak şiirle yakın bağlar kurulmaktadır. Bildirgelerin temel niteliği, sanat etrafında toplanan insanların biçimsel ya da içeriksel yeniliğini göstermektir. Ortak imzalanan bu bildirgeler ortak fikirlerin, dünya görüşünün bir çeşit ilanıdır. Modernizm çağının eşliğinde, Sembolizm (Simgecilik) akımının doğuşunu müjdeleyen *Sembolizm Bildirgesi*, bir ilk bildirge olarak, akımın öncülerinden, şair ve sanat eleştirmeni Jean Moréas tarafından 1886'da *Le Figaro* dergisinde yayımlanmıştı. Dergiler, bildirgeleri yayımlayan tek mecradır bu dönemde.

Simgesel Anlatım

Simgesel eserler, kapalı, konuşma dilinden çok üstün, farklı bir dilin kullanıldığı, çağrışımlar yüklü, insanın onu ancak beş duyusuyla algılayabileceği hissiyatını veren bir estetiğe sahiptir. Simgesel düşünce insanlığın en eski çağlarına dayanır. Mağaraların duvarlarına çizdiği yaşamsal sahneler, eller vb. ilkel insanın varoluşunu ifade etmek için kullandığı sembollerdendir.

Simgesel Düşüncenin Doğuşu adlı kitabında Alan Barnard, etnografik olgulardan yola çıkarak, simgenin, dil ve müzik olarak aktarabileceğini söyler. Kişinin *mırıldanmaları*, yani müzikaliteye dönüşen ritim, sözle birleşince şiiri doğurmuştur. Dolayısıyla müzikal çağrışımlar ve ifadelerle yüklü bir tarz ortaya çıkmıştır. Barnard, simgelerin bir anlamda mecazi olduğunu vurgular (Barnard, 2012, s.22).

Bilinçte, toplumda ve iletişimdeki değişikliklerin bir ürünü olan simgesel düşünce, bütünüyle dili yansıtır. Duyuşlara hitap eden bu tür bir dil, yaşanan çağla bağlantılıdır. Modern çağın getirdiği köklü değişiklikler, sanatçının iç dünyasını karamsarlığa yönelten bir etki yaratmıştır. Ruha, sezgilere, çağrışımlara yönelen Sembolizm akımı, sanatçılar arasında derhal kabul gördü. Artık şair, bilinçteki devrimi şiirlerine yansıtabilir; Sembolizmle başlayan formların serbestçe şekillendirilişi, onun evrenini aktarmasını kolaylaştırabilirdi. Şunu da eklememiz gerekir ki, Jean Moréas'ın, yeni akımı Sembolizm olarak adlandırdığı güne gelinceye dek, 1885 yılından başlayarak yaygınlaşan bu yeni sanat akımı, *dekadan* olarak tanımlanmıştır. Genel yanılgının tersine, dekadan ve Sembolizm, iki ayrı yazın akımı değil; birbirini bütünleyen, ilki daha çok eyleme, ikincisi kurama dönük, tek bir yazın akımıdır. Dekadanlar yani sembolistler, en çok şiir sanatında kendilerini gösterdiler. Şiirde, başkaldıran olarak görev üstlendiler. 1850'lerde Charles Baudelaire, 1870'lerde Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, *lanetlenmiş* bir yeni kuşağın üyeleri olarak Fransız şiirine meydan okudular. Romantik yazarlara başkaldırımı, toplumsal klişelerden uzak durarak gösterdiler¹⁴. Kafeler, sembolist şairlerin toplandıkları birer *fildişi kule* niteliğindedir artık. Paris başta olmak üzere, Avrupa'nın başkentlerinde sanat merkezi görevini üstlenen kafeler dönemin sanatçıların için olmazsa olmaz mekânlar olmuştur. Sembolistlerle başlayan bu gelenek, sonraki kuşaklara da aktarılmıştır.

Fransız Sembolistler

Fransa'da, Baudelaire'in açtığı simgesel çığı, Rimbaud, Verlaine, Laforgue ve Mallarmé devam ettirmiştir. Bu şairlerin hepsi, özgün tarzlarıyla, şiirsel devrimin birer parçası oldular. Kimi dize ve ölçü serbestliğini, kimiye müzikaliteyi ön plana çıkararak, şiiri mahkûm olageldiği eski formlardan *kurtardı*. Örneğin Rimbaud "ünlü seslere" renkleri yakıştırırken, Verlaine "Musiki, her şeyden önce musiki!"¹⁵ mottosunu öne sürmüştü.

Sembolizm, şiirde özgür dizinin içselleştirilmesiyle karakterize olur. Diyebiliriz ki, sembolistler özgür dizinin ilk savunucularıdır. Kulağa hoş gelen harflerin dizilimi, içeriğin önüne geçmiş, şiiri fethetmişti. Müzikalitenin yanı sıra sembolist şiirde simgelerin kullanımı, onun *kapalı*, *gizemli* kalmasını sağlamıştı. Drew Milne, *Siyasetler ve Modernist Şiirler* adlı yazısında, Sembolizmin şiire getirdiği önemli unsurlardan olan *kapalılığı* toplumsal nedenlere

¹⁴ Bkz. Alkan, 1961, s. 146.

¹⁵ Bkz. Paul Valéry'nin "Şiir Sanatı" şiirinden

bağlar: “Modern şiir kültürel yozlaşmanın, dinsel değerlerin çökmesinin, teknoloji gelişmesinin ve savaştan kaynaklanan patolojik durumun çerçevesine sığar. Bu sebeple şiirin kapalı, gizemli, uyumsuz, birkaç tabakalı anlamı, konuşma dilinden uzak kalan şiirsel dildir” (Milne, 2010, s. 25-26). Sembolist şairlerin mitlere başvurmalarının arkasında, onların gerçekliğin masalsı ve kapalı anlatımını mümkün kılması yatmaktadır. Öte yandan sembolistlerin şiirlerinde rüya da önemli yer tutar. Afyon ve benzeri uyuşturucuların şairler arasındaki yaygınlığının bir nedeni de bu maddelerin halüsinasyon yaratarak işlerini kolaylaştırmasıdır.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)

Sembolizmden sonra, sanatta büyük etki yaratan akımlar arasında dışavurumculuk (Ekspresyonizm) yer alır. Şiirden çok resimde kendini gösteren bu akım, başkaldıran niteliğiyle dönemin akımlarıyla uyumludur. 20. yüzyılın başlarında, empresyonizme (izlenimcilik) karşı gelişen tepki, dışarıdan sızan etkileri tasvir etmektense, iç dünyadaki hisleri ortaya çıkartan bir akım doğurdu. İnsanın bilinçaltındaki iniş çıkışlarını ifade etmeyi amaçlayan akım, insanın iç gözlemini merkezi bir yere koydu. Akımın temsilcileri, boş dış dünyaya bir çeşit anlam kazandırmayı hedefledi. Ekspresyonist şiir daha çok bireyin soyutlanması üzerine kurulmuştur. Maddi ortamdan kurtulmak için dışavurumcu sanatçı düşünsel sorunlara daha çok yer verdi. O yüzdendir ki ister dışavurumcu bir şiirde isterse resimde sanatçının *bağrıışlarını* duyabiliriz. Edvard Munch’ın *Çığlık* tablosu buna iyi örnek olabilir.

Dışavurumculuğun hemen ardından, modernist akımlar arasında saymamız gereken birçok alt dal gelişmiştir. Fakat Sembolizmden sonra, şiir üzerinde derin etkiler bırakan temel akımlar, fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm olmuştur. Bu üç akım da Avangard ile ilişkilidir.

Avangard Sanat

Avangard (avant-garde), *öncü* anlamına gelen Fransızca bir sözcüktür. Sanatsal bir hareket olarak, eskimiş formları yıkıp üzerine yepyeni inşaları tasarlayan; geleneğe karşı çıkan, sanatın müzelerde, sanatsal sözün *akademilerde* kalmasını reddeden bir düşüncenin temsilcisidir. Modernizm, geleneğe karşı çıkararak yeniyi temsil eder, fakat bu yeniliği de bir süre sonra geleneğe dönüştürür. İşte Avangard anlayış tam da buna karşıdır. Yalnızca

geleneği reddetmekte kalmayıp sanatın sürekli kendisini yenilemesinden yanadır. Modern sanatçılar *sanat sanat içindir* mottosuyla var olurken, Avangard sanatçılar *sanat toplum içindir* diyerek ortaya çıktılar. Sosyal meseleleri içselleştiren modern sanatçılar Avangard olarak tanımlanmıştı. Avangard sanatçıların 19. yüzyılın kültür sahnesini doldurması, büyük ölçüde kolektif bireyciliği mümkün kılmak içindi. “Büyük değişimlerin yaşandığı zamanlarda, sanatsal avangartlar kültürlerine doğru yönü göstermekle övünürlerdi” (Gay, 2017, s. 69).

Avangardı modern sanattan ayıran temel özellik, onun sanat eserine politik ve toplumsal bir iletişim işlevi yüklemesidir. Avangartlara göre modernizm politik ve sosyal duygulardan uzak duran bir dönem parçasıdır. Avangard sanat, tüm bu nedenlerle politik olarak solda tanımlanır. Avangard akımların ilk örneklerinden olan fütürizm (gelecekçilik), SSCB’in kuruluşunun hemen ertesinde yaygınlaşmıştı. Genel olarak, Avangardın içinde geliştiği hareketlerin ortak özelliği, bir *üst sanat* yaratma çabası değil, kolaj tekniğinden de yararlanarak, disiplinler arası özgür gidiş-gelişi hedeflemesidir. Rus Avangardı söz konusu olduğunda, onun hemen *Ekim Devrimi* sonrasında ortaya çıktığını görüyoruz. Rus Avangardı, 19. yüzyıl ortalarında yükselen *sosyal realist* eğilimlere bir tepkidir. Devrime bağlanan Avangard sanatçılar sanatın toplumsal gücüyle devlet sistemini de *ütopyaya* yakın bir biçimde dönüştürebileceklerine inanmışlardır. Ama bu aşırı iyimser fikir devrimden sadece birkaç yıl sonrasına, 1921’e kadar sürebilmişti. Sonrasında Rus realizmi restore edilmeye başlanacak, Avangard sanatçılar da düşmanlaştırılıp tasfiye edilecektir (Artun, 2010).

Avangard şairlerde, “kendi zamanlarına bağlı oluşlarının, şairleri dışa baktıkları kadar, belki de samimi ve hatta acı veren bir dürüstlikle, içlerine, hem de daha yakından bakmaya da teşvik ettiklerini” (Gay, 2017, s. 73) görebiliyoruz. Avangarda yönelen şairler, o zamana dek hiç denenmemiş bir biçim yarattılar: İcat edilmiş sözcüklerle şiir yazmak. Onlar için, şiir bir gösteriş malzemesidir; *şov* her şeyin önündedir. Avangartlarda gündelik dil düşmanlığı sıklıkla karşılaşılan bir tutumdur (Poggioli, 1972, s. 38), dolayısıyla söze âdeta bir devrim muamelesi yapmaktadırlar. Şiir, sistemin, ütopya devletinin kuruluşunda *tuğla* rolünü üstlenmektedir. Şiir artık duygulardan sıyrılmış, bildirgeye dönüşen, sistemi fetheden mekanizmaya dönüşmüştür.

Gelecekçilik (Fütürizm)

Avangard sanatın içinde doğan ve gelişen Gelecekçilik (Fütürizm) akımı da diğerleri gibi sanayinin, teknolojik ilerlemenin ve kentleşmenin çocuğudur. Fütürizm, Fillipo Marinetti'nin bildirgesiyle (1909) ortaya çıkan, Avrupa ve Rusya'nın teknolojik ilerlemesinin paralelinde var olan yeni bir sanatsal akımdır. Fillipo Marinetti, manifestosunda, tekniğin yardımıyla sanatın zenginleştirilebileceğini; sanatçının bilincinin artık farklı çalışabileceğini söyler. Modern çağda, fabrikaların dumanıyla yarışan kentleşmenin, insanı neredeyse makineye dönüştüren üretim sürecinin sanatı, geçmişin formlarından değil, bütünüyle yeniden inşa edilecek formlardan türeyecektir.

Marinetti, sanatçının gelecekçi dünya görüşünün ifadesini şiirle sınırlıyordu. Sanatçıya göre, serbestçe seçilen kelimeler, düzeni olmayan imgeler, kural dışı anlatımlar, sanatın özgürleşmeye giden yoldaki unsurlardır: “Kulakları delercesine gürültüyle çalışan bir makinenin sesi, savaştan ya da bir yengiden çok daha güzel”dir (Marinetti, Fütürizm Bildirgesi,1909). Marinetti, *Gelecekçiliğin Teknik Bildirgesi*'nde, yeni, gelecekçi şiiri şöyle formüle eder:

Biz, çalışmanın, zevkin ya da ayaklanmanın harekete geçirdiği büyük toplulukların şiirini söyleyeceğiz; modern kentlerdeki devrimleri yaşayan çok renkli ve çok sesli yığınları söyleyeceğiz; şiddetli elektriğin ayışığında yangın gibi parlayan şantiyelerin ve tersanelerin titreyen gece coşkusunu; dev koşucular gibi bir yandan bir yana nehirleri aşan, güneşte bıçak gibi parıldayan köprüleri; ufukları koklayan serüvenci gemileri; üzengisi borulardan yapılmış kocaman çelik atlar gibi, raylar üstünde eşelenen geniş göğüslü lokomotifleri; pervanesi rüzgârda bir bayrak gibi çırpınan uçakların akıp giden uçuşlarını söyleyeceğiz (Marinetti,1909; aktaran: Yazın Akımları, 2013, s. 251).

Teknolojinin, kentsel yaşayışın olgularını şiirlerine yerleştiren Avangard şair Guillaume Apollinaire, *Mirebeau Köprüsü*, *Zone* (Bölge) adlı şiirlerinde bu havayı hissettirmektedir. Avangardın unsurlarından olan *disiplinler arası gidiş-gelişleri* Fütürist şiir de benimsemiştir. Klasik sözdizimini görünür bir şekilde *harabelere* dönüştüren bu akımdır. *Gelecekçi şiir*, trenin hızını, sinemadaki gibi her an değişen perspektifi, her nesneyi görünür kılan; sözdiziminin *klasik* mirasından sıyrılan, bütünüyle görsel ve işitsel bir şiirdir artık. Fütürist şairler, sanayileşmiş kent yaşamından öğeleri *ödünc* alışlarının yanı sıra, somut olan herşeyi soyuta çevirmekle meşguldüler. Bunun nedeni, daha Birinci Dünya Savaşı öncesinden hissettikleri, geleceğe dair kapıldıkları derin ümitsizliktir.

Gelecekçilik kendinden sonraki Avangard hareketlere zemin hazırlar aynı zamanda. Dada ve Gerçeküstücülük (Sürrealizm) gelecekçiliğin öğelerinden doğacaktır.

Dada

Avangard hareketin içinde en çok ses getiren akım Dada olmuştur. Dada, sanatta ve şiirde tam bir *devrim* gerçekleştirdi. Bir hiçliği temsil eden Dadacılar Avangard sanatı *şova* dönüştürmede zirveye ulaştılar. Fütürist sanatçılar, savaş öncesinde *barut kokusunu* sezinlemişse de Dadaistler Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği dehşeti ve yıkımı bizzat yaşamışlardı. Dadaistler hiçbir şeyin kalıcı ve sabit olmadığına inanmışlardır. Dolayısıyla geçmişini reddeden, geleneksel formlara itibar etmeyen, geleceği umursamayan bir anlayışa sahiptiler. Dadaizm, Amerika'da Marcel Duchamp ve Francis Picabia'nın, Zürich'te Tristan Tzara ve arkadaşlarının ve bir grup Fransız genç yazar ve sanatçının, ilk sayısı 1919 yılının mart ayında, Paris'te yayımlanan *Littérature* dergisi etrafında oluşturduğu bir sanat hareketidir. Hareket, adını çocuk dilinde oyuncak at anlamına gelen Dada olarak seçer. Bu harekete sonradan katılan ve akımın gelişmesinde en çok adı duyulan Tristan Tzara, radyodaki bir söyleşisinde Dadanın doğuşunu bu şekilde anlatacaktır: “Dada, bir ahlaki zorunluluk, ahlaki bir kusursuzluğa erişmenin dizgin tanımaz iradesi ve insan varlığının her şeyden üstünlüğü ilkesinden doğdu. Dada, bütün gençliğin ortak isyanından, tarihe, mantığa ya da ahlaka, onur, vatan, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi insani değerlere cevap veren bütün kavramlara boşverip doğanın köklü gereklerine bağlanan gençlerin başkaldırısından doğdu” (Tzara, 1981, 257-258; aktaran Avcı, 2013).

23 Temmuz 1918'de, Tristan Tzara'nın yayınladığı Dada bildirgesinde modern çağın Avangard akımlarının tarihçesi, gelişim süreçleri anlatılıyor ve hareketin görüşleri sıralanıyordu. Tzara'ya göre Dadaist sanatçılar artık hiçbir şeyden umutlanmıyor, *yası* ortadan kaldırmaya çalışıyorlar. Dada manifestosu şiirsel bir dil içeriyordu. Dadaist şiirde, çağrışımlar içeren sıralı sözdiziminden çok, rastgele sözcükler ve karmakarışık bir *düzen* vardı. Hareketin ilk yayını, Tzara'nın eseri *Bay Antipyrine'in İlk Göksel Serüveni*'dir. 1917'de de Tristan Tzara, şiir diline oldukça aykırı, sentaksı farklı, kendince icat edilmiş kelimeleri barındıran dizeler yazmaya başlamıştı.

Diğer Avangard sanat hareketlerini tanınır kılan manifestoların aksine Dadayı asıl tanıtan, manifestoları değil, görkemli şovları olmuştur. Zürich'te, 1916 yılında Huggo Ball'ın kurduğu

Cabaret Voltaire'de, Dadacılar sahneden dinleyiciye sesleniyor, onları şiir yaratımına katılmaya davet ediyorlardı. Protestolar, maskeli baloların bir çeşit ironik taklitleri, manifestoların gür sesle okunuşları vs., benimsedikleri “Beni şaşırt!” ilkesinin gerekleriydi.

Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Dadaizmden sonra, modern şiirde en etkileyici hamle gerçeküstücülük (Sürrealizm) gelmiştir. Bu akımı duyuran *Sürrealizm Bildirgesi* olmuştu. Artık gerçeklerden kopuk hem realiteden uzak hem de insana yakın, onun bilinçaltında yatan her şey, rüyalar vb. Sürrealizmin malzemesidir. Avangard her akımda görüldüğü gibi, Sürrealizm de kendi felsefi dilini kısa sürede yaratmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın toplumsal etkileri, Dadacı sanatçıları gösterişe yönelttiyse, Sürrealistleri de gerçekliğin dışına attı ve onlara düşlere sığınmayı öğretti. Sürrealizm akımının ortaya çıkışını, toplumsal karmaşıklığı içerisinde insanın kendi benliğini arayışı beslemişti. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Sovyet Devrimi, sanatta Avangard deneyimler, Sürrealist sanatçıyı bilinçdışına yöneltti.

Sürrealizmin ortaya çıkış yılı 1924 olarak kabul edilir ve akımın isim babası Guillaume Apollinaire'dir. Akım, 1928'lere kadar en verimli dönemini yaşarsa da ömrü 1940'lara kadar uzar. Sürrealizmin kurucusu Andre Breton¹⁶, toplamda üç bildirge kaleme almıştı. Orijinal adlarıyla bu bildirgeler şunlardır: *Manifeste du surréalisme (Gerçeküstücülük Bildirgesi)* (1924); *Second Manifeste du surréalisme (Gerçeküstücülüğün İkinci Bildirgesi)* (1930); *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (Bir Üçüncü Gerçeküstücülük ya da Hayır Bildirgesine Giriş)* (1942)¹⁷.

Andre Breton ve Soupault ile birlikte Aragon, Picabia, Paul Éluard, Antonin Artaud, Rene Cleavel, Benjamin Perét, Robert Desnos gibi birçok şairin katıldığı gerçeküstücülük akımının öğeleri, 1924 yılında yayınlanan ilk bildirgede Breton tarafından şöyle açıklanmıştı: “Gerçeküstücülük bütün öteki ruhsal mekanizmaları kökünden yıkmaya ve hayatın belli başlı sorunlarının çözülmesinde onların yerini almaya yönelir” (Breton,1962, s. 27). Avangard sanatın kullandığı tekniklerden olan kolaj, Sürrealistler için hem şiirde hem de resimde yaygın biçimde uygulanmıştır. Farklı alanlardan toplanan parçalar bir araya getiriliyor ve bir

¹⁶ Bkz. Alkan, 2005, s. 313.

¹⁷ Bkz. Breton, 1962, s. 11-64.

bütünlük oluşturuluyor; böylelikle Sürrealistler için, gerçeğin parçalanıp gerçek ötesine varış ümidine vurgu yapılmış oluyordu.

Sigmund Freud'un keşfettiği bilinçaltı kavramı ve içeriği de Sürrealist şairler için çığır açıcıydı. Artık şairin malzemesi, insanın bilinci olduğu kadar, bilinçaltıydı da. Sürrealist sanatçılar, algıladıkları dünyanın dışında kalan gizemli evrenin öğelerini keşfetmek ve onu sanatlarına taşımak niyetindeydiler. Gözle görünmeyen *ötekilik* düşselliği gerektirir. Rüyalar, *gerçekdışılık* insanın bilincinde farklı renklere bürünür, o yüzden bu *gerçek* şiirseldir. Diyebiliriz ki, Sürrealizm, Avangard akımlar içerisinde şiirselliğe en yakın durandır. Andre Breton'a göre, "Şiir dili evrensel olmalıdır. Şiir herkes tarafından yaratılmalı ve herkes tarafından anlaşılmalıdır"¹⁸ (*Birinci Manifesto*'dan).

Sürrealistlerin yapmak istediği, basitçe gerçeklikten kaçmak değildir. Hedefleri çok daha ciddidir: İnsanın bilincini bilinçaltıyla birleştirmek. Gerçeküstücüler, yalnızca imgelem gücüyle gerçekliğe ulaşılabileceğini savunmaktaydı.

Batı'da doğan modernist akımlar ve hem bu akım çerçevesinde gelişip hem onun da kurallarını yıkmaya çalışan Avangard hareket, zamanla bütün dünya sanatını, edebiyatını ve konumuz olan modern şiiri temelinden sarsmıştı. Bu güçlü rüzgâr, Türk ve Gürcü şiiri üzerinde de derin etkiler yaratacaktı.

¹⁸ Bkz. André Breton, 1924, "Sürrealizm Manifestosu"

<https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-surrealizm-manifestosu/1857>

1. BÖLÜM: MODERNİZME TARİHSEL BAKIŞ

1.1. Tanzimat'tan II. Yeni'ye Kadar Türk Şiirinde Modernizm

Türkiye'de modernleşme süreci Batılılaşmayla başlar. Batılılaşma, gelişmiş Avrupa'ya ve diğerlerine yönelmiş organize, sistematize bir devlet yapısı ve kültürel-sosyal yaşam tarzı demektir. Modernleşme süreci somut bir örnekle başlar: 1839'da Sultan Abdülmecid döneminde Hariciye Nazırı Koca Mustafa Reşid Paşa tarafından okunan *Gülhane Hatt-ı Şerifi* (Padişah Yazısı) ya da *Gülhane Hatt-ı Hümayunu* adlı fermanla, devletin kendisini yenilemesi gerektiği açıkça vurgulanmıştır. Fransız İhtilâlinin etkisiyle Osmanlı Devleti'nde, ülkenin gelişmesine dair yeni fikirler oluşmaya başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin son yüzyılından Cumhuriyet'in kuruluşuna dek ve sonrasında, idari sistemden, kültürel yaşama ve edebiyata kadar birçok alanda, Batı'ya öykünen bir eğilim başlamıştır¹⁹.

Osmanlı Devleti'nin parçalanmasından başlayıp modern Türkiye Cumhuriyeti'nin inşası ve sonrasına kadar gelişen tarihsel ve sosyal süreç, doğal olarak Türk edebiyatının da modernleşmesinin tarihi olmuştur. Yenileşme, bir başka deyişle modernleşme süreci, kesin bir tarihle sınırlandırılmaz. Kısa bir sürede başladığı zannedilen yenilikler, aslında çok daha önceden hazırlanmaya başlanmıştır. Bu süreç, ilk önce bir düşüncenin doğuşuyla başlar, sonra toplumsallık kazanır ve sonunda da yaşama geçer. Türkiye'de toplum, modernizm düşüncesini ve onun yaşamda uygulanmasını deneyimlese bile, Batı'yı her zaman geriden takip etmiştir. Batı'da bireyin dünya algısı rasyonel bir temele otururken, Doğuda evrenin mistik kavranışı söz konusudur. Bu farklı algı biçimleri, doğal olarak onların sanat ve edebiyatlarına da yansır. Doğulu bir edebiyat olarak Türk edebiyatını da belirleyen bu mistik algıdır. Dolayısıyla Batı modernizminin Türkiye'ye ulaşması geç kalmıştır. Türkiye modernist gelişmelere yöneldiğinde ise, Batı artık *modernizm sonrasını* yaşamaktadır. Bu geç

¹⁹ Bkz. Erdem, 2012, s. 240.

kalmışlığın nedenleri arasında Türk edebiyatının bir türlü gelenekten kopamayışını düşünebiliriz.

Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar modernleşme süreci, kendini kültürel alanda (tiyatroda, basımda, edebiyat türlerinde) ve şiirde göstermiştir. Modern şiir, sanayi toplumunun ve kent hayatının ürünü olduğu için, Türk şiirindeki modernleşme sürecini, şiirde göstermiştir. Modern şiir, sanayi toplumunun ve kent hayatının ürünü olduğu için, Türk şiirindeki modernleşme sürecini, esas olarak Cumhuriyet dönemindeki edebi eserler üzerinden gözlemek mümkündür. Modern olarak adlandırılabilen için şiir, Cumhuriyetin kentleşme, sanayileşme ve toplumun zihinsel olarak Batı'ya yönelimini beklemeliydi. Atatürk'ün Batı'ya dönük siyasi duruşu bu süreci hızlandırmıştır diyebiliriz. 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte Batı'yla sıkı ilişkiler gelişmeye başlamıştır. Yine bu tarihten başlayarak devlette kurumsal, toplumsal, yasal düzenlemeler hızlanmış; modernleşme gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Dolayısıyla Türk sanat ve edebiyatının da bu sürecin etkisinde kalması doğaldır; şiir de bundan geri kalmamıştır. Ancak modern Türk şiirinin gelişimini Batı şiirinin etkisiyle açıklasak da onun divan ve halk edebiyatı gibi geleneksel köklerinden beslendiğini unutmamalıyız. Batı'yla Türk modern şiirinin aynı dönem aralığında ilerlemediğini vurguladık. Tamamen gelenekten kopamayan Türk şiiri, klasik şiirden aldıklarını modern unsurlarla yoğurmaya çalışmıştır. O yüzden Batı modern şiiriyle Türk modern şiirini tümüyle aynı terazide tartmaya çalışmak yanlış olur. Batı'dan etkiler alan Türk şiiri, kendi geleneğinden de beslenerek *özgün* diyebileceğimiz bir modernleşme yaşamıştır. O yüzden modern Türk şiirini ayrı, kendine mahsus bir yere koymalıyız.

Öncelikle dilde sadeleşmeye yönelerek, kafiye ve vezin konularını halledip yola öyle devam etmek hedeflendi. Modernleşmenin kaçınılmaz bir süreç olduğunu ve Türk şiirine de bunu yaşatmak gerekliliğini hisseden ilk Türk aydınlarından Şinasi ve Namık Kemal, hemen her alanda eserler verdiler. Bireyin önemsenmesi, eski dilin çağa göre yeniden şekillendirilmesi, onların baş ödevlerinden olmuştu. Şiiri modernleştirmeyi dert edinirken, şiir üzerine yazdıkları yazılarla da hedeflerini ortaya koymuşlardı. Namık Kemal'in 1886'da "Lisan-ı Osmani'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamil", 1888'de ise Ziya Paşa'nın da "Şiir ve İnşa" makalelerinin *Hürriyet* gazetesinde yayınlanması buna örnektir. Namık Kemal, "Lisan-ı Osmani'de "eski edebiyatı en başta dili noktasında reddederken Ziya Paşa bir yandan da bu

edebiyatın *bize* ait olmadığını ileri sürer, diğer yandan da bu edebiyatın yerine kaynak olarak kabul edilecek edebiyatı belirlemeye çalışır” (Armağan, 2011, s.49).

Türkiye'nin çok partili yaşama geçişinden sonra evrildiği süreç, ekonomide, siyasette, toplumsal hayatta, kültürde, sanatta ve dolayısıyla şiirde dönüşümlerin de nedeni olmuştur. 1930'lu yıllardan itibaren toplumsal ve siyasi düzlemde yaşananların etkisi altına girmeden, kendi iç karşıtlıklarını ölçüt alan bir Türk şiiri oluşmaya başladığını söyleyen Hakan Sazyek, bu durumun 1950'lerde de devam ettiğini kaydeder. Bu dönemde nesirde iç Anadolu'ya yönelimi, halkın yaşam zorluklarını anlatan bir tarz gelişti; şiirde ise, gerçeklikten uzak durmaya çalışan, simgelerle ve yeni, değişik kavramlarla ifade eden bir anlatım öne çıktı. Hakan Sazyek, işte bundan “Bir önceki on yılın başat şiirinin karşıtı olarak...elit bir bireyselliği barındıran İkinci Yeni ortaya çıkacağını” (Sazyek, 2006, s. 29) tespit eder.

Giderek *modernize* olan Türk şiiri, içeriksel anlamda bireyin iç dünyasını anlatan ve gittikçe yalnızlaşan kent insanını konu almaya başlamışken, hâlâ biçimsel olarak eski-yeni, aruz-hece, Doğu-Batı gibi ikilemler etrafında dönmekteydi. Cumhuriyet döneminde bile, Türk şiirinin ana damarını, halk edebiyatından beslenen ve hece veznini kullanan şiir anlayışı oluşturur. Şiirin biçimsel meselelerine dair tartışmalar da bu dönemde yaşanır. Türk modern şiiri yukarıda da vurguladığımız gibi gelenekten kopmadığı için kendi iç sisteminden üretilmişti. Modern Türk şiirinde değişen, farklı üsluplara bürünen bir dil de gelişti. Şairin kendi evreninde bir *antik tanrı* kadar egemen olmaklığı, Türk modern şiirinin zirvesi sayılan İkinci Yeni hareketinde çok belirgindir. O noktaya varana değin, Türk modern şiirinin daha uzun ve dolambaçlı bir yolu aşması gerekecekti.

Enis Batur *Smokinli Berduş* adlı eserinde modern Türk şiirinin gelenekten kopmadığını, onunla var olmaya devam ettiğini söyler. Modern Türk şiiri “en vurucu örneklerini gelenek zincirinin devamında, sözlü sınavlarda vermiştir. Oysa bu yol, şiiri yazı olarak gören ve kullanan kalemle başlıyor: Dilin estetik kıvancı son hedefi saymadığı, kendi bozgununu kurcaladığı, Solers'in deyiimiyle bir ‘uç-deney’in ucuna gittiği, ehlileşmeyen bir yazı duruyor önümüzde” (Batur, 2001, s. 247) dediği gibi, Batı'dan farklı olarak bambaşka bir şiir geleneğinden üreyen Türk şiiri, gelişiminin yolunda, modern şiirin temel özelliklerini giderek bünyesine soktu. Ahmet Oktay, Avrupa'da gelişen modern şiirin Batı dünyasının bunalım döneminin (savaş, ekonomik çöküntü, kültürel tıkanma) ürünü olduğunu; bu şiirin birkaç merkezde birden başlamış olmasının bundan kaynaklandığını ve aynı zaman da bunun, farklı ülkelerde de aynı gerekçeleri, aynı dili ve tonu kullanabilmesinin nedeni olduğunu vurgular.

Oysa ‐Türkiye, periferide başka türden bir bunalım yaşıyordu ve bunalımdan çıkaracağı sonuçlar da farklıydı. Yıkım düşüncesinden çok doğma düşüncesinden beslendiği, yeni bir düzen kurma isteğiyle coğuğu” (Oktay, 2008, s. 110) da apaçıktı. Türkiye’nin Batı’dan farklı bir tecrübe yaşaması; ondan tümüyle farklı gerçeklerle yüz yüze kalması, Türk şiirini, Batı’nın sanat akımları içinde büyüyen modern şiir çizgisinin tümüyle dışında bırakmasa da kendine özgü kıldığını söyleyebiliriz.

Servet-i Fünûn

Servet-i Fünûn dergisiyle birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan süreci, Türk edebiyatında Batılılaşma yönünde organize ve güçlü bir atak olarak nitelendirebiliriz. Bu dergi etrafında toplanan sanatçılar edebiyatı Doğunun etkisinden *kurtarıp* onu Batı’lı kılmak için yoğun bir faaliyet başlatmışlardır. Dergiyi çıkartan Recaizade Mahmud Ekrem’in öğrencisi Ahmet İhsan’dır. *Servet-i Fünûn* dergisinin yazı işleri müdürlüğüne Tefvik Fikret’in getirilmesiyle birlikte, dergi beş sene boyunca dönemin ana akımları olan Sembolizm ve Parnasizm etkisinde faaliyet sürdürmüştür²⁰.

Servet-i Fünûn dergisinin çevresinde toplanan Batıcı edebiyatçılar, sadece edebiyat yapma konusunda değil, aynı zamanda yaşam biçimi, kılık kıyafetleriyle de Batılı görünümdeydiler. Batılılar gibi şık giyinirler, onlar gibi davranıp konuşurlar, onlar gibi alafrağa bir hayat sürerlerdi. Kendileri için seçtikleri mekân, Batılılaşmanın merkez üssü olan Beyoğlu çevresi olmuştur²¹.

Batı edebiyatından çevrilen eserlerin yaygınlaşması ve Servet-i Fünûn hareketinin çoğu sanatçılarının Fransa’da eğitim görmüş olması, onların Batılı tarzda eserler yaratmalarının nedenidir. Fransız Sembolizminin etkisiyle eserlerini imgelerle bezemeleri, söyleyişte ahenge verdikleri önem dikkat çekicidir. Servet-i Fünûncular özellikle Fransız şiirinden esinlendikleri tarzda yeni imgelem sistemi kurmak için ‐şehik-i tenhayi (yalnız hıçkırık), ihtizazat-ı leyl (gece titreyişleri), zulmet-i ebkem (dilsiz karanlık), saat-i semenfam (yasemin kokulu saatler), havf-i siyah (siyah korku), leyal-i girizn (kaçıcı geceler), karha-ı hayat (hayat yarası), teb-i ümmid (ümit yarası)” (Korkmaz, 2006, s.125)²² gibi duyulararası geçişkenliği

²⁰ Bkz. Parlatır, 2006, s. 9-10.

²¹ Bkz. Çetin, 2017, s. 5.

²² Bkz. Korkmaz, 2006 (Bkz. Kılıçlı, 2007).

kolaylaştıran alışılmadık bağdaştırmalara yöneldiler. Bunun yanı sıra Servet-i Fünûncular, özellikle şiirde, resim, müzik sanatlarına daha önce verilmediği kadar yer verdiler.

Hakikatte musiki ile şiir, tam ve birbirinden külliyen farklı, yalnız bazı müşterek evsafa malik iki sanattır. İkisi de sevkitebii ile vücut bulan dilden doğmuş ve her biri, kendilerini terkip eden iki unsurdan birine daha ziyade merbut kalmıştır. Musiki muhtelif hissiyatı ifade eden nidalar üzerinde, şiir ise savtlar üzerinde çalışmıştır. Musiki bilhassa hissiyata, şiir bilhassa zekaya müracaat eder. İşte bu yüzden ikisi de gittikçe birbirinden ayrılmıştır²³ (Yalçın, 1901'den aktaran Korkmaz, 2006, s. 226).

Servet-i Fünûnculardan başlayan, sanat dalları ile şiir ilişkisi daha sonradan gelişen Garip ve İkinci Yeni şiir hareketlerine de etki gösterecektir.

Tevfik Fikret

Türk şiirinin modernleşmesi konusunda Servet-i Fünûn hareketinden iki önemli ismin üzerinde özellikle durmak gereklidir: Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin. Ahmet Hamdi Tanpınar, Tevfik Fikret'in önemini onun eski şiirin yıkılmasındaki rolünde görür. Ona göre, Tanzimat'tan sonra başlayan Türk edebiyatı, büyük bir hamle ile birçok yenilikleri memlekete getirmişti. Tanpınar bu yeniliklerin Türk şiirinin yeni baştan tesisinden ziyade, eskinin yıkılmasını temin ettiğini, Tevfik Fikret ve Türkçülük cereyanının "devam edegelmekte olan eskiye veyahut yeninin arasına karışan, ona bürünen eskiye son darbeyi indirdiği"ni (Tanpınar, 1969, s. 311) söyler.

Tevfik Fikret, eskinin yıkılmasının büyük bir hassasiyet gerektirdiğinin farkındadır: "Tasfiye-i lisan...Vakıa fena bir unvan değil, lakin hangi lisan ve nasıl tasfiye edilecek? Osmanlıcanın yüzlerce seneden beri alışmış olduğumuz Arabi ve Farisi kelimelerini, terkiplerini kaldırarak yerine Türkçelerini koymak suretiyle mi? Atacağımız kelimelere iyi halefler bulup bulamayacağımız da başka mesele. Doğrusu muhafazakarlığın o kadar taraftarı değilim, fakat insan istiyor ki yapılan şey bozmaktan ibaret olmasın"²⁴ (Tevfik Fikret, aktaran Parlatır, 1988, s. 87). Fransızca'yı bilen, Batı edebiyatını takip eden şair, Türk şiirinde de değişimin zamanı geldiğini sezmiştir. Fakat kendisinin de söylediği gibi, bu değişim, yalnızca kelimeleri atmakla kalmamalı hem biçimsel hem de içeriksel, kökten bir değişimi içermelidir.

Eski-yeni tartışmasını açan Tevfik Fikret, gelenekten kolay kolay kopulamayacağını farkındadır. "Hep tanzîr ve taklîd neticesi değil midir ki en çok edebiyat ile işigâl etmiş bir

²³ Yalçın (1901 (1316), Mayıs). "Edebiyat ve Musiki". *SF*, 535, s. 226-229, aktaran Korkmaz, 2006, s. 226.

²⁴ Tevfik Fikret (1899 (1315), Nisan). "Tasfiye-i Lisan". *SF*, 422, s. 87, aktaran Parlatır, 1988, s. 87.

kavmin beş altı asırdan beri toplanıp gelen âsâr-ı şî'riyyesi içinde küçük büyük üç beş cilddivân istisna edildiği halde kalanlar o cevâhir-i san'at ve ma'rifetin – kimi parlakça, kimi pek donuk- birer sahte numûnesi olmak şa'ibesinden kurtulamamış” (Parlatır, 1993, s. 4) derken, taklit meselesinden yeni edebiyatının de kurtulma imkânı olmadığını vurgular. Eski şiire yeni şiirin bağlanması konusu en çok da kafiye kullanımında yaşanmaktadır. “Eski şiirlerimizin hangisini ele alacak olursanız bu kafiye te'sirini bulursunuz; en güzellerinde, en samimilerinde bile o te'sirin bir eser-i gadri görülür. İşte bunu içindir ki 'eskiden şairlerimiz vardı, şiirimiz yoktu!' diyenler haklı” (Tevfik Fikret, aktaran, Parlatır, 1993, s. 192-193). Servet-i Fünûncular yeni şiiri özgün bir dil yaratarak geliştirmeyi hedeflediler. Estetik kaygılarıyla bu dil dönem içinde birçok eleştiriye maruz kalmıştı. Tevfik Fikret'in bu eleştirilere karşı duruşu, onu modernleşmecilerin öncülerinden yapar: “Lisân bozuluyor... Yazdıkları anlaşılmıyor... Bozulan anlaşılmayan hangi lisandır, bilmiyoruz; ya bu feryâdı edenler bizden başka bir dil kullanmıyorlar ki!..” (Parlatır, 1993, s. 73- 74) ve “Mazmun olsun mensûr olsun, şiirin kendine has bir lisânı, bir tavr-ı bedî-i beyânı vardır; rûh onu söyler, rûh dinler, rûh anlar...şiir ka'ide-şiken değildir. Bazen evc-i a'lâ-yıme'âniyesu'ûd için ka'ideyi bir tarafa bırakır; lâkin hiçbir vakit onu pây-mâl-i tahrîb etmek istemez!” (Parlatır, 1993, s. 28) derken şiirde yaratılan bu özgün dili savunur. Eski edebiyatçılar gibi kafiyeyle önem veren, elit sözcüklerle ifade edilen, manadan yoksun kalan şiirleri yaratan şairlerden farklıdır Tevfik Fikret. Serbest vezinli şiir modernleşmenin ürünüdür, çünkü modern şair ancak serbest biçimiyle şiirin içine dalebilir, duyguları aktarabilir. Tevfik Fikret de bu yönden giderek kafiyeyle arkaya bırakarak şiir dilini ruh hallerine yaklaştırır. Onu modern yapan, geleneğin çerçevesinden çıkaran da bu duruşudur. Şair “mevzûn yazmak için mutlaka aruz okumağa hâcet yoktur, şiir söylemek için mevzun yazmağa ihtiyaç olmadığı gibi... Demem ki vezinlerle hiç meşgul olmayalım. Bilâkis, bunları tedkîk edelim... Meselâ anlayalım ki evzânın hangisi daha rakîk, daha sâf, daha sâde, daha hafif, daha şûh, daha mest, daha raksân ve hevâyî... daha mü'essir, daha ciddî... bakalım hangi vezin hangi zeminlere daha muvafık düşecek... Hangi şiir hangi vezne tatbîkan söylenirse tabî'iyetini, samimiyetini, rûhunumuhâfaza edecek” (Tevfik Fikret, aktaran Parlatır 1993, s. 52) diyerek şiirin konusuna göre biçimin değişeceğini vurgular.

Tevfik Fikret, o zamana kadar Türk dilinde gramer kurallarının uygulanmamasını bir sorun olarak görür, sözcüklerin derli toplu olmasının gerekliliğinden bahseder. Dilin yenileşme sürecinin ancak buradan başlayacağını vurgular: “Bir lisanın safiyeti, mükemmeliyeti

kelimelerinin azlığında çokluğunda değil mazbutiyendedir; bizimki gibi henüz kaideleri konulmamış, lugatlerizaptolunmamış bir lisanı tasfiye için ibtida bu iki noksanı ikmal etmek lazım gelir” (Ercilasun, 2012, s. 91)²⁵.

Servet-i Fünûncular şiiirlerinde genellikle aruz veznini kullandılar. O zamana dek olmadığı kadar mükemmel aruzu, Türkçe sözcüklere uyarladılar. “Fikret’e göre vezinleri, içinde taşıdıkları mana bakımından sınıflandırmak, şaire şiiirlerini yazmada kolaylık sağlar. O, vezinleri ruhları bakımından incelemiştir. Vezinli yazmak için mutlaka aruz okumaya ihtiyaç bulunmadığını, şiiir söylemek için vezinli yazmaya gerek olmadığını söyler” (Çetin, 2017, s. 15). Aruzu neden tercih ettiğini Tevfik Fikret şöyle açıklar: “Hangisi daha rakik, daha saf, sade ve hafif, daha şuh, daha mest, daha havai, samimi, tesirli, ciddi, ağır, ulvi, semavi ve ruhani ve doğru olarak anlatılabilir? Eğer vezinleri bu bakımdan inceler ve ayırmaya çalışırsak müsbet bir iş yapmış oluruz”²⁶ (Ercilasun, 2012, s. 84). Servet-i Fünûncular, kafiye için göz değil kulak için olduğunu ileri sürdüler. Sözcüklerin kafiye göre dizilişinden çok, kulağa ahenkli gelmesini önemsediler: “Her güzel şey şiiire konu olabilir. Nasıl vezin ve kafiye her şey şiiir sayılmıyorsa, şiiir için vezin ve kafiye şart da değildir”²⁷ (Ercilasun, 2014, s. 120). Servet-i Fünûncular daha çok kulağa dayanan şiiir anlayışını, Fransız şiiir akımlarından (Parnasizm, Sembolizm) aldılar. Koşuk olmayan, düzyazıya yakın şiiir tarzını geliştirme konusunda da Servet-i Fünûncular öncülük göstermişlerdir. Onlar hem kendine has vezinleri kullandılar hem de mısralarının yerlerini değiştirdiler. Ölçülü, uyaklı söz biçimine, nazma yine de önem vermekten çekinmediler, çünkü dizelerin ahengi ancak bu şekilde gösterilebilir: “Nazım bazılarımız tarafından ‘tarz-ı hassü’l-hass-ı belagat’ addedilmek isteniyor. Halbuki şiiir, nazma ‘münhasır ve müftakır’ değildir. Bundan dolayı her kavmin edip ve şairleri ‘en şedid, en ulvi, en ruh-perver hislerini nazmen ifade etmişler; yani en güzel şiiirlerini manzum söylemişlerdir. Bunun için ‘şiiir lisanı’ adını vermek istediğimiz o belagat tavrına ekseriyetle manzumelerde tesadüf ederiz”²⁸ (Ercilasun, 2012, s. 99).

Servet-i Fünûncuların getirdiği bir yenilik de şiiirde serbest müstezadı, yani özellikle geliştirdikleri bir nazım biçimini kullanmalarıdır. Hem aruz hem de hecenin çeşitli kalıplarının senteziyle şiiir yazılabileceğini düşünen Servet-i Fünûnculara, Ahmet Hamdi

²⁵ Tevfik Fikret (1896 (1312), Ağustos). "Musahabe-i Edebiye". *SF*, s. 355-357 (Bkz. Ercilasun, 2012, s. 91).

²⁶ Tevfik Fikret (1896 (1312)). "Evzan-ı Aruz". *SF*, 292, s. 84-86 (Bkz. Ercilasun, 2014, s. 144).

²⁷ Recaizade Mahmut Ekrem (1910 (1326)). "Mukaddeme-i Zemzeme". İstanbul, s. 120. (Bkz. Ercilasun, 2014, s. 137).

²⁸ Tevfik Fikret (1896 (1312), Nisan). "Lisan-ı Şi'r". *SF*, 267, s. 99. (Bkz. Ercilasun, 2012, s. 143).

Tanpınar eleştirel yaklaşır. Ona göre Servet-i Fünûn ve ondan sonraki iki kuşak bu hakikati unutmuştur: “Bir şiir mısralardan yapılır; mısra dediğimiz şey de ya mükemmel şekilde vardır veyahut hiç yoktur. Bu iki had arasında sallanan ucubeye mısra nazarıyla bakılamaz. Yenilik devrinin ilk nesilleri çok defa mevcut olmayan mısralarla manzume yaptıklarını” (Tanpınar, 1969, s. 383) öne sürer. A.H. Tanpınar, Tevfik Fikret’in şiirine de neredeyse nesre yakın durduğu eleştirisini getirir ve böyle bir şiirin güzelliğini sorgular. “Fikret, Fransız şiirinde gördüğü atlama tarzını Türkçeye ısrarla tatbik ederek, bu mısra ıstiklalini bozmuş (1969, s. 263) ve şiirlerinde nesre yakışan manzume öğelerini kullanmıştı.

Cenap Şahabettin

Eğitim için Paris’e giden (1889) ve Fransız edebiyatına ilgi duyan, sembolist ve parnasyen şairlerden, en çok da Paul Verlaine’den etkilenen Cenap Şahabettin’in de aralarına katılmasıyla birlikte, o zamana kadar Türk şiirinde denenmiş biçimler, ölçüler ve imajlar yerine, yeni özgün sıfatlar, bileşimler, imgeler, kavramlar, tamlamalar kullanmaya başlamıştır. Tevfik Fikret’in şiirlerinde dilde estetizm önemseniyorken, Cenap Şahabettin’in eserlerinde sözcükler daha görsel bir hal almıştır. Eserlerine, tablodaki resmedildiği peyzajlar ya da portreler gibi tasvirler girmeye başladı, musiki öğelerini de kullandı. Disiplinlerarası üslup onunla başladı diyebiliriz. “Cenap Şahabettin, şairin fonksiyonunun, duyguların, rasyonel olarak düşünülmüş sözcüklerin dizilişini sağlamak olduğunu söyler. Şairin bu bakış açısı, şiiri, divan şairlerinden farklı olarak, şairin hislerini aktaran bir *araçtan* çıkartıp, onu üzerinde fen bilimlerinde olduğu gibi düşünmeye ihtiyaç olan bir alana dönüştürür: “Ciddi bir his felsefesine dayanan ‘Edebiyat-ı Hazıra’ nazarında lafızlar ve kelimeler, birtakım maddi unsurlardan başka bir şey değildir; onların bundan ziyade kıymet ve ehemmiyeti yoktur. Şair onları kendi fikri duygularına ve samimi muamelelerine göre toplar, dağıtır. Mecbur olursa bir belirli şeyi anlatmak için birkaç ismi kırıp bozarak yeni bir ‘cüz-i lisan’ çıkarır. Elverir ki bütün kalem hareketlerinde ciddi bir lafız intikadından korkmasın, dilin esas kaidelerine muhalif olmasın” (Ercilasun, 2014, s. 19). Fransız edebiyatı ve şiirini değerlendirirken söyledikleri, Cenap Şahabettin’in müzik ve şiirin ilişkisine dair bakışını da özetler. Şair, “Edebiyat-ı Franseviyenin mevadd-ı lafziyyesine Wagner’in zemzeme-, dehası bir piş-i aheng-i teşvik olmuştur. Wagner neşaid-i kalbiyyenin en rakikilerini ihtizazat-ı musikiye ile ihsas ve ifade ettiği gibi, Fransız üdeba-yı cedidesi de elfazın medlulat-ı lugaviyesiyle anlatılamayacak olan şeyleri aheng-i beyan ile guş-ı ruha isma etmek istediklerini”

(Ercilasun, 2012, s.19)²⁹ söyler. Cenap Şahabettin, şiirde ahenge ve müzikaliteye fazlasıyla önem verdiği için, birtakım yeni tamlamalar ve kendine özgü bir üslup geliştirmişti. Sözcüklere yeni ve farklı anlamlar yükleyerek o ahengi yakalamaya çalıştığını görürüz. Tevfik Fikret'ten farklı olarak, şiirinde dilin sadeleşmesinden çok onun edalı formlarını kullanmaktan yana olmuştur. Fransız şiirini yakından tanıyan ve ondan etkilenen şair, Türk şiirinde Fransız etkisinin sınırlı kalacağını, zira bu iki dilin farklı geleneklerden geldiğini ve farklı kaidelere tabi olduğunu belirtir. Ona göre, her millet manzum eserlerini, kendi dil tabiatına göre kurulmuş bir kaideye dayandırır. "Biz de bilinen aruz vezinlerini şart ve ölçü olarak kabul etmişiz" (Ercilasun, 2012, s.149). Şairin deyişiyle, bu şart Türk yazı/edebiyat dilinin tabiat ve istidadına uygundur ancak.

Servet-i Fünûn hareketine tepki olarak ortaya çıkan Fecr-i Âtî, ilk manifestosu olan edebiyat topluluğu olarak tanınmıştır. Fecr-i Âtî hareketinin ortaya çıkarıcı unsurlar, II. Meşrutiyet'ten sonra edebiyatta bir yenileme, bir arınma söz konusuydu. Grubun üyelerine göre şiir sanat kaygıları taşınmalı, estetik anlayışından uzak durmamalıydı. 1910 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinin 977 sayısındaki yayımlanan bildirgelerinde çok net bir şekilde Batı'cı yönelimlerini ortaya koymuşlardı. Avrupa edebiyatındaki birtakım edebiyat grupları için Türkiye'de oluşan bu yeni grup daha çok Türk edebiyatının geleceği kaygısıyla kurulduğunu ifade etmişti. Dilin, kültürel-sosyal ve edebi bilimlerinin gelişmesini hedefleyen bu grup Batı'daki edebiyat ortamlarıyla yakın ilişki kurma isteğinde bulunuyordu³⁰.

Ahmet Haşim

Fecr-i Âtî hareketinin en büyük şairi Ahmet Haşim'dir. Edebiyatta estetiği öne çıkartan Fecr-i Âtî topluluğun üyesi olan Ahmet Haşim, Fransız sembolistlerin de etkisiyle şiire müzikaliteyi, özgün imgeleri kattı, şiiri *belagattan* kurtardı. Tanpınar'a göre Ahmed Haşim'le birlikte Türkiye'de ilk defa Avrupalı manasında ve beşerî nispette büyük şiir tanındı. "Şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam aleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendiğini" (Tanpınar, 1969, s. 285) söyleyen A.H. Tanpınar, Haşim'in Türk şiirine yeni bir lezzet kattığını söyler. *Şiir nasıl olmalı?* üzerine de ilk yazarlardan olan Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında, şiirde mananın önemli olmadığını, şiirin

²⁹ Cenap Şahabettin (1896 (1312)). "Musahabe-i Edebiye-Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir". *Servet-i Fünûn*, C. XII, Sayı 297, 7, s. 162-164 (Bkz. Ercilasun, 2014, s. 19).

³⁰ Bkz. *Servet-i Fünûn*, (1910, Şubat), C (38), 977, s. 11. Aktaran, Apaydın, 2013, s. 747-754.

kapalı olması gerektiğini söyler ve okurdan şiiri kavraması için daha üst seviyede bir çaba sarf etmesini talep eder: “Mana araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe içinde bırakan hakîr kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek... Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin manası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir” (Ahmet Haşım, 2011, s. 66)³¹ diyen şairin hedefi, şiirdeki sözcüklerin birbiriyle harmoni bir şekilde bağlanması, kulağa hoş gelen ahenge ulaşmasıdır. Ahmet Haşım’ın poetikasını, Paul Verlaine’in meşhur "*Musiki... Her şeyden önce musiki!*" sözü belirler. *Lanetlenmiş* Fransız şairlerinin simbolist bakış açısı, şiirin görülebilecek değil duyulabilecek ve haz verebilen bir tür olduğu fikri, Ahmet Haşım’ın şiirsel tarzını belirler. Artık şair bir sosyal görevi üstlenmez, insanlara yol gösteren bir kanaat önderi değildir. Şair, onun için, estetiği arayan ve kelimelerde huzuru bulan, belagatten uzak duran kişidir. “Şairin lisanı *nesir* gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır” (Ahmet Haşım, 2011, s. 66). Ahmet Haşım’ın Batı Sembolizminden beslenen ve *entelektüel* okuyucuya hitap eden şiiri, geleneksel şiirden kopmuş değildir. Bu tür şiir divan edebiyatıyla akrabalık göstermektedir. Divan edebiyatı da ancak eğitimli saray çevresine seslenmekteydi (Armağan, 2011, s. 76).

Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre, Ahmet Haşım, şiirin modernleşmesi üzerine bütünlüklü bir düşüncü ortaya koyan ve bunu eserlerinde gerçekleştiren ilk şairdir. “Ahmet Haşım Türkçe edebiyat içinde, bu sorunsallar üzerine düşünmüş, cevaplar aramış, bu düşüncelerini de tam ve modern poetik bir metinle ortaya koymuş ilk şairdir” (Tanpınar, 2003, s. 104). Ahmet Haşım’ın “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” makalesi, “Cumhuriyet devrinin ilk yirmi yılında, bilhassa saf şiir taraftarlarının estetik nazariyelerinin temelini teşkil eden, daha sonraları da Garipçilerin tenkitlerine hedef olacak yazının ilk şeklidir” (Okay, 2005, s. 95). Dolayısıyla Ahmet Haşım hem bildirge manasını taşıyan düzyazılarıyla hem de şiirleriyle sonraki modern şiir hareketleri üzerine de etki yaratan ilk yenilikçi şairlerinden olmuştur.

Abdülhak Şinasi, "Ahmet Haşım’ın Şiirindeki Yenilik Nedir?" adlı makalesinde, Haşım’ın Türk şiirine getirdiği yenilikleri vurgular; onun Sembolizmin teorisini, şair Rémy de Gourmond’tan etkilendiğini söyler (Enginün ve Kerman, 2011, s. 596).

Yahya Kemal Beyatlı

³¹ Bkz. Enginün ve Kerman, 2011.

Ahmet Haşım'den sonra modern şiirin bir diğer öncüsü olarak Yahya Kemal'i anmak gerekir. Onun şiir anlayışını ortaya koyduğu "Şiir Okumaya Dair" adlı makalesi, modern sanat akımlarının manifestolarını çağırıştırır. Batı'lı modern şairlerin üzerine durduğu *poésie pure* denilen *saf şiir* anlayışının ilk uygulayıcılarından biri Yahya Kemal'dir.

Yahya Kemal, Anadolu'da yaşamış eski Yunanların edebiyatına *sahip çıkmayı* ve onu *yoğurup* Türk şiiriyle birleştirmeyi hedeflemiştir. Yahya Kemal buna, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile birlikte, Nev-Yunanilik adını verir. "Heredia'yı severken, eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkçenin yanına yaklaştığımın bu münasebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Latin şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi" (Yahya Kemal Beyatlı, 1973, s. 108). Fransız simbolist şairlerinin derin etkisi altında şiirler yazar: "Fransız şiirinin, fikrinin, zevkinin havası içinde balık suda yaşar gibi yaşıyordum" (Yahya Kemal Beyatlı, 1973, s. 106). Fransız simbolistleri orijinal dilinden okuyabilen Yahya Kemal, Baudelaire'den etkilendiğini söyler. Edgar Allan Poe ve Paul Verlaine de okudukları arasındadır.

Şiiri müziğin teferruatına benzetir Yahya Kemal: "Şiir gibi bir rhytme sanatı olan musikinin notası vardır. Yeknazarda zannedilir ki bu nota şaşmaz bir miyardır. Maamafih, her muganninin okuyuşu ve her çalanın çalışı yine şahsidir ve ayrıdır. Şiirde de tıpkı böyledir. Şiiri her okuyanın okuyuşu şahsi ve ayrıdır" (Yahya Kemal Beyatlı, 1990a, s. 8). Poetik metninde artık yeniliğin gereksinimden de söz açar şair. "Eski şiirin ve eski nesrin yalnız zemini değil lakin malzemesi, şekilleri ve neveleri de tamamıyla değiştirilerek yeni ufuklara koşmak susamışlığını ifade etmek istiyorum...Bir muharrir, bir şair yeni oldukları kadar değerli sayılmaya başladı"ğın (1971, s. 45) söyleyen Yahya Kemal şiir dilini Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî şairlerinden tamamıyla farklı kurmayı hedefler: "Tevfik Fikret'in, Cenap Şahabeddin ve muakkiblerinin lisanından büsbütün başkaydı; o destanın başarabildiğim bazı parçalarındaki şiir telakkisi de yeniydi; marazilikden, ibhamdan, muammalıkdan uzaktı" (Yahya Kemal Beyatlı, 2015, s. 103). Servet-i Fünûn'la başlayan modern şiir hamlesinin ilk dönemine son damgayı Yahya Kemal vurmuştur. Artık Türk şiirinde yeni bir dönem başlayacaktır.

Nâzım Hikmet

Modern Türk şiirinin bir sonraki belirgin adı Nâzım Hikmet'tir. Dünyaca ünlü şair, Türkiye'de toplumcu gerçekçi şiirin ilk ismidir. İsmail Tunalı, toplumcu gerçekçilik ya da sosyalist realizmin, şimdiye kadar sanat tarihi içinde, sanat anlayışlarından özce ayrıldığından bahseder. “Bu öz, toplumcu gerçekçiliğin yeni bir insan, yeni bir ahlak, yeni bir değer ve yeni bir toplum yaratmak gibi toplumsal bir görevle görevlendirilmiş olmasıdır” (Tunalı, 1993, s. 171). Ülkesinin toplumsal meseleleriyle yakından ilgilenen Nâzım Hikmet, eski şiir dilinin ve biçiminin bu meseleleri aktarmakta güçsüz kalacağını fark etmiştir. Bu yüzden o, öncelikle Batı'lı modern akımlara yönelmiş; Fütüristler gibi yazmayı denemiştir. Bu denemelere karşın şair yine de Türk şiir geleneğinden, halk deyişlerinden ve kafiyeden vazgeçmemiştir. Klasik şiir anlayışı büyük ölçüde Nâzım Hikmet'le sona ermiş; yeni, o zamana kadar denenmemiş üslupların önü açılmıştır. Nâzım Hikmet vezin-kafiye kalıplarının içinde kalmayıp tümüyle yeni bir şiir anlayışı getirmiştir. *Eskiye* açtığı savaşın ürünü olarak Nâzım Hikmet, *Resimli Ay*'ın Haziran ve Temmuz 1929 sayılarında “Putları Yıkıyoruz” başlığı altında bir kampanyayı başlatmıştır. Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin'i hedef alan iki yazısıyla hem edebi hem de siyasi sonuçlar da doğuran bir eski-yeni kavgası başlamış olur³². Nâzım Hikmet, Türk şiirindeki Farsça ve Arapça sözcüklerin, yine bu dillere ait sözdiziminin yeni kuşaklarda bir *anlama* sorunu yarattığını düşünür: “Osmanlı dilini bilmeyen bugünkü ve bilmeyecek olan yarınki kari kitesinin kafasına, tarihe karışmış bir şahsiyeti, olduğundan başka bir mahiyete sokmak ve nihayet edebiyat tarihimizi tahrif etmektir” (Nâzım Hikmet, 1991, 14). Türk şiirinde o zamana dek kullanılan dili ve şairleri sorgulayıp bunu bir tartışma kampanyasına çevirmesi, o dönem için bir ilktir. Buna ilişkin Ahmet Oktay, “Nâzım Hikmet'in Putları Yıkıyoruz kampanyası, hiç kuşkusuz Rus Fütüristleriyle paralellik kurulabilecek öğeler taşıyor” (Oktay, 2008, s. 110) der.

Nâzım Hikmet, yeni şiiri kurma arayışlarını poetik metinlerinde paylaşmakta, her yaptığını okuyucuyla tartışmaya açmaktadır. Şair bütün bu şekil oyunlarında esas yine hece vezninin, yani halk şiirinin ve aruzun, yani Divan edebiyatının unsurlarını muhafaza ettiğini altını çizer. Nâzım Hikmet'in serbest vezinli şiiri, uyak olmadan da bir iç ritim ve ahenk sağlanabileceğini göstermiştir.

Nâzım Hikmet, siyasi görüşünden, şiirinde seçtiği dile kadar döneminin yenileşme hareketinin öncüsü olmuştur. Ahmet Oktay, 20. yüzyılın Türkiye'sinde çağın ruhunu yakalamayı başaran tek kişinin Nâzım Hikmet olduğunu ileri sürer. Oktay, Nâzım Hikmet'in

³² Bkz. Oktay, 1986, s. 356.

“siyasete komünizmi, felsefeye diyalektik materyalizmi, biçime müstezat ötesinde bir açılımı, biçime kışkırtıcılığı, dile halkın ve argonun söyleyişini kazandırdığı”nı açıkça söyler (Oktay, 2008, s. 109). Nâzım Hikmet her ne kadar şiir dilinin sadeleşmesine özen göstermiş, halka yakın bir dili seçmiş olsa da asla halk şairi olarak tanımlanamaz. Onun sosyalist bir şair olarak kullandığı dil, sembolist şiirlerle de benzerlik bulur.

Garip Şiiri

Nâzım Hikmet’ten sonra, modern Türk şiirini temsil eden en belirgin örnek olarak Garip akımı şairlerinden söz etmek gerekir. 1940’ta üç genç, Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat, kurdukları Garip adlı şiir hareketiyle, ki Birinci Yeni Hareketi olarak da adlandırılırlar, edebiyat ortamında görünür oldular. Hareketin kurucularından Orhan Veli, *Garip* bildirgesinde Türk şiirinin modernleşme girişimlerini anlatmıştır³³. Halkın diliyle şiir yazılması fakat halk şiirinden uzak durulması; gelenek karşısında daha önceki şiir anlayışından farklı oluşu Garip hareketini karakterize eder.

Birinci Yeni şiirini, erken modern şiir kalıbına sığdırabiliriz. Genç şairlerin ortaklaşa yazdıkları ve *Garip* adını verdikleri kitabı, Orhan Veli’nin önsözünüyle 1941’de yayımlandı. Bu hareketin bir manifestosu niteliğindeki önsözde, şiirin içeriğinden biçimine kadar, Batı’daki modern sanat akımlarından etkilendikleri anlatılmaktadır. Daha sonra akımın adı olarak anılacak Garip şairleri, Ahmet Haşım’dan, Yahya Kemal’dan ve Nâzım Hikmet’ten apayrı bir yol izlemiş, Batılı sanat akımlarından, bu arada gerçeküstücülükten de etkilenmişlerdir. 1945’lerden sonra toplumculuğa yönelmişler, bu yolda halk dilinden yararlanmışlardır.

Ölçü ve uyağı reddeden Garipçiler, şiiri “bütün hususiyeti edasında olan” ve “insanın beş duygusuna değil, kafasına hitap eden yani tamamen manadan ibaret” (Orhan Veli, 2009, s. 18) bir söz sanatı haline getirmek istemişlerdi. Oktay Rifat, Fransa’da serbest vezni ilk kez Décadenların yaygınlaştırdığından bahseder. Kendilerinin ise serbest vezinle değil, vezinsiz şiir yazdıklarını söyler: “Mekanik birtakım hesaplara aldırılmayarak, Fransızların iç musikisi (musique intérieure) dedikleri, anlamdan gelen ahenge, daha çok edaya bağlı kıvraklığa önem verdik ve şiirin kulak için değil, göz için, kafa için olduğunu savunduk. Bu çok önemli bir ayrımdır” (Oktay Rifat, 1992, s. 215). Garip şiirinin ayırt edici niteliği ona göre, şiirlerin

³³ Bkz. Orhan Veli, 2009, s. 20.

kısalığı, vezinsizliği, kafiyesizliğidir; zira, Garip şiiri çoğunlukla birer “duyu” (sensation) şiiridir.

Garip şiiri, ele aldığı konular ve onları ele alış biçimleri kadar “konu etmedikleri” üzerinden de eleştirilir. Şair Behçet Necatigil, Garip’in yeni bir *şairanelik* getirdiğini söyler ve onları şöyle eleştirir: “Garipçilerin şiiri, Garip dönemi şiirleri, büyük ihtiraslar, hayaller taşımayan, bu tür sarsıntıların uzağında, içlenmeleri bile sathi ve küçük şeyler yüzünden; iç dünyalarını zenginleştirmeye vakitleri ve kabiliyetleri olmamış kişilerin aylak, boş dolaştıkları bir lunapark görünümündeydi” (Necatigil, 1979, s. 286). Peyami Safa Garip şiirinden bir örnek vererek, bu şiiri “temelsiz, çerden çöpten, gecekondular” olarak niteler: Bizde tenkidin fırtınası değil, rüzgârı bile yok bu temelsiz ve çerden çöpten şiirlerin gecekonduları her yeri kaplıyor”³⁴ (Peyami Safa, 1950, s. 1).

Garipçilerin toplumsallığa cesaretle yönelmemelerini ve halkın sorunları anlatmak yerine, şiirde konuşurcasına *havadan sudan* bahsetmelerini, Asım Bezirci ülkedeki siyasi duruma bağlar. Ona göre İkinci Dünya Savaşı’nın dışardan bile olsa ülkeye etkileri, tek partili baskıcı ortamı, demokrat ve toplumcu yayınların kapatılması, şiirin siyasetle, toplumla ve yurtla bağlarını giderek zayıflatır. Biçim, genellikle içeriğin üstüne çıkar yahut içerik genellikle tehlikesiz alanlara itilir. 1946 yılında tek partili sistemden çok partili yaşama geçiş, halkta bir nefes alma ve demokrasinin yaşanacağı ümidini uyandırmıştı. *Yaprak* dergisiyle bu süreçte katılan Garipçiler başlangıçta *biçimci* ve bireysel yanı ağır basarken, gitgide toplumsallığa yöneldiler. 1950’lerde DP (Demokrat Parti) ile oyların çoğunu alan Adnan Menderes yönetimi büyük beklentilere yol açmıştı. Fakat kısa sürede ülkede hava yeniden *kararmaya* başlar. Özgürlük umudu gerçekleşmez. Asım Bezirci bu dönemi, “DP İkinci Dünya Savaşı sırasında ve onu izleyen yıllarda gittikçe palazlanan büyük burjuvaziye temsil ettiği için, iktidarı ele alınca, CHP’nin yaslandığı devletçi bürokrasinin egemenliğini kırmak, Amerika’nın da dilek ve desteğiyle burjuvazi yararına liberalist bir ekonomi ve siyaset düzeni kurmak istediği” (Bezirci, 1987, s. 57) şeklinde niteler.

Siyasi ortamın ağırlaşması, vaat edilen umutların boşa çıkması, toplumsallığa yöneldikten sonra da bir tatmin hissetmeyen Garipçilerin yaptıklarını sorgulamasına neden olmuştur. Şiirde *tıkandığını* hisseden ve üstelik taklitçiler ortaya çıktığı için de rahatsız olan Orhan Veli, *Yaprak* dergisinde şunları söyleyecektir:

³⁴ Bkz. Peyami Safa, 1950, Ocak. “Şiirin Gecekonduları”. *Ulus*. s. 1.

Ama bu şiir yavaş yavaş yayılıp birçok kimse tarafından da tutulunca iş değişti. Genç okur yazarlar hatta bu işle uğraşanlar, sandılar ki şiir yalnız küçük olayların, yalnız alelade bir dille anlatılmasından meydana gelir. Böyle böyle bu basitlik, bu aleladelik şiirin bir tarifi, bir şartı oldu. Basitlik, aleladelik derken belki de biraz insafılı davranıyorum. Basitlik, aleladelik diyeceğime boşluk, hiçlik desem daha doğru olur...Genç şairlerimizin çoğunda, ne yazık ki böyle bir boş. Lakırdı ile yetinmediğini görüyoruz. Yazımın baş tarafındaki sözlerden de anlaşılacağı gibi, şiirimizin bu hale gelmesinde de galiba bizim neslin büyük payı var (Orhan Veli, 1949, s. 60).

Garip önsözü ilk ve cesur bir adımdı. Sonraki şairler neslinin de gündemini belirlemişti. Ülkedeki siyasi-toplumsal dalgalanmalar giderek onların sanatı etkileyecek olsa da Garip hareketi şiirin modernleşmesi yolunda âdeta bir meydan okumaydı. Gelgelelim, biçimde ve içerikte sadeleşmeye yönelen Birinci Yeniciler daha ileri gidemediler. Onların şiiri modernleşmeye yöneliktir ama eksiktir. Her ne kadar son zamanda, şiiri toplumsallığa yöneltmek için çaba gösterecekler de Mehmet H. Doğan, bu şiir hareketinin vadesinin dolmakta olduğunu saptar: “Bir zamanlar şiiri bulutlardan, metafizik uykulardan, küçük adamların arasına, mahallelerin daracık sokaklarına indiren şiir (Garip şiiri -benim notum), bir yandan değişen toplumsal koşulları kucaklayamaması yüzünden, diğer yandansa güçsüz taklitçilerinin çabasıyla tükenmiştir artık. Yeni bir şiir olarak, ondan kurtularak, onun yörüngesinden çıkarak kurulacaktır” (Doğan, 2008, s. 18).

Modern şiir, tamamen yeniliklerin deneme alanıdır. Türk modern şairleri geleneksel şiir anlayışının baskısından kurtulup kendi özgün şiir dillerini geliştirdiler. “Yeniliğin bütünlüklü olması için dış yapının yenileştirilmesi de şiddetli bir arzunun sonucunda olmuştur; sarsıcı bir yenilik yaratılabilmesinde yapısal dönüşüm de gerekli görülmüş, şiirde modernist bir dönüştürüldüğün gerçekleştirilebilmesi için biçime de çok iş düştüğü bilinçle kavranmıştır” (Asiltürk, 2015, s.149) diyen Baki Asiltürk, modern şiirde salt içeriksel değil, biçimsel *devrimin* de gerçekleşmesinden yanadır. Gerçi Türk modern şairler eserlerinde yapı sökümü uygulayıp dili bilerek bozdular, yerine de şiirsel çağrışımlara ve metaforlara uygun olan yeni bir dil koydular. Modern şiir artık hikâyeye anlatmayacaktır; onda bir noktadan başlanan doruğa varan bir kurgu yoktur. Yalnızca empresyonist ressam gibi, o an hissedilen izlenimlerin şiir olarak kâğıda dökülmesidir var olan. Bireyin merkeze konulması artık modern şiirin ayrılmaz özelliği olmuştur. Vezni titizlikle ve kurallarıyla tutturmaya çalışan şair, şüphesizdir ki, kendi çağrışımlarını, dünya algısını aktarmada rahat davranamazdı. Fakat yeni çağda, şiir bu cendereden kurtuldu ve şairler kanatlarını açtı.

İkinci Yeni

Modern Türk şiir tarihinde, saydığımız şairler ve şiir hareketlerinin arasında en gelişkin örnek olarak, Garipçilerin çıkışı için güçlü bir zemin hazırladığı ve İkinci Yeni olarak bilinen şiir hareketinin üzerinde durmak gerekir. Akım hakkında genel bir değerlendirme yapmadan önce, İkinci Yeni'yi doğuran siyasi ortama bir göz atmakta fayda vardır.

İkinci Yeni, 1950'lerde, baskıcı bir siyasi ortamın, çarpık kapitalistleşmenin, köylerden kentlere göçün, gecekondulaşmanın yaşandığı siyasi-toplumsal kaos ortamında (Bezirci, 1988, s. 56) doğdu. Bu atmosfer, yeni bir şiir hareketinin doğması için çok elverişliydi. Yalçın Armağan'a göre Türkiye'de modern şiir, Batı'lı gibi yazmak ve düşünmek ihtiyacından doğmamıştır; o, bütünüyle Türkiye'ye özgü siyasal-toplumsal koşulların yarattığı bir tarzdır. Armağan'a göre İkinci Yeni "batılı gibi yazma halinin olgunlaşmış hali değil, maddi temelleri Türkiye toplumunun dinamiklerinden, bu toplumun yaşadığı krizler ve bunlarla yüzleşme yollarından çıkmış bir şiirdir" (Armağan, 2011, s.124). Armağan, modern şiiri sürdüren İkinci Yeni hareketinin, 1930'lar gibi Cumhuriyet'in uzun süredir yaşanan krizlere çözüm getirdiğine inanılan yıllarda değil de 1950'ler gibi toplumsal dönüşümün krizler yarattığı bir dönemde ortaya çıkmasının bir rastlantı olmadığını altını çizer.

Alaattin Karaca da *İkinci Yeni Poetikası* adlı kitabında dönemin getirdiği politik baskıların, ideolojik çatışmaların, İkinci Yeni şairlerinde bir bunalım yarattığını söyler. Yazar "kimi şair ve yazarların bu çatışmalara tepki olarak, ideolojik özden ve söylemden uzak kalmayı seçmeleri, hatta dil ve anlatımı bozarak bir anlamda bu baskıcı yönetime, kısır ideolojik çatışmalara ve yapay ilişkilerle dolu yaşama biçimine başkaldırımları doğaldır" (Karaca, 2010, s. 84) der. İkinci Yeniciler Garipçilerin gözde konularından küçük insanın hikâyelerinden uzaklaştılar ve bireyciliğe yöneldiler. Şiiri politik olayların alanı olmaktan çıkarıp toplumsal konularla dolaylı olarak ilgilenmeye başladılar; "Paranın ekmekle değişildiği/Ekmeğin tütünle değişildiği / Tütünün acıyla değişildiği"³⁵ ya da "Biletim üçüncü mevki / fakirlik hali"³⁶ gibi.

Asım Bezirci'ye göre İkinci Yeni'yi "tek başına toplumsal, hele siyasal ortamla belirlemek yeterli bir kavrayış değildir. Çünkü İkinci Yeni belli bir toplumsal (giderayak siyasal) ortamın olduğu kadar, belli bir kültürel şiirsel ortamın da ürünüdür" (Bezirci, 1996, s. 30).

³⁵ Bkz. Cemal Süreya, s. 69

³⁶ Bkz. Uyar, s. 19

Rauf Mutluay da bu saptamayı paylaşır ve İkinci Yeni'yi batı şiirinden beslenen ve sürekli arayışta olan bir şiir hareketi olarak değerlendirir (Mutluay, 1976, s. 28).

1950'lerin başlarında, birkaç şairin, birbirinden habersiz, bildirisiz, İstanbul ve Ankara'daki birkaç dergide (*Yenilik, Yeditepe, Pazar Postası*) yayımladıkları şiirlerle başladığı kabul edilen bu hareketin adı, Birinci Yeni sayılan Garip hareketinin şiiri getirip bıraktığı yere açık bir başkaldırıyı ifade eder. Muzaffer İlhan Erdost'un isim babalığını yaptığı İkinci Yeni şiir hareketi, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk, Yılmaz Gruda, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ gibi isimlerden oluşur. Muzaffer İlhan Erdost çıkardığı *Pazar Postası* adlı dergide, genç şairlerin yazdıklarına hem destek veriyor hem de onların şiirini İkinci Yeni diye tanımlıyordu. Daha sonra bu isim, bütün bir Türk şiir camiasını derinden etkileyen bir akımın adı olacaktı. Memet Fuat İkinci Yeni'nin çıkışını Muzaffer İlhan Erdost'un ünlü makalesiyle başlatır: “Şiirde söz ile sözcük arasındaki alışlagelen dengeyi bozarak *sözün çağrışım gücünü, düş ve düşündürme gücünü* artırmanın olanaklı olduğunu sezen Muzaffer İlhan Erdost, gene CHP solcusu Cemil Sait Barlas'ın bir gazetesinde, *Son Havadis*'te, bu denge bozulmasını anlattığı yazısına *İkinci Yeni* adını vermişti” (Memet Fuat, 2000, s. 98). Alaattin Karaca'nın saptamaları da Memet Fuat'ı destekler niteliktedir. Alaattin Karaca, İkinci Yeni'nin Muzaffer İlhan Erdost'un 19 Ağustos 1956'da *Son Havadis*'teki “İkinci Yeni” başlıklı yazısıyla başladığı kanısındadır ancak onun bütüncül ve organize bir hareket olarak algılanmasına karşıdır. Ona göre, şairler birbirinden habersizce, ortak bir bildirgeleri olmadan “*Yenilik, Yeditepe, Şiir Sanatı, İstanbul, A ve Pazar Postası* gibi dergilerde, dil, biçim, içerik ve söylem bakımından var olan şiirden tümüyle başka şiirler yayımlamaya başladılar. İkinci Yeni şairleri de bu hareketin ve yenileşmenin, başlangıçta habersizce, anlaşmadan, kendiliğinden doğduğunu belirtirler” (Karaca, 2010, s. 90).

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını düpedüz siyasi ortama bağlar: “Resmi edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın ‘Birinci Yeni’si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktası'nın ‘İkinci Yeni’si kurulmuştur” (İlhan, 2004, s. 10-11). Muzaffer İlhan Erdost ise, “Bir Şey Söylemeyen Şiir” adlı yazısında, Cumhuriyetten sonra gelişen akımların tıkanıldığını ve İkinci Yeni'yle yeni şeylerin başlayacağını vurgular. 1956 yılında yazdığı bu yazıda geleceğe dair tespitler yapar: “Belki beş-on yıl bu akım gelişecek, ustalaşacak. Sonra bu akım da eskiyecek. Ama onun üzerine kurulacak şiir, elbette ki başka bir şiir, elbette ki daha ileri bir şiir olacaktır” (*Pazar Postası*, 1956, s. 52).

İkinci Yeni'nin çıkışı için şunları söyleyebiliriz: Birinci Yeni'ye ve *toplumcu gerçekçiliğe* karşı olarak ortaya çıkmış, Garipçiler gibi manifestosu olmayan, Türk şiirinde *gerçek anlamda* modern diyebileceğimiz ilk şiir hareketidir. Bir şiir hareketi olarak, uyumlu, organize hareket etmemiş olsalar da İkinci Yeniciler, o zamana kadarki bütün şiir anlayışlarının dışında yazmışlar ve var olan bütün kuralları bir yana bırakmışlardı. Bir değerlendirmeye göre, İkinci Yeniciler Garip akımına karşı duruştur; bir diğer görüşe göre ise, onun köklerinden doğan bir modern şiir hareketidir. İkinci Yeni için “Garipçilerin tersine basit söyleyişten uzak duran ve yine Garipçilerin tersine halk dilinden uzaklaşan, gramer kurallarına uymayarak dilsel değişiklikler ve karmaşalar yaratan, çağrışımı önemseyen, aklın dışına kayan, cinselliği ön plana çıkaran vb. özelliklere sahip, şiiri sadece bazı kesimlere duyuran bir edebiyat tonudur denilebilir” (Armağan, 2011, s. 116).

İkinci Yeni şiirinin, Orhan Veli şiirine bir tepki olarak kurulduğunu iddia eden Enis Batur, İkinci Yenicilerin Batı şiiriyle iç içe olduğunu söyler. Batur'a göre “Onlar, Rimbaud'dan, Lautréamont'dan, Apollinaire ve Jarry'den yola koyulan kesimin çok boyutlu girişiminin yerine gündelik yaşamın kaba incelikleri ve ince kabalıklarıyla iletişime giren bir kanadı, Prévert ve çevresini izlemeyi seçti. Bunun sonucu da belliydi: Herkese hitap eden şiir bir üslupsuzluğa çarptırıldı. Belki o yüzdendir ki İkinci Yeni üyeleri inatla Garip'in mirasından uzak durmayı yeğliyorlardı. “*Pazar Postası*'nın genç şairlerinin geliştirdikleri tepki yazının yazgısını büyük ölçüde Orhan Veli'nin bu seçimi biçimlemiş gibidir” diye yazar. Fakat İkinci Yeni hareketinin de Batı şiiriyle derinden ilişkili olmadığını şöyle ifade eder: “Dizgeli bir ilişki içindedir: Başta belli-belirsiz, ortada bilinçli, şimdilerde silik, enez bir hız taşır bu ilişki (Batur, 2001, s. 382). Mehmet H. Doğan ise İkinci Yeni'nin Garip şiirine bir tepki olarak doğmadığını, İkinci Yeni'nin, Garip şiirinin yozlaşmış uzantısının eskittiği, orta malı durumuna getirdiği şiir diline karşı çıkış olduğunu söyler. “İmgesiz, sıradan günlük dile yaslanan, basitliği, aleladeliliği ölçü olarak alan, kısa şaşırtıcı olayı anlatmayı şiiri sayan bir anlayışın yerine, şiiri sözcüğe, imgeye dayamaya çalışan, işe söyleyişteki rahatlığı bozarak başlayan bir şiir anlayışı koymaya çalışan” (Doğan, 1986, s. 70) bir şiir anlayışıdır İkinci Yeni.

Asım Bezirci, Garip'in bir üyesi olan Oktay Rifat'ın, bir süre sonra hareketten bağımsız ve bireysel bir yol izlemesinin İkinci Yeni şiirinin doğumuna neden olduğunu ileri sürer. Aslında Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* (1956) kitabının önsözünde şiir anlayışına dair yazdıkları ile, *Pazar Postası*'nın İkinci Yeni adlandırması zamandadır. Fakat Asım Bezirci

savını desteklemek için şunları söyler: “*Perçemli Sokak* 1956’da çıktı. Ekimde sanıyorum. Kitabın içindeki şiirler daha önce dergilere verilmemişti. Ama herhalde 1956 Ekim’inde bir gecede yazılmadı. En az bir yıl sürmüştü yazılmaları. Perçemli Sokak’la birlikte İkinci Yeni de kuruldu” (Bezirci, 1987, s. 78). Fakat gerçek olan şu ki Oktay Rifat, İkinci Yenicilerin şiir anlayışına yakın durmaktadır. Oktay Rifat *Perçemli Sokak*’ta İkinci Yenicilerin ortak ve en belirgin unsuru olan *anlamsızlığı*, *kapalılığı* savunur: “Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez” (Oktay Rifat, *Yeditepe*, 1958, s. 8)³⁷. Garip şiirinin kovduğu imge İkinci Yeniyle birlikte şiire dönmüştür. İkinci Yeni şiirinin, “konuşma ve yazı dilinin aleyhine işleyen bir şiir dili kurma çabasıyla, sonuç olarak da şiiri kolaycı kalabalıkların, yüzeysel duyarlılığın elinden kurtarışıyla, niteliksiz şiir okuruna sırt çevirisiyle, onun bir tepkiden yola çıkan bir şiir olduğu” (Doğan, 2008, s. 174) söylenebilir.

Turgut Uyar, şiirin anlamdan arınması konusunda Muzaffer İlhan Erdost ile aynı fikirdedir ve artık bu yeni yolda, müziğin adeta şiirin bütününe içkin hale geldiğini söyler: “Şiirde musikinin yeri, seslerin uyuşmasında değil, mısralarda içten içe gelişen ölçüde, vurguda, düzendedir. Aslında şiirin gayesi de musiki değildir zaten” (Uyar, 2014, s. 45).

İlhan Berk, yapılmakta olanı bir tür “görüntü sanatı” diye adlandırır, yeni şiirin ölçütlerini sıralar. Berk’e göre, İkinci Yeni anlamdan çok görüntüye bağlıdır. Bu da onun görüntüye verdiği önemi gösterir. Bu bakımdan şiir bir görüntü sanatı olarak düşünülebilir. Sözcüklerle görüntü yaratılabilir, fakat İlhan Berk anlamla görüntüyü ayırır: “Kısaca, görüntü anlam değildir. Birçok şiirler bir görüntü çizdikleri halde, bir şey anlatmazlar (...) İşte gösteren, ama anlatmayan görüntüye bağlıdır İkinci Yeni. Hem şiir soyut bir sanat olarak düşünmek, görüntüye sıkı sıkı bağlıdır” (Berk, 1992, s.110). İçeride dönük, söylem ve biçime dayanan, fakat çağrışımların zenginliğini yaşayan İkinci Yeni şiiri için soyutlama, en temel özellik olmuştur.

İkinci Yeni’nin ortaya çıkmasında, Batı modern şiirinin etkisi büyüktür. Fransız Sürrealistler ve Egzistansiyalistlerden (Varoluşçular) faydalanan İkinci Yeniciler, Batı dillerini iyi bildikleri için bunu başarabilmişlerdir. Belki de o yüzden, Avrupa’da modern sanatsal akımların içinde gelişen şiirin bütün unsurlarını İkinci Yeniciler kolayca benimseyebilmişlerdir. Özellikle Fransız şiirinin etkisi altında kalmalarına karşın kendi özgün dillerini kurmuş, tarzlarını yaratmışlardır. İkinci Yeni, şiiri Batı’lı modern şiir anlayışıyla kurgulamıştır. Onda en çok dikkat çeken şey, dilin *metamorfoza* sokulmasıdır. Şiirsel dilde

³⁷ Bkz. Doğan, M. H., 2008.

yapı sökümlü, İkinci Yenicileri dış etkenlerden koruyacak, imgeleri ve metaforları rahatça kullanabilmelerini sağlayacaktır. Toplumsal ortamın ağır atmosferine karşı bir protesto olarak, şiirde cinselliğin ön plana çıkartılması da bu şiirin özelliklerindedir. İkinci Yeni şiiri Divan edebiyatıyla ortaklık göstermekle eleştirilir. Divan edebiyatında metaforların ardına gizlenerek anlatılan cinselliği, İkinci Yeniciler ustaca işlediler. Cinselliğe bu kadar yoğunlaşmalarını, dış siyasi atmosferin boğuculuğuna gösterilen tepkiye bağlayabiliriz. Genç modern şairler, topluma gerçekliği apaçık anlatmaktan kaçtılar, fakat sözgelimi bir işçinin sıradan gününü ya da sokaklarda yaşayan bir çingenenin ellerini, şiirlerinde tablo gibi güzelleştirdiler, okuyucuya sundular. İkinci Yeniciler, hayallere, çağrışımlara, metaforlara, imgelere yaslanan bir şiir dili kurdular. İkinci Yenicilerin en büyük keşfi olarak imgeyi örnekleyebiliriz. Onların şiirde ulaştıkları soyutlama ve kapalı anlatımı çoğunlukla imgeden inşa edilir diyebiliriz. Toplumcu gerçekçilerden ve Garipçilerden de farklı olarak İkinci Yeni şairleri, şiire bir şeyi anlatabilecekleri, herkesin anlayabilecekleri bir kılıf giydirmemiştir. Anlamdan neredeyse yoksun kalan şiirdeki hazzı, okuyucu imgeden tadacaktı. Akımın şairleri, Türkçenin gramer kurallarını yıkarak kendilerine ait bir dil de geliştirmişlerdir. Bu şiirde kelimeler yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor; böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor (Cemal Süreya, 1992, s. 26). İkinci Yeniciler bunu bir evrim olarak görür: Folklorik anlatımların zorunlu bir evrimi.

Tarihsel açıdan baktığımızda şunları söyleyebiliriz: 1950 yılından başlayarak artan sansür, sosyalist görüşlü yazarların tutuklanmaları, eserlerinin toplatılmaları gibi, iktidarın hukuku kullanarak yarattığı baskı, İkinci Yenicilere neredeyse hiç dokunmamıştır. Yalçın Armağan bunun sebebini İkinci Yenicilerin, şiiri modernleşmenin erken dönemlerindeki görevlerinden kurtarmak için politik söylemin uzağında bir dil kurmuş olmasını vurgular, toplumsal yanını en başta cinsel ahlaka karşı çıkararak ifade ettiğinden bahseder. Armağan, İkinci Yeni'yle birlikte Türkçe şiirde, “görev adamlığından şaire, doğanın taklidinden doğanın yeniden formüle edilmesine ve kamusal dilden (dilinin özel bir kullanımı olarak) özerk şiir diline doğru bir değişim yaşanmıştır” der. İkinci Yeni şairlerinin sıkı politik dönemde iktidar tarafından göz ardı edilmelerinin bir sebebi de “onların özerklik talebinin iktidar tarafından desteklenmesi değil, bu şiirin iktidarın ufku dışında kalması”dır (Armağan, 2011, s. 116, 122). 27 Mayıs 1960'ta DP'nin askeri müdahaleyle devrilmesinden sonraki dönem, kültür ve sanat alanındaki baskıların büyük ölçüde kalktığı bir dönem olmuştur denilebilir.

1.2. Batı Şiirinin Etkileri ve İkinci Yeni

Türkiye’de Sembolizmin etkilerini Ahmet Haşim’den başlatıp İkinci Yenicilere kadar uzatabiliriz. Cemal Süreya Batı şiirinden yapılan çevirilerin Türk şiirinin gelişmesine yardımcı olduğunu söyler. Cemal Süreya’ya göre İkinci Yeni, Avrupa şiirini Türk şiirinin tarihsel birikimiyle sentezleyip kendi yolunu bulmuştur. Cemal Süreya, Türk şiirinin temelindeki zengin ve büyük birikimin, varlığını ve ağırlığını her zaman duyurduğu kanısındadır. Ayrıca ona göre öykünme, zaman içinde, Batı şiiriyle daha sıkı bir ilişki gereğini doğurmuş, bu da hiçbir ulusun şiirinde görülmedik bir aşamayla sonuçlanmıştır. Cemal Süreya birçok büyük sanatçının yanı sıra ikinci, üçüncü derecedeki şairlerin kitaplarının da Türkçeye çevrildiğini ve dolayısıyla Türk şairlerin yabancı dillerdeki şiirsel atılımlar üstüne geniş bilgi sahibi olduklarını söyler (2002, s. 46). Böylelikle “Türkçede dünya şiirinin bir laboratuvarı yaratılmıştır. Çeviriler kimi zaman kötü de olsa, böyle bir sonuç çıkmıştır ortaya. Bu durum Türk şiirine ek bir şiirsel otofinansman kazandırmıştır” (Cemal Süreya, 2002, s. 45) der.

Elbette bu süreç çok daha önce başlamıştır. 1870’lerden itibaren özellikle Fransızcadan çeviriler modern Türk edebiyatının doğuşuna bir zemin oluşturmuştur (Özmen, 2016, s. 65). Tevfik Fikret’in bu dönemde şiirin modernleşmesi için giriştiği çabaları Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle değerlendirir: “Tevfik Fikret, 1888 yılında birincilikle bitirdiği Mekteb-i Sultani’de öğrendiği Fransızcasını 1895’ten itibaren yazınsal amaçları doğrultusunda kullanmaya başlar. Bu yıllardaki Fransız şiir akımlarını ve kendine göre önemsendiği şairleri – ne yazık ki biri dışında (Baudelaire) bunlar hep ikinci derecede önemli şairlerdir-dönemin kısıtlı olanakları içinde, biraz dağınık ve rastlantısal okumalarla tanımaya, tanıtmaya; onlardan hareketle yeni bir duyarlılık, biçem ve içerikle şiirler yazmaya koyulur” (Tanpınar, 1995, s. 266).

Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in şiirlerinde Batı şiirinin etkisi daha barizdir. Kemal Özmen bu etkilerin izini sürer: “(Ahmet) Haşim bütün sembolistler gibi, idealize edilmiş, öznelendirilmiş bir dünyanın sembol değerleri yüksek biçimsel görünümünde kendini yansıtır bulmuştur. “O Belde” şiiri, Baudelaire’in “Seyahate Davet” (Invitation au Voyage) şiirinin derin izlerini taşır”. Yahya Kemal de Baudelaire’den ziyade Verlaine’den izler taşır, bunu şair tümüyle şiir tekniğiyle açıklar. “Yahya Kemal şiirinin temel özellikleri olarak daha sonra ortaya çıkacak olan dizinin gerçek anlamda şiire dönüşebilmesinde sözcüklerin ses,

anlam ve çağrıştırmacı özellikleri, ritmi oluşturan seslerin vurgu değerleri, akıcılık hızları, *tonalite*'si, müzikalitesi, armonisi, çağrıştırmacı ya da anıştırmacı nitelikleri gibi özellikler Verlaine şiirden gelmektedir” (Özmen, 2016, s. 119).

Emre Kılıç, “Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması” adlı çalışmasında, “Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin, şiirin denizini okyanusa çevirmeye çalışmış olması bu nazım biçimini veya bu nazım biçimine yakın kullanımların sayesinde gerçekleşmiştir” (Kılıçlı, 2007, s. 136) der. Kılıç, İkinci Yenicilerin Servet-i Fünûncularla ortaklıklarını bulmaya çalışıyor olsa da İkinci Yeniciler Servet-i Fünûncular hakkında pek eleştireldir. Ece Ayhan “Servet-i Fünûn şairleri dil ve şiir bilincinden, sözcüğün şiirsel değerini yaratan kavrayışlardan yoksundurlar” (Ece Ayhan'dan aktaran, Kul, 2007, s. 152) der. Cemal Süreya da Servet-i Fünûn şiirinde “kaç yıldır yanıp tutuşan sevgiliyle, kazara dört duvar arasında yalnız kalınsa, yapılacak tek şey onu bahçeye çıkarmak ve yıldızların altındaki haşmeti, ruhlar uyurken seyretmektir” (Cemal Süreya, 2000, s. 32) der.

Cemal Süreya, Garipçilerin de Batı şiirini yakından bildiklerini ve onların çeşitli düzeylerde etkilerini üzerlerinde taşıdıklarına vurgu yapar. Garipçiler için, “Ekim 1937’de *Varlık* dergisinde Orhan Veli ile Oktay Rifat’ın yayımladıkları *Sürrealist Oyunlardan Diyalog* adlı ortak parçadan, Garipçilerin çıkışlarında gerçeküstücü, biraz da dadacı esinlerle yüklü oldukları görülüyor” (Cemal Süreya, 1992, s. 110) dese de yine onların herhangi eğilime bağlı olmadığını altını çizer. Oktay Rifat kendileri için Fransız sembolistlerin önemini açıkça söyler. Sevdiği şairleri sayarken ilk başta Charles Baudelaire’yi, sonradan da Rimbaud, Verlaine, Mallarmé’i, ardından da Eluard’ı (Oktay Rifat, 1992, s. 116) anar.

Cemal Süreya, Birinci Dünya Savaşı sonunda Fransa’da şiir akımlarını iki gruba sığdırır. Biri Mallarmé’i izleyen Paul Valéry’nin temsil ettiği akılcı şiir, gelenekçi şiir, diğeri de köklerini Rimbaud’dan, Lautréamont’dan alan yenilikçi şiir, devrimci şiir. Ancak ona göre, artık böyle kesin ayrımlar yapılamayacak bir döneme girilmiştir: “Bugün okulların dağıldığı, yeni okulların esaslı bir şekilde kurulmadığı bir çağdayız. Her şair ayrı bir şiir alanı bugün. Hepsinin demir gibi kişiliği var” (Cemal Süreya, 2002, s. 18). İkinci Yeni’nin Fransız şiirinden etkilenimleri üzerine Kemal Özmen şunları söyler: “Uğrakları, durakları, oluşturduğu *şiir atlası*, şiirinin temel yapı taşları, dahası dinamikleri, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud ve Mallarmé ile başlayan ve 20. yüzyılda, Valéry, Apollinaire, Dadaizm ve gerçeküstücülük çizgisinde ve belirli bir tutarlılık içinde Artaud, Breton, Eluard, Aragon, Char, Reverdy, Peret, Guillevic, Ponge ve Celan ile devam eden modern ve çağdaş Fransız

şiriyle çok büyük oranda örtüşmektedir. Ayrıca, Pound, Eliot, Cummings gibi anglo-sakson şairlerden gelen etkilerin daha köklü ve başat bir gelenek olarak Fransız modernizminin bir uzantısı olarak Berk'te yankı bulduğunu söyleyebiliriz” (Özmen, 2016, s. 338).

Eleştirmenler Batı şiirinden ekilenimin, en çok da İkinci Yeni hareketi için geçerli olduğunu söylediğinde, bunu Cemal Süreya şöyle yanıtlar: “Batı şiiri, elbet zengin verimleriyle bizim için ayrı bir ilgi ve yararlanma kaynağı olarak kalacaktır. Ama eşit bir alışveriş olacaktır bu. Öykünmeyle ilgisi yok. Gerçeküstücülük de Batı sanatçılarının Okyanusya sanatını incelemelerinden doğmadı mı? Naif resim, temelde, Kuzey Afrika ve İslam sanatına gösterilen ilgilerle beslenmedi mi? Bunun için kalkıp Fransız şairleri, ressamı Okyanusyalılara öykündüler diyebiliyor muyuz?” (Cemal Süreya, 2002, s. 45). Şair etkilerden çekinmez, korkmaz, onun için önemli olan, üretici bilince ulaşmak, eşit koşullarda “silahlanmak”tır. Şair, Batı akımlarının Türk şairlerin üzerindeki etkisinin ancak bir beğenme seviyesinde kaldığını düşünür. Onun söylemiyle, Türk şiirinde modernleşme başladığında simgecilerden çıkış yapan, Dadacıları da seven ve toplumcu şiire bağlanan şairler de olmuştur. “Ama toplumcu devinimi bir yana bırakırsak, Batıdan bütünüyle, akım olarak ülkemize girmiş bir devinim yoktur” (Süreya, 1982, s. 146). Cemal Süreya bu etkilerin ancak parça parça, mozaik gibi sevgiler, beğeniler seviyesinde kaldığını düşünür. Cemal Süreya'ya göre toplumcu devinimin Türkiye'deki örnekleri Batı'dakine tam koşut değildir; ayrıca *Türk şiirinde Dada etkisinin olmadığını* savlar. Cemal Süreya'dan farklı olarak Ece Ayhan Batı'dan etkilenimi kabul eder; fakat ona göre İkinci Yeni şiiri tamamen özgün bir şiirdir.

1.3. Batı Şiirinin Etkileri ve Modern Gürcü Şiiri

19. yüzyılın başı yeni Gürcü edebiyatının da başlangıcı sayılır. Gürcistan'da feodal yönetimin zayıflamasıyla birlikte devlet ve toplum hayatındaki gelişmeler edebiyata da yansımıştır. Bu dönemde Gürcistan'da şair ve yazarların soylu ailelerden gelmeleri onlara devlet yönetiminde de söz sahibi olma imkânı veriyordu. Dönemin en tanınan üç şairi, Aleksandre Çavçavadze³⁸, Grigol Orbeliani³⁹ ve Nikoloz Barataşvili⁴⁰ romantizm akımını başlatanlar olarak Gürcü

³⁸ Aleksandre Çavçavadze (1786-1846)-Gürcü Romantizminin kurucularındandır. Rusya'da doğan ve Rus edebiyatını da iyi bilen şair, Rus romantizminin de etkisiyle Gürcü şiirinde yenilikler yaratmıştır. Onun şiirlerinde, romantizm akımının belirleyici unsurları, aşk, geçmişe hasret, üzüntü yer almakta; kullandığı metaforlar ve eserlerindeki müzikalite Çavçavadze'yi bir sürecin öncüsü yapmaktadır.

³⁹ Grigol Orbeliani (1804-1883)-Gürcü Romantizminin kurucularındandır. Şair, şiirlerinde, milli duyguları uyandıran, Gürcistan'ın geçmişteki muhteşem dönemlerinden sahnelere yer vermekte; eskiye duyulan özlem ve hüznün onun hemen hemen her şiirinde görülmektedir. Grigol Orbeliani'nin şiirlerinde aşk teması da önemli yer tutmaktadır.

edebiyat tarihine geçmişlerdi⁴¹. 1700'lerin sonlarına doğru gelindiğinde jeostratejik olarak önemli bir yerde duran Gürcistan iki seçim arasında kalmıştı, ya Osmanlı Devleti'nin bir parçası olacak ya da aynı dine sahip olan Rusya İmparatorluğu'na bağlanacaktı. Kral II Erekle'nin kararıyla 1783 yılında yapılan Georgievski Anlaşması'yla Gürcistan Rusya'nın bir bölgesi haline dönüştü⁴². O zamandan itibaren Gürcü kültüründe, edebiyatında yer alan kişiler, ister istemez Rusya'nın siyasal ve kültürel atmosferinin etkilerine açık olmuşlardır. Emperyalist Rus sisteminin çeşitli baskılarına maruz kalan sanatçıların milli duyguları ezilmiş; hayal ettikleri Gürcistan'ı da ancak edebi eserlerinde, şiirlerinde canlandırmışlardır. Özellikle Grigol Orbeliani ve Aleksandre Çavçavadze'nin şiirleri, Gürcistan'ın altın çağı sayılan, 12. yüzyılda Kraliçe Tamar'ın yönetimindeki bağımsız ve güçlü Gürcistan üzerinedir. Zamanın hakikatlerinden kaçmak, geçmişe sığınmak, romantik sanatın niteliklerindedir. Gürcü şairler de bu yönelimi sahiplendiler. Grigol Orbeliani ve Aleksandre Çavçavadze'ye sonradan Nikoloz Barataşvili de eklendi. Nikoloz Barataşvili'nin özgün şiirleri, bireyselliği, kendi ruh hallerini, yalnızlığını konu ediniyor; bu şiirler toplum ve diğer şairler tarafından da tuhaf karşılanıyordu. Byron, Chateaubriand, Puşkin gibi yabancı şairlerden etkileri dönemin Gürcü şairlerinde görülmekteydi.

19. yüzyıla kadar Fars edebiyatından etkilenen Gürcü şiiri⁴³ daha çok destansı tarzda eserler üretiyordu. Romantizmle birlikte şiirin mecburi kalıpları yıkılmaya başladı. İçerik daha

Grigol Orbeliani kendisinden sonraki kuşak genç yazarlarla *baba-oğul çatışmasının* da hedefi olmuştu. Genç kuşak, onu, şiirlerinde yer alan nostalji ve hüznü dolayısıyla eleştirmiş ve eserlerinin toplumsal bir fayda sağlamayışı ile *suçlamıştır*. Orbeliani de yeni neslin şiirlerini duygudan yoksun bulmuş; kullanılan gazeteciliğe yakın dili ve temaları beğenmemiştir. *Baba-oğul çatışması* 19. yüzyılın Gürcü edebî hayatının önemli konulardan biri olmuştur.

⁴⁰Nikoloz Barataşvili (1817-1845)-Gürcü Romantizminin kurucularındandır. Fars edebiyatından etkilenen Gürcü şiiri Nikoloz Barataşvili sayesinde yüzünü Batı'ya dönmüştür. Çok kısa ömrüne rağmen şair, Gürcü şiirinde daha önce olmayan modern unsurlara yer verdi ve bireyci şiirin öncülerinden oldu. Şairin en meşhur eserleri "Merani", "Kartlis Bedi" ("Kartli'nin Kaderi"), "Suli Oboli" ("Yalnız Ruh") dir.

Nikoloz Barataşvili'nin şiirlerinin çevirileri, farklı çevirmenlerce, Gürcüce-Türkçe yayınlanan dergilerden olan *Çveneburi*, *Mamuli*, *Pirosmani*'de yayınlanmıştır. Şairin biyografisi ile eserlerine dair bilgiler, İsmail Yergüz tarafından *Mamuli* dergisinde yayımlanmıştır.

⁴¹ Gürcü yazar ve şairlerin biyografi bilgileri için bkz. Baramidze, A. Gamezardashvili, D., 1968.

⁴² Bkz. Abaşidze, 1970.

⁴³ Gürcistan tarihi boyunca Gürcü kralların Fars şahlarıyla bazen düşman, bazen de dostça ilişkileri, bu ülke içindeki gündemi de belirlemiştir. Fars kültürüyle kurulan yakınlık Gürcistan'ın her alanında etkili olmuştur. Gürcü edebiyatı, özellikle şiiri de bundan muaf değildir. Fars destansı şiirinden etkilenen Gürcü kralları da bu tarz şiirler yazmışlardır. 18, 19. yüzyılda yaşayan Gürcü şairler (başta romantizm çerçevesinde yazanlar olmak üzere) mübalağalı bir dili benimsemiş; Fars dilinde yaygın kullanılan geniş doğa betimlemeleri, aşk motifleri Gürcü şiirinde de egemen olmuştur. Nikoloz Barataşvili'den sonra bu eğilim değişmeye başlamıştır. Şiir sadeleşmeye ve daha çok kişinin iç dünyasına yönelmiştir.

bireysel, daha naif bir hal aldı. Romantiklerden sonra, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Gürcü edebiyatında realist açılımlar görülmeye başlar. Batı edebiyatına özenerek yeni edebiyat yaratma çabaları Gürcistan'da bu dönemde başlamıştı. Edebiyattaki yenilenme çabalarının öncüsü *Mnatobi* ve *Kvali* adlı gazeteler olmuştur. Gürcü okurunun bir kısmı Rus Sembolistleri orijinal dilinde okuyabiliyor, Batı modernistlerini de Rusça çeviriler aracılığıyla takip edebiliyordu. Gürcü tarihinde ilk edebi hareket olarak, daha önce 1860'larda Rusya'da eğitim alıp Gürcistan'a dönen genç yazarlardan oluşan *Altmışlılar*'ın (*Samotsianelebi*'nin), bir diğer ismiyle, *Tergi Nehrini İçenler*'in (Tergdaleulebi'nin) adını anmak gerekir. Bu sanatçılar halihazırdaki kolonyal edebiyat ortamını reddedip milli duygulara seslenen ve Rus sömürgeciliğine karşı bilinç oluşturan bir söylem tutturmuştu. *Toplum için sanat* anlayışı onların temel ilkesiydi. Amaçları, verdikleri mesajlar birbirine benziyor fakat organize bir hareket olarak var olmuyorlardı. Her biri Gürcü entelijensiyasının çocukları olan bu sanatçılar bağımsız, bireysel ama ortak bir milli duyguyla sanatsal faaliyetlerini sürdürüyor; eserleriyle Rus sömürgeciliğine karşı direnişi temsil ediyorlardı. 1907'de önderleri olan yazar ve şair İlia Çavçavadze iktidar tarafından ölümle cezalandırılmıştı⁴⁴.

Rus yönetimi çeşitli dış saldırıları püskürterek Gürcistan'ın bir bütün olarak varlığını sürdürmesini sağlayacak koşulları ayarlamıştı. Gelişen ticaretle birlikte kültürel yaşamda bir canlanma başladı. Rusya'da serfliğin (toprak köleliği) kaldırılmasından (1861) üç yıl sonra Gürcistan'daki köylülerin de özgürleşmesiyle eski ataerkil bağlar çözülmeye yüz tutmuştu⁴⁵. Yaygınlaşan eğitim ve sanayi yatırımları, ülkeye Batı'lı görüşlerin girişini hızlandırmıştı. Köylüler arasındaki hoşnutsuzluklar ve Ruslaştırma politikasına duyulan tepkiler, milliyetçiliğin güçlenmesini sağlamıştı. Çarlık yönetiminin örgütlü siyasal etkinliklere izin vermemesi nedeniyle toplumsal muhalefet edebiyat çevrelerinde ve yerel meclislerde odaklaşmıştı.

İlia Çavçavadze'nin oluşturduğu edebi hareketin içinde doğan daha radikal akımlar, 1893'te gizli Sosyal Demokrat Partinin kuruluşuna zemin hazırladı. Zamanla parti içinde Menşevikler olarak tanınan grup ağırlık kazandı. 1905 Devrimi sırasında yaygın karışıklıklara ve gerilla çarpışmalarına sahne olan Gürcistan'a, Rus İmparatorluğunun cevabı Kazaklar aracılığıyla yürüttüğü genel ve acımasız bir misilleme oldu. Şubat 1917 Devrimi'nden sonra

Gürcistan tarihine dair bilgiler *Georgian Literature* adlı kitaptan özetlenerek aktarılmıştır. Bkz. Baramidze ve Gamezardashvili, 1968, s. 47.

⁴⁴ Bkz. Çilaia, 1997, s. 151.

⁴⁵ Bkz. Gaprindaşvili, 2016, s. 46.

Transkafkasya'daki Gürcü, Ermeni ve Azeri milliyetleri Petrograd'da bulunan Ozakom adlı bir komitenin yönetimi altına girdi. Bolşeviklerin iktidarı ele geçirmesi üzerine, Menşevik yöneticiler Rusya'dan ayrılarak bir federasyon oluşturma yoluna gittiler, ama milliyetçi çekişmeler ve Osmanlı kuvvetlerinin Batı'dan ilerlemesi federasyonun dağılmasına yol açtı. Gürcüler 26 Mayıs 1918'de bağımsız bir devlet kurarak Alman korumasını kabul ettiler. İttifak Devletleri'nin yenilgisinin ardından ülke İngiliz işgali altına girdi. İtilaf Devletleri Ocak 1920'de Gürcistan'ı fiilen tanıdı. Gürcülerin eski düzeni geri getirmeye çalışan Beyaz Ordu'yla iş birliğini reddetmesi, Bolşeviklerin etkinliklerini artırmalarını kolaylaştırdı. Gürcü asıllı olan Stalin ve Orconikidze'nin başında bulunduğu Kızıl Ordu, Gürcistan'a girerek 25 Şubat 1921'de Tiflis'te Sovyet yönetimini egemen kıldı⁴⁶.

İlia Chavchavadze ve kuşağı neredeyse yarım yüzyıl boyunca toplumda Gürcü ulusçuluğu düşüncesini yaymaya uğraşmıştı. Fakat İlia Çavçavadze'nin çabaları, Rusya İmparatorluğunun baskısıyla karşılaşmış, nihayetinde mücadelesinin bedelini ödürülerek ödemiştir. Realist Gürcü şiirin sahipsiz kaldığının düşünüldüğü tam o esnada Gürcistan'ın dağ bölgesinden şair Vaja-Pşavela ortaya çıkmıştır. Rusya'da eğitim alan Vaja-Pşavela'nın dünya görüşü kozmopolit dünyanın savunusu üzerine kuruludur. Kendisini dünya vatandaşı olarak görür. Şiirleri Gürcü kültürünü temel alan farklı değerler üzerine inşa eder. Vaja-Pşavela'nın da ölümünden sonra Gürcü edebiyatı bir çeşit taşralılık dönemine girerken ortaya modern sembolist şairlerin hareketi Maviboynuzlular çıktı ve kendilerinden öncekilerin eskimiş şiir anlayışına meydan okudular⁴⁷. Maviboynuzlular bir şiir hareketi olarak bilinçli bir şekilde 1915'te ortaya çıkmıştı ve manifesto içerikli yazılarını da çıkarttıkları *Mavi Boynuzlar*⁴⁸ adlı iki sayılı dergide yayınlanmışlardı.

1917 Ekim Devrimi'nin lideri Lenin'in ölümünün ardından iktidara gelen Stalin'in rejimi, sanat ve edebiyatla meşgul olan insanların hayatlarını zorlaştırmıştı; özgür kültür ve sanat üretiminin önünde engeller yaratmıştı. Sanatsal yaratım sürecinin kalabalıkların zevklerine, ihtiyaçlarına ve siyasi otoritenin tercihlerine tabi kılınması, kültürel alanda niteliksel bir düşüşün nedeni de olmuştu. İki tür kültür ortaya çıkmıştı: “*Yüksek kültür* sonunda kendini içine kapandı; politik olarak dışlanmanın etkisiyle de iyice gözden düş”müştü (Ratiani, 2011, s. 159).

⁴⁶ Bkz. Baramidze, A. Gamezardashvili, D., 1968, s. 50.

⁴⁷ Bkz. Tsipuria, 2010, s. 3-19.

⁴⁸ Derginin adı “Mavi Boynuzlar”, hareketin adı ise “Maviboynuzlular”dır

Devrim sonrası dönemde, farklı düşünen yazarlar kolayca *Sovyet ülkesinin düşmanları* ilan edildiler. Bu nedenle cezalandırılan Gürcü yazarların oldukça geniş bir listesi yapılabilir. Durumun trajedisi, yalnızca bireylerin geleceklerinin mahvolması değil, aynı zamanda genellikle uzun bir kültürel rehabilitasyon gerektiren edebi sürecin tüm paradigmasının kırılmasıydı.

Gürcü gerçekliğinde modernist estetiğin ve dünya görüşünün yoğun kabulü ve tanıtımı, aynı zamanda 1920'lerde Gürcistan'da yoğunlaşan siyasi yaşamla da bağlantılıdır: 1921 felaketi, Bolşevik siyasi terörü ve 1920'lerin baskıları, 1924'ün bastırılması, Stalinist rejimin yürüttüğü ideolojik-teknik ilerleme (ideolojik teknokrazi) ile de bağlantılıdır. Bu sürecin arka planında, Gürcistan ölçeğinde yaşanan bir tür 'metafizik devrim' vardır – *Tanrı öldü*, değerler yeniden saptandı ve Gürcü manevi kültürü, hâkim materyalist ideoloji ve makine-teknik medeniyeti tarafından bastırıldı. Bu, ulusal varlığın sindirilmesine, Gürcü bireyin yabancılaşmasına, sonuç olarak özelliğin parçalanmasına, varoluşsal korkuya ve öz kimlik kazanmanın imkânsızlığına yol açtı.⁴⁹

Bu durumda, Gürcü modernizmi, bir yandan modern Gürcistan'ın yukarıda bahsedilen siyasi, kültürel ve estetik geri kalmışlığını gerçekleştiren, kendini yansıtan bir fenomen olarak en başından beri kurulmuştur. Gürcü modernizmi, Avrupa edebiyatında benzersiz bir fenomendir ve Avrupa modernizminin sadece epigonal (tanınmış bir sanatçının taklitçisi) bir uzantısı veya çevresel alanı değildir. Aksine o, Avrupa modernizminin tamamen orijinal bir parçasıdır.

Gürcü şiirinde modernleşme, hemen hemen Batı'yla eş zamanlı başlamıştır. Daha 1910'larda, Gürcü şairler ve sanatçılar Batı'da, özellikle de Fransa'da modernist akımların bildirgeleriyle ve edebi (şiirsel) çalışmalarlarıyla ya orijinal dili ya da Rusça çevirileri dolayısıyla tanışmıştı.

1.4. Maviboyuzlular

Altmışlıların ardından, modern Gürcü edebiyat tarihi için çok önemli bir hareketi başlatmaları bakımından Maviboyuzluları anmak gerekir. *Mavi Boyuzlar*, bir edebiyat dergisi olarak, Titsian Tabidze, Paolo İaşvili ve Valerian Gaprindaşvili tarafından 1915 yılında Kutaisi kentinde kurulmuştur⁵⁰. Titsian Tabidze, arkadaşlarıyla müdahale etmek istedikleri Gürcü

⁴⁹ Bkz. Bregadze, 2011, s. 58.

⁵⁰ Bkz. Kurdiani, 1997, s. 133.

kültürel ortamını şöyle tasvir eder: “On dokuzuncu yüzyılda Gürcü siyasi hayatının son kırılması yaşanıyor. Gürcistan bir devlet olarak kendi yüzünü kaybediyor. Gürcü şehir hayatın üzerinde Rus egemenliği gittikçe daha belirgin oluyor. Eski Gürcü ruhu hala yaşıyor, fakat dirilmek yerine küllere dönüşüyor” (Tabidze,1916, s. 11). Titsian Tabidze, bu ortamda Gürcü sanatçının görevi olarak da şunları sıralar: “Bugün Gürcü bilincinin değişim zamanıdır. Köleleşmiş ruh kendi özüne dönüyor. Ne kadar milli duygular uyanırsa biz o kadar geçmişimize yaklaşıyoruz. Gürcü düşüncesi de buradan doğmaktadır. Gürcistan sanatının geleceği bu düşünceyle ölçülecektir” (1916, s. 12).

Hareketin ismi, çıkardıkları derginin adından, *Mavi Boynuzlar*'dan doğmuştu. Grubun dergiyi her hafta basma amacı gerçekleşemedi; derginin ömrü sadece iki sayı olabildi. Sebebi, Gürcistan Okuma-Yazma Derneği'nin, henüz *yönü belli olmayan şairlere* matbaa kullanım izni vermemesiydi. *Mavi Boynuzlar*'ın ilk sayısı 28 Şubat 1916'da ikinci sayısı ise Aralık 1917'de Kutaisi'de basılmıştır. Editör, akımın kurucularından Paolo İaşvili'dir. Maviboynuzluların Gürcü şiirinde yarattığı büyük etki, grubun 1918 yılında Kutaisi'den Tiflis'e taşındıkları dönemde daha da büyümüştür. Sanatın ve edebiyatı merkezi olan Tiflis'te Maviboynuzlular büyük ilgi görmüş; pek çok şair, harekete dahil olmak istemiştir.



“Mavi Boynuzlar” Dergisi, 1916
 Gürcistan Ulusal Parlamento Kütüphanesi
 Kaynak: <http://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/296724>

Maviboynuzlular grubu Grigol Robakidze, Titsian Tabidze, Valerian Gaprindaşvili, Kolau Nadiradze, Sandro Tsirekidze, Ali Arsenişvili, Nikolo Mitsişvili, Giorgi Leonidze, Şalva Apkhaidze ve Paolo İaşvili adlı şairlerden oluşur. Ancak bu kalabalık gruptan sadece üç kişi, Paolo İaşvili, Titsian Tabidze ve Valerian Gaprindaşvili, grubun aktif üyeleridir⁵¹.

⁵¹Bkz. Çilaia, 1997, s. 149.



Soldan ilk: Nikolo Mitsişvili, Tamar Iashvili, Sandro Shanşiaşvili, Maro Shanşiaşvili (Sandro Shanshiaşvili'nin eşi). Soldan ikinci sırada: Valerian Gaprindaşvili, Efemia Leonidze (Giorgi Leonidze'nin eşi), Geronti Kikodze, Paolo Iaşvili, Nino Tabidze (Titian Tabidze'nin eşi), Ali Arsenişvili. Soldan üçüncü sıra: Rajden Gvetadze, Shalva Apkhaidze, Titsian Tabidze, Leli Japaridze, Giorgi Leonidze

Ulusal Foto Muhabiri

Kaynak: <http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/104437/1/23.jpg>



Soldan ilk sıra: Demna Shengelaia, Sandro Shanshiaşvili, Nikolo Mitsishvili, Paolo İaşvili, Boris Pasternak, V. Goltsev, Ş. Soslan, soldan ikinci sıra; İ. Grişaşvili, D. Çaneli, G. Leonidze, L. Kiacheli, S. Chkhikvadze, M. Toroşelidze, N. Tihonov, D. Demetradze, Ş. Dadiani, T. Tabidze; Soldan üçüncü sıra: Ch. Begizov, N. Mika, S. Çanba, Bilinmiyor, S. Talakvadze, S. Euli, S. Samsonidze, B. Zhgenti, A. Duduchava, Bilinmiyor, A. Kutateli, G. Kikodze, İ. Abaşidze, G. Baazov, Zh. Ghogoberidze, S. Chikovani.

Ulusal Foto Muhabiri

Kaynak: <http://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/296724>

1916 yılında dergide yayımlanan bildirgede, hareketin kurucularından Paolo İaşvili şunları yazmıştı: “Kendinden geçmiş orkestra şefinin bastonunun uçuşu gibi cesur, yenilik kokan ve sert sözcüklere yer veriyoruz şiirimizde” (İaşvili, 1916, s. 4).

Hareketin adının açıklamasını şair Titsian Tabidze şu şekilde yapar: “Gürcü sanatı, *Mavi Boynuzlar* adını bir nişan olarak alabilirdi. Bu iki sözcük Gürcü belleğini en iyi şekilde yansıtır. *Mavi* romantizmin rengidir. Novalis mavi çiçeğin gizemine yas tutmuştu. Bu çiçek uzaklardaki ışıklı bir dünyanın yasını tutar. Gürcistan’da *mavi çiçeğin* kırmızı bir gövdesi vardır” (Tabidze, 1916, s. 146). Şair *kırmızı gövdesi*’nde, yaklaşan bir devrim mi kastediyor ancak bir varsayım olabilir. Köklü bir şarap kültürüne sahip Gürcistan’da, hayvan boynuzu bir çeşit şarap kadehi gibi kullanılır. Şairler de Maviboynuzlular adını seçerken, kadeh olarak da işlev gören boynuzu, *hayalin, şiir evreninin rengi* sayılan maviyle birleştirmiş olmalıdır.

1920'nin sonuna dek yeni kurulmuş Sovyet Birliği'nde oldukça özgür bir sanat ortamı vardı diyebiliriz. Gerek Rus gerekse Gürcü ve diğer uluslardan sanatçılar eserlerini modern estetik anlayışla üretebiliyordu. 1923 yılında devlet başkanı Lenin tarafından ilan edilen *kültürel devrim*, PRYD (Proleter Rus Yazarlar Derneği) ve benzer grupların aracılığıyla yaygınlaştırılmaktaydı. Bu dönemde Avangard, formalist (biçimci) ve Fütürist gruplar, PRYD'nin eleştirel yaklaşımlarına karşın, varlıklarını devam ettirebiliyordu. Ancak 1930'lara doğru, modernistlerin pek çoğunun trajik kaderini belirleyecek dizginler, Stalin'in otoriter yönetimince bütünüyle ele geçirilmiştir. Sovyet rejiminin modernist sanatçılara karşı çıkışının en önemli sebebi, sanat anlayışında, resmi yaklaşımın aksine, kolektivizm yerine bireyselliğin savunuluyor olmasıdır. 1932 yılının 23 Nisan'ında, Komünist Partinin kararıyla PRYD dağıtıldı ve yerine *SSCB Yazarlar Birliği* kuruldu⁵². Sovyetler Birliği'ni destekleyen her yazar bu kurumun üyesi yapıldı. Kültürel alanı denetlemek için icat edilmiş bir çeşit enstrüman olan *halkın sanatçısı* unvanı da bu dönemde gündeme gelmiş; 1930'ların başında, Sovyet rejimine uygun üretim yapan sanatçılara bu unvan verilmeye başlanmıştır. Stalin'in iktidarı boyunca kültür ve sanat alanında yürütülen baskının teorik gerekçesi, SSCB'nin bu alanda resmi görüş olarak dayattığı *toplumcu gerçekçilik*'tir. Modernist estetikle üretilmiş yapıtlar artık geçmişte kalmış; sanatın her alanında, *toplumcu gerçekçi* anlayışla yaratılan ve politik sisteme methiyeler düzen eserler her yanı doldurmuştu.

Bela Tsipuria *Sovyet/Sovyet Sonrası: Postmodern Bağlamında Gürcü Metin* adlı kitabında Sovyet döneminde dilin toplumu yönetmek için en önemli silah olduğunu söyler. Sovyet rejiminde dil kolektif kimliğin en önemli unsuru olarak değerlendirilirken, dil üzerinde son derece sert bir denetim politikası uygulandığını da altını çizer. “Yeni Sovyet ulusal kimliği için bu bireysellikten uzak hamaset dilini kullanmak şarttı. Çünkü Sovyet alanında insan bir birey değildir; o ancak kolektifin bir üyesi olarak kabul görmektedir. Sosyal dilbilimin fenomenine dönüşen bu dil, Sovyetler Birliği'nin siyasi ve dilsel manzarasında, coğrafi konumdan çok kavramsal, ideolojik, mitleştirilmiş bir biçim olarak ortaya konmuştu” (Tsipuria, 2016, s. 25, 26). Gürcistan'da modernist olarak tanımlanan yazarlar, Stalin'in rejimi ile birlikte toplumcu gerçekçi estetiği benimsemişler ve Sovyetçi hamaset diline yönelmişlerdir. Kabul gören dilden sapan yazarların tek çıkar yolu, derhal bu yoldan dönmek ve otoritenin beklentilerine uygun üretim yapmaktır. Bu hamaset diline uygun üretim yapan sanatçılar da devlet tarafından *Lenin Ödülü*, *İşgücü Kızıl Bayrak Ödülü* vs. gibi ödüllerle

⁵² Bkz. Tsipuria, 2018, s. 170-171.

desteklenmektedir. İlk Gürcü modern şiiirleri yazan Galaktion Tabidze'nin, Sovyetçi anlatıma uyumlu kaldığı dönemde, 1933 yılında, hükümet tarafından *halk şairi* unvan ile taltif edilmesi bu sürecin örneklerindendir. Bu süreçte bir kısım Gürcü yazar, bu hâkim formata uygun ama gelenekten beslenen, Gürcü ulusunun duygularına seslenen özgün bir dili de kurmayı başarmışlardır: “Şahsiyet ve ulus üzerinde Sovyet totaliter baskıcı gerçeğini bilen yazarlar, artık eserleri Sovyetçi modele uygun toplumcu gerçekçi tarzda, fakat milli duyguları içeren konularla bezediler” (Bakradze, 2004, s. 40-41).

Halk sanatçısı unvanına *hak kazanmayan* Gürcü şairlerin oluşturduğu modernist şiiir hareketi olan Maviboyuzlular, bu dönemde Gürcü şiiirinde devrim niteliğinde bir sürecin başlatıcısı oldular. On üç kişiden oluşan ve Sembolizm akımından etkilenen bu grubun yüzü Batı'ya dönüktür. Aslında Sovyetler Birliği'nin üyesi olarak Gürcistan'da yaşayan sanatçıların, Rus modernistlerle ilişkiye geçmesi ya da onların eserlerine ulaşması daha kolaydır; fakat Maviboyuzlular, kendi estetiklerini belirleyen unsur olarak Batı modernizmini, özellikle de Fransız Sembolizmini seçmişlerdir. İçgüdüsel ya da bilinçli olarak Maviboyuzlular, Moskova'dan uzak durmayı yeğlediler. Batı'ya olan yönelim ise Sovyetçi anlayışa karşı tutumun bir ifadesidir. Altmışlıların tersine, bu yeni edebi hareket, *sanat için sanat* görüşünü benimseyen modernist şairlerden oluşmaktaydı. Altmışlıların savaşının şiiir etrafında patlak vermesi tamamen tesadüf değildi; bu yalnızca kuşakların mücadelesi değil, aynı zamanda kültürlerin mücadelesi, eski Gürcü ve yeni Rus ideolojisi arasındaki bir mücadeledir. Gürcü şiiirinin çiçeğinin yerini Rus buğdayı almaya başladı⁵³ diye yazıyordu Maviboyuzlulardan Titsian Tabidze. Genel tavırlar, politik ortamdan mümkün olduğunca uzak durmak ve kendi *fildeşii kulelerine* sığınmaktı. Titsian Tabidze'ye göre Gürcü edebiyatı, özellikle de 19. yüzyılın Gürcü edebiyatı, henüz tam anlamıyla araştırılmamıştır; o dönemin şiiirinin eski edebiyatla, Rus edebiyatıyla ilgisinin hangi düzeyde olduğu net değildir. Maviboyuzluların tek odaklandıkları hedef yeni bir sanatsal anlayış yaratmaktır. *Büyük klasiklerin* etkisinden kaçmanın heyecanı, isyanla eş değerdii. Yarattıkları rüzgâr sanatsal alanda büyük bir hızla yayılmıştı.

Titsian Tabidze, Altmışlılar'ın özellikle İlia Çavçavadze ve Akaki Tsereteli'nin değerlerinin ölçülemez önemine her zaman gereken ilgiyi göstermiştir. Yalnız Altmışlılar'ın keskin bir sivil, sosyal içeriğe sahip olan şiiirsel konumu onlar için kabul edilemezdir. Titsian Tabidze,

⁵³ Bkz. Aktaran, Çilaia, 1997, s. 151.

hareketin programını kaleme aldığı yazısında, “Altmışlılar yazarlarının kamusal değerini inkâr etmiyoruz, ancak estetik olarak bir değerleri yok”⁵⁴ demektedir.

Gürcü gerçekliğinde Sembolizm hakkında nitelikli tartışmalar, Titsian Tabidze'nin makaleleri ve denemeleriyle başlar. Gürcü edebiyatında Maviboyuzluların yenilik arayışı, Altmışlıların mirasıyla *mücadelesi*, Gürcü şiirini Avrupa modern şiiri düzeyine getirme arzusu olarak görülür. Titsian Tabidze'nin, Gürcistan'ın dünya şiirsel düşünce alanının gerisinde kaldığını ve bu geri kalmışlığı bir trajedi olarak değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Ancak Sembolistlerin ortaya çıkmasıyla halk ve realist şiir, kitleler için değil, seçilmişler için yaratılmış kutsal bir sanat olan sanat ve retorik sanatıyla karşılaştırıldı. Maviboyuzlular eski Gürcü şiirini unutmadılar. Gürcü şiir geleneği, kültürü, ritminin zenginliği, renkli sıfatı, nüansların ifadesi, dilin müzikal enerjisi, 18. yüzyılın büyük şairi Besiki'yi⁵⁵ Gürcü Sembolizminin öncüsü yapar. Maviboyuzlular kendilerini onun mirasçısı sayarlar. Besiki'nin şiirlerindeki simgeler Gürcü sembolistlerin en çok öykündükleri unsur olmuştur.

Maviboyuzlular, Batı modernizminin estetik ilkelerini ve özellikle de Sembolizm anlayışını benimseyen bir şiir hareketi olarak tanıttılar kendilerini⁵⁶. Gürcü sembolistlerin ortaya çıkışı Avrupa'da Avangard akımının yayılmasına denk gelir. Maviboyuzlular, 19. yüzyılın başında Gürcistan'da Sembolizmle birlikte Avangard eğilimin gelişimi için de zemin hazırladılar ve kendileri de onun bir parçası oldular. 1920'lerde Tiflis, bölgedeki başkentler içerisinde Avangardın *multikültürel* bir merkezi olmuştu. Gürcü modernizminin, özellikle de Gürcü Avangardın gelişimi üç yıl sürdü ve Gürcistan'ın bağımsız statüsü kaybolunca da yok oldu. 1920'lerde sert Sovyetçi eleştirel ortamında, Gürcü sanatçılar modernizm çerçevesinde çalışmaya devam etmişlerdi, fakat siyasi ortam daha da ağırlaşmıştı. Gürcistan Batı modernizminden izole olmuş ve Kafkasya'da modernizmin merkezi olan Tiflis bu niteliğini kaybetmişti. Gürcü sanatçılar, yeniliğin yolunu Rus Sembolizmiyle Avrupa modernizmini birleştirmede görüyorlardı. “Maviboyuzlular, Gürcü klasik şiirine ve sosyalist-demokrat edebiyata meydan okudular. 15 yıl boyunca bu şair grubu realizmle ve dilsel natüralizmle çatıştı” (Çilaia, 1997, s. 149). Bu yüzden Sovyet iktidarı Gürcü modernistlerden

⁵⁴ Bkz. Tabidze, 1985

⁵⁵ Besiki – (1750-1791), şair ve siyasi şahsiyet. Gürcü şiiri tarihinde Besiki'nin destansı şiirleri daha çok aşk, kahramanlık ve vatanseverlik üzerinedir. Şiirlerinde insanları betimlerken başvurduğu metaforlar, simgeler Maviboyuzluların çok ilgisini çekmiştir.

⁵⁶ Bkz. Kurdiani, 1997, s. 133.

hoşlanmamışlar, onları cezalandırmaya yönelmiştir⁵⁷. Fakat Titsian Tabidze'nin her şeyin düzeleceğine inancı tamdır: “Savaş bittiğinde Batı kapımızı çalacak ve biz milli bilincimizin, milli kültürümüzün bütün düğmeleri kapanmış olarak, onları içimize almak üzere hazır beklemeliyiz” (Tabidze, 1916, s. 12).

Jürgen Habermas'ın *bitmemiş proje* terimi Gürcü modernizmi sürecini tanımlar adeta. Yaklaşık on sene, Gürcü gençler modernizmi yaşatmaya uğraşmışlardı. Ancak 1930'lara yakınlaşırken bu mücadele artık sürdürülemez hale gelmiştir. “Gürcü modernizmi bitmemiş değil, zamansız sonlanmış bir projeydi diyebiliriz” (Tsipuria, 2018, s. 139). Gürcistan'daki on senelik modernizm süreci şiirde olduğu kadar bütün sanat alanlarında kökleşmiş bir ağa dönüşmüştü. Ama evrensel modernizme eklenen Gürcü modernizmi en sert şekilde durdurulmuş ve sanatçıları da *çarmıha gerilmişti*.

20. yüzyılın başında Gürcü edebiyatında amatör yazarların devrime övgü dolu şiirleri sosyalist basında ön plandaydı. Bu durum Gürcü edebiyatını ve özellikle şiirin kalitesini iyice aşağıya çekmiştir. Gürcü sanatçıları iki önemli seçim arasında kalmıştı: Ya sosyalist dünya görüşüyle biçimlendirilmiş, içeriği belli, *çerçeveli* şiir yazma imkânını kullanabilirdi ya da Rus ve Batı modernistlerin tecrübelerini izleyip onların izinde, ancak ulusal köklerin üzerinde yeni bir Gürcü şiiri yaratabilirlerdi. Tarihsel süreç buna kendi yanıtını vermişti: “Gerçekçi-devrimci ve öznel/dekadan/modernist edebiyat arasında büyük bir mücadele başlamıştı. Gürcü modernistler, ancak Sovyetçi ortamı ve Bolşevik devrimi benimsedikleri koşulda hayatta kalabilirlerdi” (Çilaia, 1997, s. 145).

1937 yılında diktatörlüğü protesto amacıyla Maviboyuzluların şairi Paolo İaşvili intihar etmişti. Yine Maviboyuzlulardan Nikolo Mitsişvili ve Titsian Tabidze rejim tarafından kurşuna dizilmişti.

Bütün bunlar yaşanmadan önce, sadece iki sayı çıkabilmiş derginin, grubun amaçladıklarını gerçekleştirmeye yetmeyeceği açıktı. Bu yüzden Maviboyuzlular, halkla söyleşilere yönelmişti. Kafelerde ve tiyatrolarda yaptıkları konuşmalar onları popüler kılmıştı. Ancak, grup üyelerinin bohem yaşam biçimleri, giriştikleri edebi *oyunlar* ve aşırı gösterimci tutumları, yaptıkları taşkınlıklar, Gürcü klasik yazarlara dair kibirli yorumlar, tepkilere neden olmuş, grubun toplumdaki soyutlanması sonucunu doğurmuştur.

⁵⁷ Bkz. Tsipuria, 2018, s. 168-169.

Hareketin üyesi olan şairler kuramsal yazılarında kendilerini sembolist olarak tanımlasalar da şiirleri Sembolizmden ziyade, birçok modernist akımın karışımından oluşur ve milli köklerden de derin izler taşır. Givi Gegeçkori, *Titsian Tabidze* adlı yapıtında Maviboynuzluların şiirini belirleyen unsurları, “mistisizm (gizemcilik); ölüm ve düşüşün, hastalığın ve çirkinliğin savunulması (müdafaa – apology); sembolist şiire özgü geleneklere karşı çıkma arzusu” (Gegeçkori, 1991, s. 68) olarak nitelendirir.

Maviboynuzluların şiir anlayışı, Sembolizm, Dadaizm, Fütürizm akımlarının eklektik bir karışımıydı. “Mavi Boynuzlarla” adlı makalede Titsian Tabidze şöyle yazıyordu: “Fütüristlere göre modern kültür devasa bir kenti simgeliyor...En büyük Gürcü ressamın eserinde Rustaveli’nin ve Mallarmé’nin buluşmasını bekliyorum. Bana göre, Rustaveli, Gürcü sözünün toplayıcısı, Mallarmé ise Avrupa Fütürizminin ve ‘bugüncülüğünün’⁵⁸ birleştiricisidir” (Tabidze, 1916, s. 14). Sembolizm anlayışı yansıtan klasik sanatın reddi ise, Paolo İaşvili’nin “Başlıksız” şiirinde görünür: “Ben Paolo İaşvili / Sarı Dante’den sıkıldım / Shakespeare’i övüyordum / fakat aramızda bir perde / ona da hayır demem lazım / Benim için Beethoven sağırdır ve geçmiş bana mıknatıs veremedi...” (İaşvili, 1916). Paolo İaşvili bununla kalmadı ve şiirlerine gizli bir erotizm katmak için bir kadının adının arkasına gizlendi. Elene Dariani müstear adıyla bir dizi erotik şiirler yazdı ve bu yüzden de çok eleştirildi.

Titsian Tabidze, “Baudelaire’in şer çiçekleri’ni Besiki’nin bahçesinde dikiyorum”, ya da “Hafez’in güllerini Prudhomme’nin vazosuna yerleştiriyorum” (Tabidze, 1916, s.?), dizeleriyle Fransız Sembolizmiyle, İran edebiyatından etkilenmiş Orta çağ Gürcü şiirinin bir karışımının örneğini vermişti.

TitsianTabidze’nin şiirlerinde, diğer Gürcü sembolist şairlerin eserlerinde de görüldüğü gibi, 19. ve 20. yüzyılın Rus ve Fransız şairlerinden alıntılar sıkça yer alır: “Mallarmé’nin Divagations’ını yaprak yaprak açıyorum”, “Gölgelerin ayazında yürüyen Edgar Allan Poe”. “Islak cin gibi AndreiBely”, “Cinler ellerinde hasta Arthur Rimbaud’u tutuyorlar, o da yaralı ayaklarıyla tulumu çalıyor”. “Şiirlerim Jules Laforgue’in mabedinin duvarına cambaz gibi tırmandı ve dev kubbesini örümcek ağı gibi sardı”. “Hafız’ın güllerini Sully Prudhomme’nin vazosuna koydum. Besiki’nin bahçesine Baudelaire’in şer çiçeklerini ekiyorum”. “Lautréamont’un Maldoror’u, çirkin karakurbağası, çitler arasında yolun evrensel çamuruna ağıt tutuyordu” (Gegeçkori, 1991, s. 67, 68).

⁵⁸ Presentism: Tarihsel olayların günümüzdeki dünya görüşüyle değerlendirilmesi

Gürcü Sembolistler, Batı şiiri ve Fransız Sembolizmiyle, 19. Yüzyılın başında Rus şairlerin çevirileri aracılığıyla tanışmışlardır. Titsian Tabidze, Lautréamont'un "Maldororun Şarkıları"nı Remy de Gourmont'un 1916 yılında çıkan Rusça kitabında görmüş ve şiirlerinde de bu esere yer vermişti.

Şiirde yeni biçim arayışları ve şiirsel dili yenilemek isteği Maviboynuzluları Edgar Allan Poe'un eserleriyle buluşturmuştur. Nodar Mgaloblişvili, "Maviboynuzluların Eserlerinde Edgar Allan Poe" adlı yazısında Edgar Allan Poe'nun şiirini değerlendirirken, Maviboynuzlularla aralarındaki ortaklığı yakalar. Eleştirmen, "Edgar Allan Poe, Verlaine ve Baudelaire, Rimbaud ve Mallarmé'den daha önce, şiirsel dili zenginleştirmeye, şiir tekniğini arıtmaya, ritim, kafiye, vezin, aliterasyon (ses yinelemesi) ve farklı sanatsal araçları kullanmaya yoğunlaştığını" (Mgaloblişvili, 1987, s. 6) söyler. Avangardın Gürcistan'a sızmasıyla yeşeren yeni sanatsal akımlardan Dada ve Fütürizm Maviboynuzluların ikinci dönemini etkilemiştir. Başlarda Sembolizme yakınlık duyan Titsian Tabidze, daha sonra Dadaya yönelmiştir. 1926 yılında yazdığı "Şaşırma" adlı şiirinde bunu itiraf eder: "İkiyüzlülük yapmaya gerek duymuyorum/bir zamanlar Dada beni etkilemişti" (Tabidze, 2005, s. 73).

Sanatsal akımların dışında Titsian Tabidze'nin şiirlerine, o dönemin Gürcistan'ının politik ortamından kaynaklanan tatsız bir hava da sinmiştir. Bir şair ve modern düşünür olarak Titsian Tabidze, aykırılığının bedelini can vererek ödemişti. Fakat ölümünden çok önce Gürcü şiirinde büyük bir kriz yaşanacağını da sezmişti. "Şiir dışında her şey ilerliyor. Şiirde ters elektriklenme başlıyor...Ölüm hepimizi kendisine alacak...kötücül salıncak bu şekilde dönmeye başladı..." (aktaran Gegeçkori, 1991, s. 73).

Maviboynuzluların bir başka sembolist üyesi Valerian Gaprindaşvili'dir. O, Nietzsche'nin *alogismi*'nden⁵⁹ etkilenmiştir. Şair, Gürcü şiirinde iki özelliğe dikkat çekmiştir: Apollon ve Dionysos ilkeleri. ValerianGaprindaşvili bu konuda şöyle yazmıştır:

Kozmostan yeryüzü aydınlık ve güzel görünür. Puşkin ve Rustaveli bu yeryüzünün pırlıtsını gösteriyorlar. Bu tür şiiri Apollon yüzüne benzer. Kozmosun gerçek zemini ise çirkin ve yüz­süz bir kaostur. Bu ise şiirin Dionysos yüzüdür. Bugünkü şiir kaotiktir, çünkü toplumsal hayat da böyledir. Şairin 'görevi' özünde her ikisini bir potada eritmektir. Modern Gürcü şiiri Maviboynuzluların aracılığıyla içeriği ve biçimini derinleştiriyor, kaosun sükunetine kadar iniyor, sırtını ise Rustaveli'ye dayanıyor (Gaprindaşvili, 1921, s. 13).

⁵⁹ mantığı barındırmayan önerim

Antik tanrılardan örnek veren Valerian Gaprindashvili'nin Batı modern şiirine ne denli yakın durduğunu görebiliriz. Maviboynuzluların kullandıkları öğelerle, başvurdukları mitlerle, sözcük oyunları ile giderek Gürcü şiirinin Batı şiiriyle *evlenmesinin* yolunu zorlamışlardır.

Avrupa'da modernizmin doğuşu 1800'lerin ortalarına kadar giderken, Gürcistan'ın modernizmle tanışmasının tarihini 1916'dır. 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da Sembolizm arka plana atıldığında, Gürcü modernist şairler bu *unutulmuş* ve *kokuşmuş* akımla daha yeni yeni ilgileniyorlardı. Dünyaca tanınan Gürcü şiiri 20. yüzyılın evrensel estetik akımları karşısında giderek unutulmaya yüz tutmuştu. Fakat hemen bu dönemde modernist akımları benimseyen Gürcü şairler, Fransız sembolist şairlerden çeviriler yapmışlar ve yepyeni şiirler yazmaya başlamışlardır. Örneğin, Maviboynuzlulardan Valerian Gaprindaşvili: *Günbatımları (Daisebi-Kutaisi, 1919)*; Galaktion Tabidze: *Artistik Çiçekleri (Graneaux Fleurs Artistiques – Artistuli Kvavilebi- Tiflis, 1919)*; Kolau Nadiradze: *Hayal Eden Yaban Keçileri (Meotsnebe Niamorebi- Kutaisi, 1920)* adlı kitaplarıyla tanınmışlardır⁶⁰.

On dokuzuncu yüzyılın başında, Gürcü siyasetinde, bir sonraki çağı etkileyen önemli bir kırılma yaşanmıştır. Gürcistan devlet yüzünü kaybetti. Bu andan başlayarak her gün tabutuna bir çivi çakıyor. Gürcü kültüründe Rus etkisi gittikçe artıyor. Eski Gürcü ruhu güçlü olmaya çalışıyor, fakat dirilmek yerine sönümleniyor. Edebiyatta durum ise şöyledir: Yüzyılın başında romantizm denilen okul ortaya çıkıyor. Gürcü romantizminin “mavi çiçeğinin” gövdesi kırmızıdır ve bu Gürcü şiirin geleneğinde bulunur. Gürcü romantizminde Byron, Chateaubriand, Puşkin Avrupa ve Rus şairlerinin, Gürcülerden ise Besiki'nin etkisi büyüktür (Tabidze, 1916, s. 147).

Diyebiliriz ki, Maviboynuzlular için iki tür Rus etkisi vardır: Birincisi, kendileriyle iç içe olan Rus sembolist şairler ve modernist sanatçılar; ikincisi ise Altmışlıları etkileyen düşünürler ve yazarlar. Titsian Tabidze eski Rus etkisinden memnuniyetsizdir ve bu etki Gürcü şiirinin katlinden sorumludur: “Altmışlıların kolay yolla bize getirdiği Rus buğdayları, Rus samanı olarak filizlendi (...) Bugün yeteneksiz, eli yorulmayan herkes Gürcü şiirine işkence ediyor” (Tabidze, 1916, s. 151). Titsian Tabidze birçok Gürcü modernist sanatçı gibi 1917 Ekim Devrimi'ne inanmıştı. Ancak Sovyet Devrimi şair için henüz sonuç doğurmayan, açıklığa varmayan bir fenomendir: “Rus etkisi devrimin hezeyanından sonra daha da güçlendi. Ulusun ruhunun kökünden sarsılmasına sebep olan devrim gerçek bir devrim midir? Bunun hakkında henüz bir şey söylenmedi. Devrimden sonra milli arayışlar ve köleliğe karşı eylem demokrasiye ihanet sayılır. Gürcü toplumu devrime hareketli ruhunu, tutkusunu koydu; bütün ‘gemileri’ yakıldığı zaman bile geri çekilmedi” (1917, s. 151). Fakat Tabidze Gürcü edebiyatının kurtuluşunu milli uyanışta görmektedir: “Milli diriliş gerçekleşmeli (...)

⁶⁰ Bkz. Tsipuria, 2018, s. 1-13.

Gürcistan ölü bir aslanın, yaşayan köpekten daha değerli olduğunu saptamıştır. Bu yüzden Gürcistan'ın dirilişi eski Gürcü fikriyle olmalıdır. Gürcü sanatçı da o zaman kaybetmiş eski ruhunu yeniden bulacak ve sevinecektir. Bu bir mucize olacak ve bu mucize gerçekleşecektir...” (Tabidze, 1916, s. 152). Maviboyuzlular, Sovyet Devriminden, Fransız Sembolizmden yoksa Gürcü edebiyat kökeninden mi beslenmelidir? sorusunu Titsian Tabidze şöyle yanıtlar: “Boynuzlar'ın üyeleri eski Gürcü poetikasını da besin olarak kullanabilir (...) Bu soruyu duyuyor gibiyim: Eğer her şeyi geçmişten alıyorsanız, o zaman okulunuzun yeniliğini ne ile açıklarsınız? Bu soruyu Fransız sembolistlere de sordular ve cevabımız onlarınki gibidir: Yeni olan, ihmal ettiğiniz, unuttuğunuz şeyleri canlandırmamız ve yenilememizdir” (Tabidze, 1916, s.152).

Titsian Tabidze ve Valerian Gaprindaşvili, bu dönemde işçi sınıfını anlatan, sosyalizm ilkelerini içeren şiirler yazmakta ve daha çok da çeviri yapmaktadırlar. Maviboyuzlulardan sonra ortaya çıkan modernist şiir hareketi H2SO4'ün üyesi Besarion Jgenti, Maviboyuzluları hem modernizmden hem de halktan uzak durmakla *suçlamaktadır*. Ona göre, Maviboyuzlular mücadele eden bir okul olmaktan çıkıp, kendilerini çeviriye verdiler; tarihçiliğe sığındılar. “Baştan bu çeviriler okulun özgünlüğünü belirlemişti, fakat artık, çevirilerin onların eserlerine etkisi olduğunu söyleme cesaretini bile kaybettiler ve şimdiki misyonları Fütürist ve Ekspresyonist edebiyatı Gürcücede popüler kılmaktan ibarettir” (Jgenti, 1925, s. 332). Şair, Maviboyuzluların artık iddiaları kalmadığını düşünür. “Boynuz, ilkeliliğin sembolüdür; bu medeniyeti taşımayan bir okul için seçilmiş doğru bir armadır. Gürcü şiirini değiştirme adına ortaya çıkan bu okul, Sembolizm ve Fütürizmi bile birbirinden ayırt edemediler. Paolo İaşvili'nin manifestosu, içerdiği romantik duygusallıkla, fütürizmin manifestolarının tekrarlanmasıdır. Titsian Tabidze'nin Sembolizm ideolojisi hakkında yazıları da aynı duyguyu uyandırıyor” (Jgenti, 1925, s. 339). Şiirin ancak sosyal görevi olduğuna inanan Avangard Besarion Jgenti, Maviboyuzluların şiirlerini lokantalarda çalınan şarkıların motiflerine benzetir. Bunu da onların şiirinin akustik hiçliği, tekniğinin zayıflığı olarak açıklar. Onun için modern bilinç, ancak bireysel kabuğundan çıkıp kolektivizasyona doğru ilerleyen bir yoldur.

Gürcü sembolist okulu olarak tanımlanan Maviboyuzlular hareketinin sanatsal-estetik duruşu, Rus ve Fransız sembolistlerin anlayışının devamını ya da belki de tekrarını ifade ediyordu. Rus ve Fransız sembolistler ile Maviboyuzluların benzerliğindeki en önemli

noktalar, *sanat sanat içindir* ilkesi ve nihilizm (hiçlik), gerçeklik karşıtlığı, irrasyonelizm (usdışıcılık), dekadancılık⁶¹ biçimci arayışlar ve bohem sanatsal ruh halleridir.

Maviboyuzluların sanatsal serüveninin, Sembolizm ve Avangard ile ilişkisini şöyle özetleyebiliriz:

Hareket, şiir çalışmaları için sembolist estetiği seçmiştir. Maviboyuzlular, daha 1910'larda Avrupa'da Sembolizm akımının ömrünün tamamladığını farkındadır; ancak onlara göre Gürcü edebiyatı özellikle de şiir, modernist kulvarda yürümelidir, o yüzden de bu işe ilk modernist eğilim olan Sembolizmle başlanmalıdır. Avangardın ana amaçlarından olan kültürel ve estetik yenilikçilik, Maviboyuzluların kavradıkları bir konudur. Bu konu hakkındaki düşünceleri şiirlerden çok düzyazılarda görünmektedir. Gürcü modernist şairler, Rusya'dan toplumcu gerçekçi sanat anlayışını benimsemedikleri için Gürcistan'a kaçan Avangard sanatçılara kapı açmıştır ve onlara sanatını sürdürme fırsatını vermiştir. Titsian Tabidze'nin düzyazılarında ve şiirlerinde Sembolizm estetiğiyle birlikte Dadaya yönelimi de izlemekteyiz. Stalin rejimi başladığında, Maviboyuzlular modernizme sırtını dönmüş ve toplumcu gerçekçi sanat anlayışına yönelmiştir. Maviboyuzlular, ilk Avangard şiir hareketi olan H2SO4'ten kendilerini uzak tutmaya çalışmaktadır. Ancak aralarında bir bağ olmasa da her iki hareket ilk Gürcü modernist şiir hareketi olarak kayda geçmiştir.

1.5. H2SO4

İkinci modernist grup olan H2SO4, Avangard (Fütürist) bir şiir hareketi olarak Maviboyuzlulardan türemiştir. Maviboyuzluların çizdiği modernist yol olmasaydı, bu grup Batı Avangardının düzeyine ulaşamazdı diyebiliriz. H2SO4 hareketiyle Gürcü Fütürist şairler sanatsal gelenekleri ve mirası reddetmeye kalkmışlardı. Onlar, Gürcistan'da kendinden önce var olan bütün şiir ve sanat hareketlerine, Maviboyuzlulara, toplumcu gerçekçi, Ekspresionist (Dışavurumcu) veya sembolist kurumlara karşı tavır almışlardı. Şair Jango Gogoberidze⁶², katıldığı H2SO4'ü bir Fütürist hareket olarak değerlendirir ve Maviboyuzlular'dan ayırt edici özelliklerinin sanat anlayışlarının sinemaya çok daha yakın durmak olduğunu söyler: "Fütüristler sinematografiye sığındılar, çünkü sinematografi de yeni bir sanat alanı olarak tiyatrunun, klasik çizimin (resmin), edebiyatın, şiirin sınırlarını aştı ve aralarındaki çizgiyi sildi. Sinematografi bütün bunları birleştirir; her yönüyle taşıyıcıdır"

⁶¹ 19. yüzyıl sonlarında Fransa'da ortaya çıkan, ince ve tuhaf bir güzellik ardına düşen, klasik düzenin dışına çıkmak isteyen ve Sembolizm akımını hazırlayan, sonraları Sembolizmle kaynaşan sanatçılara verilen ad.

⁶² Jango Gogoberidze – (1905-1937). Fütürist şair. 1926-27 Yıllarında Yazar Derneği'nin Sekreteri.

(Jgenti, 1991, s. 137). H2SO4 bir dergi olarak fütürizm akımının etkisiyle bir araya gelen bir kısım Gürcü şairler tarafından 1924 yılında çıkarılır. Derginin ismi, aynı zamanda bu şiir hareketinin adı olacaktır. Hareketin üyeleri: Nikoloz Şengelaia, Beno Gördeziani, Jango Gogoberidze, Şalva Alkhazişvili, Simon Çikovani, Nikoloz Çaçava, Paolo Nozadze, Akaki Beliaşvili ve derginin grafikeri İrakli Gamrekeli'dir.



“H2SO4” Dergisi, 1924 (Gürcü Fütürist yazarlar derneği)
Gürcistan Ulusal Parlamento Kütüphanesi
Kaynak: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/147211>

O dönemin Tiflis'inin sanatsal ortamı Avangard şairlerin faaliyetlerine epey uygundu. Tea Tabatadze “Tiflis”: 1917-1921 Yılları” adlı yazısında Gürcü modernizminin, Clement Greenberg'in biçimci estetik olarak adlandırdığı modernizm prensibini benimsediğini söyler: “Rengin, çizginin, düzlemin, dilin, biçimin niteliklerini araştırıp ortaya koymak. Fakat Gürcü

modernizmi, yeni biçim arayışlarında kendi kültürel mirasını da kullanmıştı” (Tabatadze, 2012, s. 10). Gürcistan’da modernizm, hızlı adımlarla yayılmıştı. 20. yüzyılın başlarında yaşanan sanatsal olaylar Tiflis’in kentsel sosyolojisinde büyük etkiler yaratmıştı. 1919’da “Feniks” adlı dergide Avangard sanatçı ve şair Kirile Zdaneviç⁶³ hakkında şunları yazılıydı: “Kafkas bölgesi, Rus Fütürizmine Vladimer Mayakovsky’yi ve Zdaneviç kardeşleri verdi” (Kipiani, 2012, s. 13). Gürcistan’da Avangard şiirdeki dilsel ve biçimsel değişimler I. Dünya Savaşı yıllarında başlamıştır. Bütün Avrupa gibi Gürcistan da yeni adımlar atmaya hazırdır. Bu süreçte fütürizm dünya sanatında oldukça popülerdir. Dönemin eserleri: Marcel Duchamp’ın “hazır yapım” (readymade) kavramı, Cabaret Voltaire, İgor Starvisnsky’nin Petruşka ve Ateş Kuşu eserleri hakkında Avangard sanat sohbetlerinde geniş ölçüde tartışılır.

O dönemki Tiflis sanat ortamına Rus fütürist şair Orhan Velimir Khlebnikov⁶⁴, Osip Mandelstam⁶⁵, Kara Derviş⁶⁶, Davit Kakabadze⁶⁷, Dimitri Şevardnadze⁶⁸, Lado Gudiaşvili⁶⁹ ve avangard kardeşler Zdaneviç kardeşler önderlik ediyordu. Kirile Zdaneviç ilk Avangard sergisini 1917 yılında Tiflis’te açmıştı. İlia Zdaneviç⁷⁰ ise Elie Ganbiur takma adıyla Aleksei Kruchenykh’la birlikte *orkestral çizim* prensiplerini oluşturmuştu. İlia Zdaneviç Rus Fütüristlerle birlikte *41 Derece* adlı tek nüshalık gazeteyi çıkarttılar. Bu gazetedeği şiirler Rus *zaum* şiir tarzından etkilenmişti. *Zaum*, laik dilden kaynaklanan, sözcüklerin yerine hislere gönderme yapan fonemlerden oluşan bir tür şiir tarzıdır. Gürcü yazar ve şair Grigol Robakidze *zaum* şiirini şu sözlerle olular: “Bu şiirler okununca bilincimiz dünya ötesi duyuşa ulaşabilir” (Robakidze, 1916, s. 24).

Gürcü Avangard sanatçılar, sanayileşmiş kentsel ortamı ve onun yarattığı sosyo-kültürel bilinci çabuk kavrayamadılar ve sindiremediler. Sebebi basitti: Çoğu köy ve kasabalardan başkente gelen gençlerdi. H2SO4 şairleri, kendilerini Sovyetçi anlayışı ifade eden tek doğru şiir hareketi olarak tanımlıyordu. Kullandıkları dil de kaba saba, rahatsız edici bir ritim içeriyordu. Onlar için Sovyet devrimci şiirini ifade edebilmekte, Fütürist biçimi kullanmak yetersiz kalırken, Dada tarzı da komik kaçabilirdi. İşte bu yüzden yarattıkları kendine özgü şifreli ve slogansal bir dili kullanmaya başlamışlardı.

⁶³ Kirile Zdaneviç - (1892-1969), Polonya kökenli Gürcü modernist ressam, Fütürist, tiyatro tasarımcısı

⁶⁴ Velimir Klebnikov - (1885-1922), Rus şair ve tiyatro yazarı. Rus Fütürizminin temsilcisi

⁶⁵ Osip Mandelstam –(1891-1938), Rus ve Sovyet şairi. Akmeist akımının temsilcisi

⁶⁶ Kara Derviş –Ermeni Fütürist şair (biyografik bilgileri bilinmiyor)

⁶⁷ Davit Kakabadze –(1889-1952), Gürcü modernist ressam, heykeltıraş, grafiker, tiyatro ve seinema ressamı, profesör

⁶⁸ Dimitri Şevardnadze –(1885-1937), Gürcü tiyatro ve sinema ressamı, milli galerinin kurucusu

⁶⁹ Lado Gudiaşvili –(1896-1980), Gürcü modernist ressam, tiyatro ve sinema ressamı, grafiker

⁷⁰ İlia Zdaneviç -(1894-1975), Polonya kökenli Gürcü Fütürist şair, araştırmacı, ressam, illüstratör

H₂SO₄ hareketinin şairi Nodar Şengelaiia'nın "Bayraklar bayraklarbayraklar kızıl kızıl üzerine rengârenk yürüüüü!" ya da "Elektron, radyo, pervane" şiirlerinde işçi sözcüğü de orkestral, yinelemeler içeren bir tarzda kullanılmaktadır: "İşşşiişşşiişşçi" (aktaran, Sigua, 1986, s. 95).

H₂SO₄ hareketinin şiiri, Fütürist, Dadaist ve Konstruktivist akımların unsurlarını barındırır. Dadaizm ve Fütürizm eğilimlerinin odağı, kentsel kakofoni (ahensizlik) ve makine ritmi; ortamın dinamik, kaotik karakteri ve nesnelerin kombinasyonu ile çevrilidir. H₂SO₄ hareketi üzerine makaleleri bulunan Soso Sigua, *H₂SO₄'tan Solculuğa Doğru* adlı çalışmasında hareketin şairi Simon Çikovani'nin sözlerini aktarıyor: "Şehir, gizem yerine geometrik köşeleri, hammaddeleri, bilinmeyen kuramları getirdi ve Fütüristlere verdi. Eşya (madde, öge, şeyler) mistik fenomen olarak yok oldu, onun ilahi vasfı konfor alanına geçti. Ögenin başlangıcı menfaatçilik ve akrobasi oldu, yeni organizma ritmini oluşturdu, vücutlar motorlara taşındı, romantik alanlar yok olmaya başladı, hız yasalarına uyan maden kalpli insan-makine ortaya çıktı. Hız (çeviklik) yasası öğelere katılığı sağlıyor, 'şeylerden' yeni biçimler elde edebiliyoruz" (Çikovani, 1986, s. 96). Fütürist şiirlerin yazılmasında en cesur adımlar H₂SO₄'ün bir diğer üyesi Akaki Beliaşvili tarafında atılmıştır. Onunla birlikte sözcükler yerine rakamlar ve formüller kullanılmaya başlandı; şiir adeta matematik formüllere dönüşmüştür.

H₂SO₄'ün üyeleri, baskı döneminde *proleter yazarlığa* geçmişlerdi. Maviboyuzluların çoğu şairinden farklı olarak, H₂SO₄'lüler döneme ayak uydurabildiler; buna rağmen yine de sanatlarını modernizm çizgisinden uzak tutmamaya çabalamışlardır.

Maviboyuzlular ve H₂SO₄, Gürcistan'da modernist şiir serüvenini başlatan şiir hareketleri olarak tarihe geçmiştir. Stalin'in ölümünden sonra baskıcı rejim şiddetini azaltırken, bu şiir hareketleri bir sonraki dönemin modern sanat hareketlerini derinden etkilemiştir. Gürcü şiirinde özellikle Maviboyuzluların açtığı modern çığır, Kafkas coğrafyasında ilktir ve bundan dolayı dünya modern şiir örnekleri arasında özgün bir yer tutmaktadır.

ქართული ფუტურიზმი

H₂SO₄
სხსნაღებ

ლიპი კარტუზი=13 კარატი ნაგავის
გარდანიცვალა კუჭის და ხმის კატარით

ნეკროლოგი „არნიკა“ № 1 1924

დაკრძალვა აკრძალულია

რეკლამისთვის <monus

Тип. Полиграфотдела В.С.Н.Х. Гр. № 47 Главл. 952

ამონის
ნიმუშაღებ

ქართული ფუტურიზმი

H₂SO₄
სხსნაღებ

ლიპი კარტუზი=13 კარატი ნაგავის
გარდანიცვალა კუჭის და ხმის კატარით

ნეკროლოგი „არნიკა“ № 1 1924

დაკრძალვა აკრძალულია

რეკლამისთვის <monus

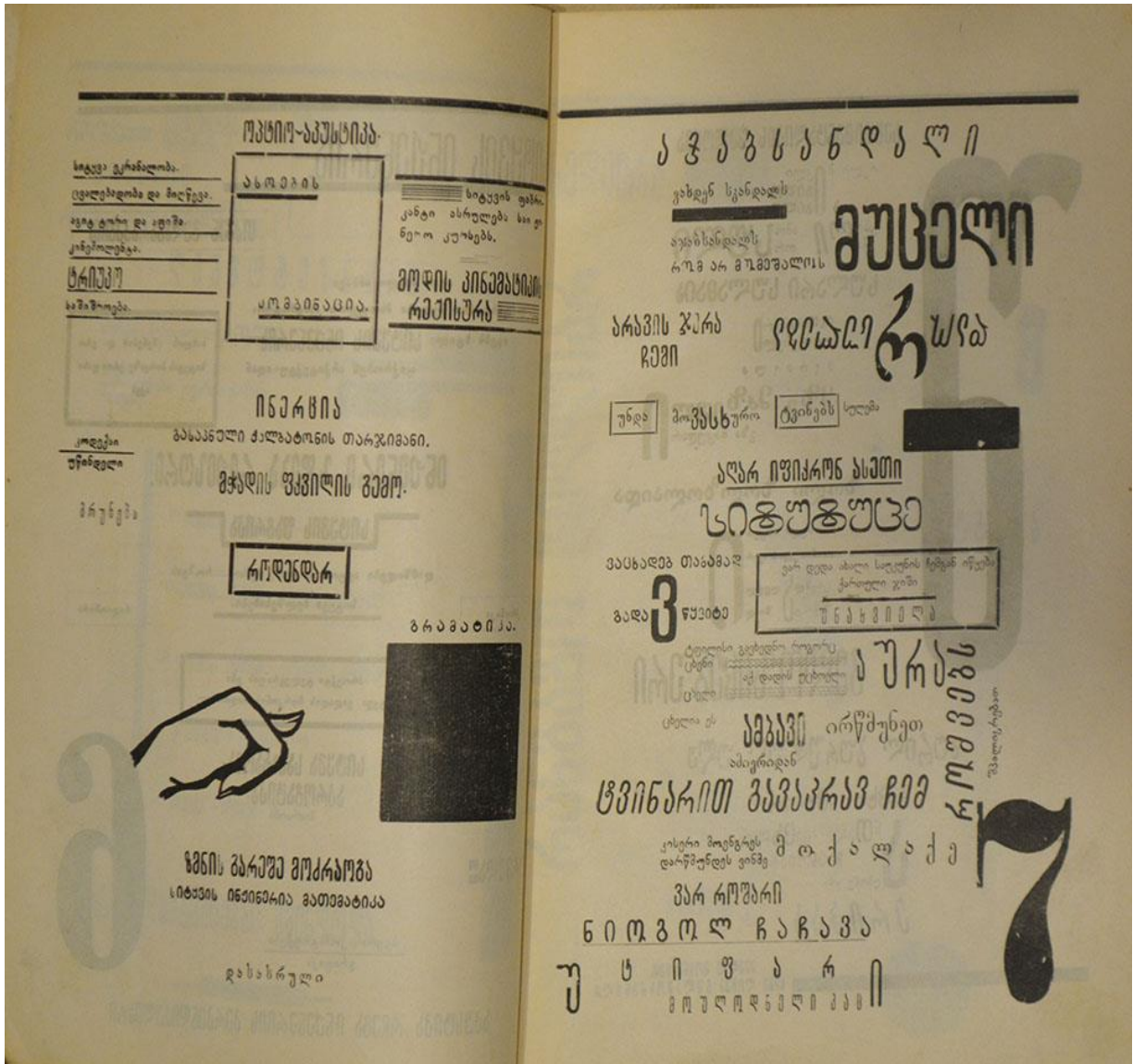
Тип. Полиграфотдела В.С.Н.Х. Гр. № 47 Главл. 952

ამონის
ნიმუშაღებ

Kaynakça:

http://www.modernism.ge/index.php?action=photogallery&p_id=465&b_id=460&lang=geo

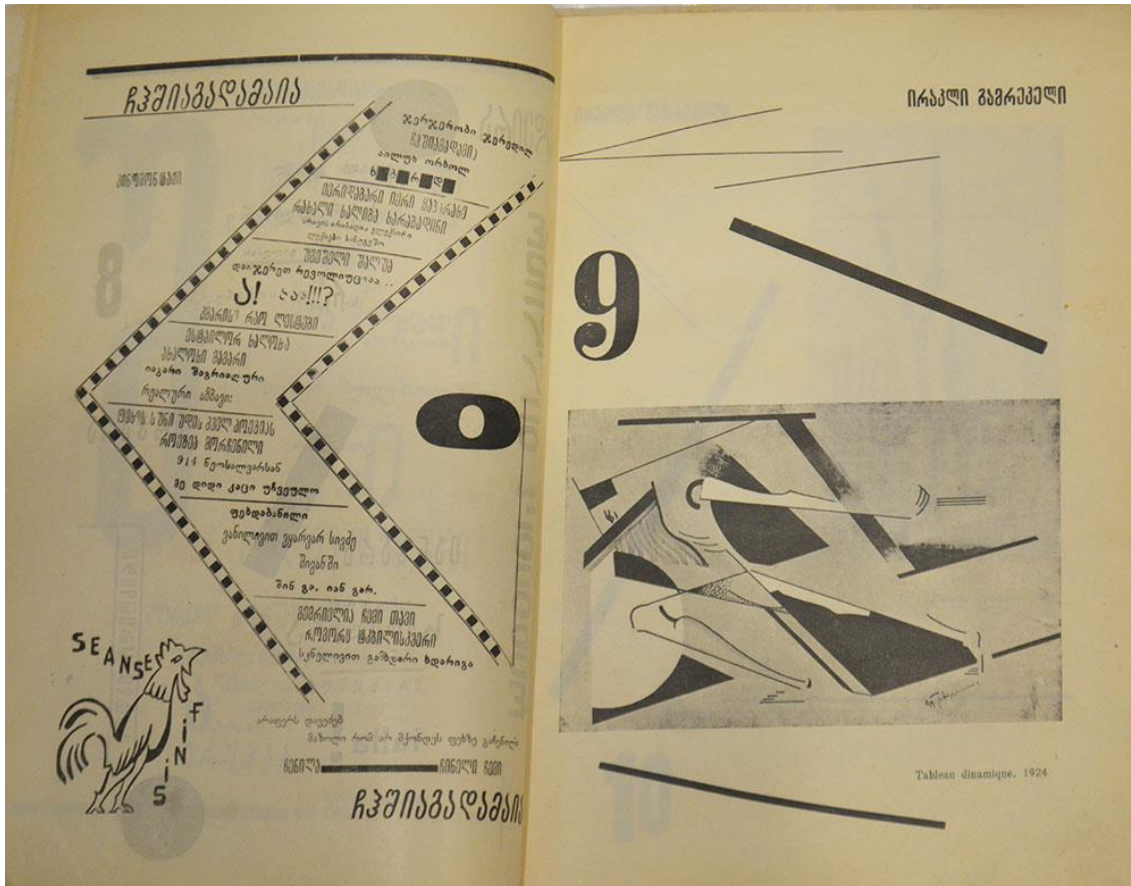
H2SO4 Dergisinin çıkabilmiş tek sayısından bir sayfa.



Kaynakça:

<https://www.bookvica.com/pages/books/234/milestone-in-letterpress-avant-garde-h2so4?soldItem=true>

H2SO4 dergisinin çıkabilmiş tek sayısından bir sayfa.



Kaynakça:
<https://www.bookvica.com/pages/books/234/milestone-in-letterpress-avant-garde-h2so4?soldItem=true>

H2SO4 Dergisinin çıkabilmiş tek sayısından bir sayfa.

Sembolizm

Akımların, yüksek sesli duyuruların, manifestoların çeşitliliğiyle meşhur modernizmin tarihçesi, Sembolizme kadar gider. Sembolizm, 19. yüzyılın son on yılında, Batı kültüründe dünya görüşü ve ifade arayışlarının bir sonucu olarak başlamıştır. Öncelikle edebiyatta, sonrasında da sanatın diğer alanlarında görünmüş; ulusal sınırları aşmış ve global bir tarz olarak yerleşmiştir. Fransız sembolist şair ve kuramcı René Ghil, bu akım içerisinde doğan şiir hakkında şöyle yazmıştır: “Şiirimizin başka hiçbir dönemi, bu kadar hayranlık, ruhu aydınlatan bilinç parlamasıyla ünlenmemiştir. Gelecekte şiirde gerçekleşecek yenilikler ne olursa olsun, çağımızın kazanımlarına kulak vermek zorunda kalacaktır” (Ghil, 1904, s. 15).

Çıkış noktası Fransa olan Sembolizm neredeyse *dekadan*'ın eş anlamlısı olarak kavranabilir. Patrick McGuinness'e⁷¹ göre, “Fin-de-siècle” (Yüzyılın sonu) Paris'te, başlangıçta dekadan (*décadence*) ve Sembolizm ile ilişkilendirilen şiirsel zümreler örtüşmüştü. Kendilerini sembolistler olarak tanımlayan yazarların eserlerinin içeriği dekadan bir ruh ile doludur ve bu ruh, mevcut uygarlığın sonunda olduğu duygusundan ve buna eşlik eden edebi ve ahlaki konularda bir çözülme duygusundan uzaklaşmaya engel olmaktadır. *Sembolizm* terimiyle tanımlanan duyarlılık, modernizmin başlangıç öyküsüne egemen olduysa da aynı derecede dekadanın *ruh haline* vurgu yapan alternatif bir öyküyü de getirmiştir⁷².

Sembolizmin kapsadığı zaman aralığı ve sembolist olarak tanımlanan şairlerin sayısı göz önüne alındığında, eleştirmenlerin hareketin özellikleri üzerinde anlaşmaya varmakta zorlanmaları şaşırtıcı değildir. Bununla birlikte, sembolist şiir, müzikalite, bilinmezlik, gizem, serbest şiir kullanımı ve elbette sembollerin kullanımı ile ilişkilendirilmiştir. Bu şairler grubu için sembolün özel önemi işte burada ortaya çıkıyor: Eğer dil bir şeyi, duyguyu veya düşünceyi yeterince tanımlayamıyorsa, bir sembol onu dolaylı olarak çağrıştırabilir. İrlandalı şair William Butler Yeats'e göre Sembolizmin tanımındaki anahtar kelime *çağrışımdır* (Beasley, 2007, s. 27). 19. yüzyılda şiirsel düzenleme kavramını, modernist şiir reddetmiştir. Bu dönem Avrupa'sının entelektüel ve popüler kültüründeki baskın ilerleme ve

⁷¹ Bkz. McGuinness, 2000).

⁷² Bkz. Davis,; Jenkins, 2015, s. 141.

gelecek modellerine karşı direnişiyile, dekadan, daha derinden geleneksel karşıtı ve yeninin yaratıcısı olarak çok daha etkili bir konum sunmaktadır⁷³.

Sembolist ve aynı şekilde dekadan şiirin öncüsü olarak Charles Baudelaire ismi üzerinde durmalıyız. Onun şiirinde, modern şehirdeki deneyimlerinin, heyecanının çarpıcı bir somutluk yoluyla ortaya çıktığı kentsel modernite sahneleri; imgelem, diksiyon ve ritimde şaşırtıcı değişimlerle dolu sözel bir yüzey; belirsiz veya iki anlamlı duyguları karıştıran bir tonalite; sone gibi daha eski şiirsel biçimler, yapılar olarak korunur. Ancak prozodide⁷⁴ bu kırılır ve böylece yeni bir ifadeyle yer değiştirir. Charles Baudelaire'in yozlaşmış üslubu, böylelikle, ustaca, karmaşık, öğrenilmiş, gölgelerle ve anlam incelikleriyle dolu, dilin sınırlarını sürekli genişleten, her teknik kelimededen ödünç alan, her paletten renk ve her klavyeden not alan bir üslup olarak ortaya çıkar; en ifade edilemez düşünceleri, en belirsiz ve en uçuk biçim hatlarını ifade etmeye çalışan, “yaşlanan şehvetin ahlaksızlığa dönüşen itiraflarını ve maniye geçen sabit fikirlerin tuhaf halüsinasyonları toplamıdır onun şiiri” (Davis,; Jenkins, s. 139).

Charles Baudelaire şairi, yeni başlayan bir kamera, “bilinçle donatılmış bir kaleydoskop” (McCabe, 2009, s. 32) olarak tasarlamış ve böylece şiiri mekanik yeniden üretimle ilişkilendirmişti.

Sembolist Gürcü Şairler

Maviboyuzlular Sembolizmi benimsediklerini ilan etmişlerdi. *Maskeler Kitabı*'nın (1896) yazarı, Fransız edebiyat eleştirmeni Remy de Gourmont'un Sembolizm hakkındaki değerlendirmeleri, Maviboyuzluların şiir estetiğini anlayabilmek için önemlidir: “Sembolizm nedir? Gourmont bu soruyu sorar. Sözcüğün yalnız etimolojik anlamından bir sonuca varamayız. Sembolizmin kavramsallığından bahsederek, bir düşünce dizisi ortaya çıkacaktır: Edebiyatta bireysellik, öğrenilen herşeye karşı çıkılması, sıradışı her şeye ulaşma arzusu, natüralizm karşıtlığı, her bireyin bir diğerinden farkının vurgulanması Sembolizmin işaretleridir” (Tabidze, 1916, s.22). Valerian Gaprindaşvili'nin Sembolizmi Fransız sembolistler üzerinden tarif ederken kullandığı metaforik dil, benimsediği akıma uygundur:

⁷³ Bkz. Davis,; Jenkins, 2015, s. 141.

⁷⁴ Prozodi: Bir şiirin şarkıya dönüştürüldüğünde, şiirin hecelerinin müziğin vurgularıyla denk gelmesi ve bunu bir araya getiren sistem.

“Sembolizm ahenkli paralellerin arayışıdır; Baudelaire “les Correspondances” şiirinde bunu itiraf etmişti. Mallarmé de hayallerini açığa vurmak için semboller sentezini kullanmıştı (...) Gerçek bir sembolist, zamanların ve yerlerin değişimi sırasında yakalanan anlara, dünyanın bütün bilgeliğinin adsız bir öpücükte içerildiğine ve akşamın karanlığında ölü prenseslerin ve yıldızların iniltilerinin duyulduğuna inanmaktadır” (Gaprindaşvili, 1917, s. 40).

Titsian Tabidze'nin bahsettiği “sıradışı herşeye ulaşma arzusu”, sembolist şair Paul Verlaine'in *Art Poétique (Şiir Sanatı)* şiirinden bir dizenin içeriğini anımsatır: “Güzel gözler tül ardında görünsün”. Fransız şair gizlenmiş olanın gün ışığına çıkartılmasından hoşlanır. Paul Verlaine'e göre “diğer sembolist şairler gibi simge tam da buna hizmet etmelidir. Simge, şairin yarattığı dünya ile tanrının yarattığı evren arasındaki köprüdür. Simge, gizemli, görünmeyen dünyayı, rasyonel bir evrene bağlar”.⁷⁵ Şair bu gizemli dünyayı ancak simgelerle anlatabilir. Bununla ilgili Fransız Sembolizminin öncüsü Jean Moréas, 1886'da yayımlanan *Sembolizm Bildirgesi*'nde şöyle yazar: “Sembolizm sanatta doğa ve insan davranışları kendi başına bir önem taşımamaktadır. Onların önemi ilkel düşüncelerle ezoterik (saklı) bağlantıda yatmaktadır”.⁷⁶ Akımın değerlendirmesini de vermektedir ayrıca: “Sembolizm: alışılmamış, olağanüstü, belirsiz metaforlara, müzikalitenin ahengiyle, renkler ve çizgilerle oluşan yeni kelime hazinesine ulaşmak isteyen bir eğilimdir”.⁷⁷

Sembolistler için rüya çok önemli bir unsurdur; zira rüya bilincin bilinçdışına köprüsü gibidir. Paul Verlaine'e göre hayaller ve rüyalar, şairler tarafından simgeler aracılığıyla kendi dillerine çevrilir⁷⁸. “En gerçekçi sanat bile sembolik öğelerden kaçamaz. Dolayısıyla Sembolizm realizmden simgeleri kullanmakla değil, ideolojik özellikleriyle ayırt edilir” (Losev, 1976, s. 153). Simge, öteki, görünmeyen dünyayı gerçek, görünenle bağlar. İşte o görünmeyen dünyayı anlatabilmek için şair simgeleri kullanır. Sembolistlerin renklere yaklaşımı da o zamana kadar olmadığı kadar sıklıdır. Fransa'da sembolist şairlerle empresyonist ressamların ortaya çıkmaları aynı döneme rastlamaktadır. Şiirle resim arasındaki çizginin silinmesinin ve renklere de önem verildiğinin en önemli belirtisi bu olmalıdır. Bu bağlamda Charles Baudelaire'in şiirinde renklerin kullanımı dikkat çekicidir. Şair sanki doğadaki renklerle yetinmiyor, “nehirleri altına, kırları kızıla, ağaçları maviye

⁷⁵ Bkz. Tabidze, 1916.

⁷⁶ (“...destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales”; Manifeste du Symbolisme; Le Figaro, 18 septembre 1886) (Çeviri tarafımdan yapılmıştır).

⁷⁷ “Le Symbolisme”, Le Figaro, 1886:1-2; aktaran: Sturua, 1990, s.112.

⁷⁸ Bkz. Tabidze, 1916.

boyuyor”⁷⁹. Soyut resmin öncüsü Vasily Kandinsky, renklerin insan üzerindeki etkisinin *çağrışımcı* olduğunu söyler: “Kırmızı renk alevden oluşan titreşim gibi insan ruhunu sallar. Ilık kırmızı rengin etkisi heyecanlandırıcıdır; insana, akan kanı çağrıştırabilir. Sembolizmde ve romantizmde olduğu gibi, mavi renk hayalin, metafiziğin rengidir” (Kandinsky, aktaran, Sturua, 1990, s. 113). Gürcü sembolist şairlerin eserlerinde de renk metaforik anlamlar taşımaktadır. Galaktion Tabidze’nin “Ölüm pembe yoldan ibarettir” ya da Valerian Gaprindaşvili’nin “Beyaz delilik ak kırbaçlarla beygirleri titretir” dizeleri buna örnektir.

Sembolist şairlerin eserlerinde *çirkinlik* kavramı da yeni estetiğin anlayışı olarak karşımıza çıkar. Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri* kitabındaki *Güzelliğe İlahi (Hymne à la beauté)* bu metaforu desteklemektedir: “Yerden, yardan mı çıktın, gökten mi, ey Güzellik? /Senin o tanrısal ve cehennemlik gözlerin...”⁸⁰. Maviboyuzlular hareketinin üyesi şair Kolau Nadiradze’nin “Saralı Şehir” adlı şiirinde de bunları okumaktayız: “Ben bu kaltak ve kokmuş şehri sıkça severim, /Çamurlu sokakları dolaşıp,/Dişsiz, yüzü bürüştürmüş evleri izlerim”. Valerian Gaprindaşvili çirkinliği bir metafor olarak da düşünür: “Şairin düşünme tarzı mecazidir. Şair objeler arasında saklı bağlantılar aramakta ve sonra paralel oranları yaratmaktadır (...) Çirkinlik yeni şiirin asıl konusuna dönüştü. Sembolizmin kuramlarına realizm yerleşti. Demirle tunçla kararmış kentlerin maddi ağırlığı Émile Verhaeren’in vebalı şiirlerinde kaybolurlar (...) Çirkinlik gerçektir ve metafor da mistik bir duygu aracıdır” (Gaprindaşvili, 1921, s. 78).

Sandro Tsirekidze *çirkinlik* estetiği hakkında, gerçek hayatta güzel olanın şiirde çoğunlukla çirkin olarak betimlendiğini söyler. Güzel ve olağanüstülük ya da mükemmeliyet de ona göre aynı kavramlar değildir. Olağanüstülük sanat tarafından icat edilmiş, güzellik ise hayata dair bir nitelemedir. Bazen de sanatta güzellik olağanüstülüğüne yaklaşır. Ama denilir ki sanatçı eserinde çirkinliği betimlemek istediğinde on kat daha gayret gösteriyordur. Sandro Tsirekidze’ye göre çirkinlik sanatta dış formunu kaybetmez ama içeriği artık başkalaşmıştır. O, şiirde çirkinliğin verdiği estetik hazzı kutsar: “Doğada çirkinliği biçimiyle değerlendiririz, sanatta ise hem biçim hem içeriğiyle. Sanatta, çirkin olanın güzele dönüşme mucizesi nasıl gerçekleşiyor? Bunun birçok cevabı vardır. Bazılarına göre çirkinlik, daha yüksek basamaklara ulaşabilmesi için, güzelliğin alt basamağını yıkan şeydir” (Tsirekidze, 1919, s. 80). Valerian Gaprindaşvili de çirkin ve güzel zıtlığında sanatın doğurma gücünü

⁷⁹ Bkz. Baudelaire, aktaran, Sturua, 1990, s. 113.

⁸⁰ Çev. Ahmet Cevdet.

görmektedir. Ona göre çirkinlik bir semboldür. İnsanlar, doğrudan gösterilen şeyle ilgi değildir; maskelere ihtiyaç duyarlar. Güzelliğin en korkunç ve ironik maskesinin çirkinlik olduğunu iddia eder. Masallarda kurbağanın kraliçeye dönüşmesini de buna örnek verir. Çirkinin içinde güzel ruh hapsolmuştur ve onu ancak sanatın büyüğü kurtarabilir. Valerian Gaprindaşvili bu zıtlığı, insan hayatında ideal dünyanın bir yansıması olarak açıklar. *Olağanüstülük* kavramı Valerian Gaprindaşvili'nin yazılarında irdelenir. Ona göre, iki kaynak vardır: Güzel ve çirkin. Onların birleşmesinden ise *olağanüstülük* doğar. Şair Baudelaire'den örnek verir ve Fransız şairin Sembolizmin bütün teorisini içeren ölümsüz sonesi olan "Les Correspondances"te, birbirinden uzak duran nesnelere arasında bağlantı olduğu savını hatırlatır. Şair, der Valerian Gaprindaşvili, "bu gizemli bağlantıyı bulunca bizler sonsuzluğu hissederiz. Sanatta iki zıt şey buluşur: Çirkin ve güzel. Ve bu gizemli buluşmadan yeni bir estetik doğmaktadır" (Gaprindaşvili, 1919, s. 81).

Çirkinlikle birlikte sembolist estetiğin konuları arasında *ölüm*, *intihar* temaları öne çıkar. Valerian Gaprindaşvili'nin şiiri, intiharın şair için vazgeçilmez olduğunu vurgular. Ayrıca dizelerinde Fransız sembolistlere de gönderme yapar:

Şairin intihardan başka kariyere sahip olması ayıptır.
 Victor Hugo'yla Akaki olmak istemem,
 Bohem biri olarak ölmek isterim...
 Şaire delilik dışında başka kariyer yakışmaz
 Goethe gibi mutlu olmak istemem,
 Rolina gibi ölmeyi tercih ederim.
 Verem dışında başka kariyer şair için utançtır!
 Uzun ömürlü Mallarmé yerine Lafourge'yi yeğlerim.
 Şair için ben bu kariyerine inandım:
 Delilik, verem ve intihar.
 Kaldırımlara ait şair, sana selamlar olsun!⁸¹

Bu dizeler Gürcü edebiyatında âdeta Sembolizmin bildirgesi gibidir.

Valerian Gaprindaşvili'nin "Paçavralar İçinde" şiirinde, ölümü karakterize eden çirkinlik biraz abartılı halde gösterilmiş diyebiliriz: "Kara paçavralara, ruhun terazilerine benden selam olsun,/Bu çaputlar içinde ölmek isterim,/İlahi söyleyen köpek sürüsü bedenimi parçalasın,/Bense mezarın içinde çürümüş ayı hayal ederim".⁸² İntihar da bohem yaşamın bir parçasıdır. Valerian Gaprindaşvili bohem "başkenti" olarak Paris'i görmektedir.

⁸¹ "Bohem Monologu" adlı şiirinden.

⁸² Bkz. Gaprindaşvili, aktaran, Sturua, 1990, s. 118.

Maviboynuzlular da Paris’i tapınak olarak görmüşlerdi. Bu şehirde onların özendiği Fransız Sembolistler bohem hayatları sürdürmüşlerdi. Bohem yaşamlarıyla ölümle erken yaşlarda buluşmaları da Maviboynuzlular için *ilham verici* olmuştu.

Valerian Gaprindaşvili *bohemin* şehir hayatıyla alakalı olduğunu vurgular. Modern liriği şehir ve şehrin bohem atmosferi doğurmuştur. Villon, Baudelaire, Edgar Poe, Rimbaud, Rollinat vs. gibi şairlerin adlarını sayarak onların tümünün bohem olduğunu söyler: “Bu lirik, elektrik lambasıyla aydınlanan kentin sokağında ya da kafelerinde doğdu. O kentin havası ise, pudra kokusunu andıran hatıralarla, fahişelerin parfüm kokularıyla doludur. Bu lirik çoğu zaman kâbus gibidir. *Gündüz Paris* ve *Geceleyin Paris* bohemin şaheseridir. Eskiden sultan gibi Victor Hugo emirler veriyordu; şimdi orada modern şiirin pani⁸³ Verlaine’dir. O kahvehanelerde, hastanelerde ve hapisanelerde yaşar (...) Bugün fakir bohem, şiirin zehirli çiçeklerinin yeşermesi için verimli bir zemindir (Gaprindaşvili, 1919, s. 50).

Sembolistlere göre ölüm aracılığıyla insan, bedeninin zincirlerinden kurtulup idealar dünyasına dönebilir. Bu yüzden ölüm kavramı değişime uğrar ve Sembolist şairlerin eserlerinde yas siyah renkler yerine beyaz, pembe, mavi renklere bürünür. Paolo İaşvili “Verhaeren” adlı şiirinde bununla ilgili şu dizeleri yazmıştı: “Beyaz kız kardeşler ruhsuz bedenini sükûnet kayığının üzerine taşır”. Bir başka Fransız şair Stéphane Mallarmé’ye göre de “Sembolizmin temeli, yeni düşünceden ziyade, daha zarif ve törensel düşünmenin yeni yönüdür” (Mallarmé, 1904, s. 115). Bu yeni düşünme tarzı, şimdiye kadar birbirine bağlanmayan ilkelerin birleşmesidir. İlkelerin sembolik bağlantısı, Sembolizmin içeriğini yansıtır. Sanatta her zaman birleştirici bir şey vardır. Rus Sembolist şair Andrei Bely’ye göre, bir ilkenin öbürüyle bağlanması bir üçüncüsünün de başlangıcıdır. Yani tekin içinde çokluk: İşte bu, semboldür (Bely, 1911, s. 199). Rus Sembolizmini başlatanlardan Valéry Bryusov da Sembolizmi açıklarken “Sembolist şiirde iç ve dış ilkeler birbirine bağlıdır. Dış görünüşün güzelliğinin ardında felsefi, metaforik düşünce gizlidir” (Bryusov, 1972, s. 105) der.

Öbür dünyayı kavramak, Sembolistlerin hedeflerinden olmuştur. Maviboynuzlulardan Sandro Tsirekidze “Paraleller” isimli makalesinde buna vurgu yapar: “Olayların betimlenmesi bilimin ve fotoğrafın işidir. Onların sıralanması ve düzenlenmesi ise modern bir işittir. Fakat her şeye farklı gözle bakan ve olayların arkasındaki başka dünyayı görebilen bireyler vardır” (Tsirekidze, 1921, s. 79). Bu tür düşüncelerle sanatçı, *öbür dünya*’yı daha çok kıymetlendirir. Arthur Rimbaud’ya göre sıradan eşyalar mistik bir havaya bürünür: “Ben halüsinasyonları

⁸³ Mitolojide çobanların tanrısı.

çağırmaı öğrendim. Bir fabrika yerinde önümde bir camiı görüyorum, gökyüzünde faytonları izliyorum, gölün derinliğinde gizli *kimeralar*'ı hayal ediyorum" (Rimbaud, 1982, s. 162). Yunan mitolojisinde yer alan ve birçok canlıyı içinde barındıran bir çeşit yaratık demek olan kimeralar sözcüğü de Maviboynuzlular şairlerin çoğu şiirlerinde kullanılır.

Sembolizmde gerçeküstü dünyaya ulaşmak, delilik yaşanırken de mümkündür. Bu durumda insan, bilincini ve aklını reddeder ve içgüdünün kanatlarına dayanır. Friedrich Nietzsche'ye göre de "kanatlarla hakikatin yüksekliğine tırmanmak, mantığın ip merdiveninden daha kolaydır" (Nietzsche, 1912, s. 351). *Delilik*, sembolist Gürcü şairler için de öne çıkan unsurlardan olmuştur. Paolo İaşvili'nin dizelerinden örnekle: "Tanrı bana delilik indirdi/Delilik on iki yaşından beri beni rahat bırakmadı". Delilik teması diğer dizelerde de devam eder: "Delirdi...sonra da vefat etti/Şair Paolo İaşvili.../Şiir için çok çaba sarf etti, /Onun için bir çare bulunamadı". Maviboynuzlulardan şair Nikolo Mitsişvili, delilik ve yaratma enerjisi ilişkisine dair şöyle yazar: "Dünyada güzellik varsa bunun sebebi delilerdir. Akıl, insanın doğasında yeni bir misafirdir. İnsan, bir enerji olarak, isyandır; çıldırmak ve taşmak bilince aykırıdır ve onun üstüne gelmektedir" (Mitsişvili, 1926, s.102).

Delilik görünmez bir evreni kavramakta yatar. Sembolistler yaratıcılığı delilikle eşit tutarlar. Sembolizm öteki dünyayı çözmeye uğraşır. Andrei Bely Charles Baudelaire'den buna dair bir aktarmada bulunur: "Bu görsel dünyada öteki evrenin izlenmesi de mümkündür, fakat insanın bilinci bunun için mükemmel değildir"⁸⁴. Andrei Bely 1911 yılında *Arabeskler* adlı çalışmasında delilik konusunu irdeler: "İnsanın öteki dünyayı kavrayabilmesi için akıldışılık ve buna bağlı olarak delilik gereklidir. Bu tür kavrayışlar insanı korkutur, fakat modern insan artık korkmaz, çünkü sembolist şair akıldışı dünyayı ifade etmek için şiiri seçmiştir. 'Düşünce kısırlığından sonra, felsefe sanatla değişmeli çünkü sanat dünyanın aydınlatıcı feneridir'" (Bely, 1911, s. 291). Sembolist şair düşlerin evrenine kendi içinden geçerek ulaşmaya çalışır. Bu *yolculuk* bireyseldir. Sanatta, özellikle de şiirde bireysellik kendini anlatmada yeni biçimlere gereksinim duyar. Bu formlar kurallara kulak asmaz artık. Belli bir kalıba sığmaz. Şair de kendini keşfede keşfede şiirde biçimsel ve içeriksel değişimlere yol açar. Modernizm bu değişimlerden ortaya çıkar. Dolayısıyla Sembolizm modernizmi başlatmış olur. Sembolist şairler ilk modernistlerdir diyebiliriz.

Titsian Tabidze Maviboynuzlular hareketinin şairlerinin Gürcü şiirine getirdiği yeniliği ve sıradışılığı anlatırken sözü Fransız sembolistlere getirir. Şair, Sembolizmin kendi kültür

⁸⁴ Bkz. Baudelaire, aktaran, Bely, 1911, s. 291.

dairesini oluşturduğu dönemde, Baudelaire'in şiiri *çürüttüğünü*; *Verhaeren'in kırık şiirin tunç trampeti eşliğinde kültürü gömdüğünü* söyler. Şair bu değerlendirmeleri Gürcü şiir meydanına yeteneksiz şairlerin ortaya çıkması dolayısıyla yapar. Tam da bu anda meydana Maviboynuzlular çıktılar. Onlar yine Titsian Tabidze'nin söylemiyle *geçmişin uçurumunu doldurdular*, fakat şair bundan memnun değildir. Hayranlık duyduğu Fransız şairler “Lafourge ve Lautréamont'tan sonra artık güneş farklı batar ve seher de farklı olur” (Tabidze, 1920, s. 207) sözleriyle, belki de yürüttükleri mücadelenin gerçek bir değişimi getireceğine dair inancı sarsılmıştır. Zira, dünyanın içinde bulunduğu politik konjonktür, savaşlar ve ihtilallerin yarattığı kaotik ortam bu umutsuzluğun kaynağı gibidir. Yine de Tabidze “her siyasi devrimden önce, devrim asıl şiirde gerçekleşmiştir. Eski kültürün kaderi de şiirin sırtında kırılmalıdır (Tabidze, 1920, s. 208), demekten geri durmaz.

Gürcü sembolistler başta Rus ve Fransız sembolistlerini izledikleri için, soyut dünyayı anlatabilmek için kalıplaşmış sözcüklerin arkasına sığınmış; şiiri imgeler, simgeler, kimeralar, karışık sentaks ve gizem içeren kavramlarla doldurmuşlardı. Bu yüzden onlar, şiiri kitleye hitap eden bir söz olarak değil, seçkinlere, salonlara ait bir çeşit *servet* olarak sunmuşlardı. Valerian Gaprindaşvili'ye göre Stéphane Mallarmé de şiirde kurgusallığı reddetmişti, fakat sembolist şairler arasında *sıfat* üzerine bir tek o çalışmıştı. Sembolizm sıfatlar, realist sıfatlardan farklıdır. Çünkü gerçekçi sıfatın görevi belirlidir ve toplumsal bir misyonu vardır. Realizm gerçeğin kaba bir yansımasıdır; Sembolizm ise evrenin etkili bir dönüşümdür: “Sembolizmdeki simgeler estetik fenomenlerdir ve ilhamı aktarmanın birer aracıdır” (Gaprindaşvili, 1919, s. 14). Yeni mitler yaratma konusunda da Maviboynuzluların Fransız sembolistlerden ilham aldığını vurgular Valerian Gaprindaşvili. Ona göre eski mitler artık sembollere dönüşerek şiire giriverir; modern şiirin putperest ve Hristiyan sembolleri çok nadir kullandığını düşünür. Gaprindaşvili, putperest ve Hristiyan mitolojinin insan bilincinde önemini yitirdiğini ve artık yeni objelerin aranmak durumunda kaldığını söyler: “Maviboynuzlular, kendilerini masal kahramanlarına dönüştürecek şairleri beklemezler; onlar tanrılar ve kahramanlar gibi şiire kendilerini koyarlar, mitleri ve sembolleri kendi yaratırlar (...) Fransız şairler, Maviboynuzluların şiirlerinde ikinci doğuşları ve ölümden sonra ikinci kez var oluşlarını hissederler” (Gaprindaşvili, 1922, s.103). Akımın diğer şairlerinden farklı olarak Sandro Tsirekidze, Fransız sembolistlerin getirdiği yeniliği eleştirir ve onların şiirini *kaba* benzetmelerle yorumlar: “Verlaine *kaleydoskop* şiirinde havayı sidik kokusuyla zehirler. Baudelaire at ölüsünü metheder ve kadınlara karşı ilgisiz kalır. Lautréamont'un ilham perisi

kurbağadır. Şiirin devleri olan Edgar Poe ve Mallarmé'nin yüzleri kömür karasına belenmiştir ve çirkin görünmekten gocunmazlar” (Tsirekidze, 1919, s. 80).

Giriş bölümünde Antik tanrılardan Apollon ve Dionysos'un karşılaştırılması *modern şiir* alt başlığında yapılmıştı. Maviboyuzluların önderi Grigol Robakidze'den de bu konuda örneklere başvurabiliriz. Şair, Sembolizmi açıklarken Friedrich Nietzsche'nin görüşünü paylaşır ve şiirin Dionysos ilkesinden doğduğunu bir kere daha dile getirir. Apollon'un ve Dionysos'un birbiriyle mücadelesi ve birlikteliği, dünyanın bütünlüğünü ve dengede olduğu hissini doğurmaktadır: “Şiirde gündüzle gece bütünleşir, sanatın her eserinde bu iki tanrının bütünlükle parçalanışını görürüz” (Robakidze, 1916, s.124). Modernist şairlerin keşfettiği, bu iki tanrının yaratım sürecinde birbirini dengeliyor olmasıdır. Dionysos'un bohem gündemi ve Apollon'un düzenliliği, sembolist şairler için yeni şiirin yaratılmasında, biçimle içerik arasındaki gidiş-gelişleri etkilemişti. Yaratma enerjisine dair Valéry Bryusov şöyle yazar: “Şiirin coşku dakikaları içimizdeki hücreyi aydınlatır ve akıldışı, içgüdü aracılığıyla öteki dünyanın özünü kavrar” (Bryusov, 1973, s. 92). Grigol Robakidze, “sanat dünyevi varlığından ayrılır ve çeşitli iplerden örülmüş kâinatın kumaşına ulaşır. Bunu yaratan sanatçı uyanık halden gece krallığına giriverir. İşte bu açık gözlü rüyadır” (Robakidze, 1913, s.?) der. Dionysos fırtınasıyla birleşmiş sembolist sanatçı, kimliğinden kurtulmak ister; çünkü bireysellik, bir kimliğe sahip olmak Apollon'a aittir ve kendini feda eder, kendini kurban ettirir (tıpkı Dionysos ritüellerindeki gibi). Remy de Gourmont, sembolist şairin her iki tanrıdan bağımsız olarak, birey oluşundan bahseder. Ona göre, Sembolizm hem Apollon'un hem de Dionysos'un bütünlüğünü savunur. Çünkü sembolist sanatçı Apollon'dan ötürü bireyseldir, gerçek olan sadece onun hayal ettiğiidir. Şair *ben* tartışmasını da açar ve “dünya *ben*'in dışında var olan herşeydir, ancak *ben* olarak hayalin sonucudur. Biz ancak bu düşlerin özünü araştırırız. Shopenhauer'in de dediği gibi, *Dünya benim hayal ettiğimdir*” (aktaran, Gourmont, 1913, s. 9) der. Özellikle tanrı Apollon ile bağdaştırdıkları klasik güzellik ve düzen, sembolist sanatçı için antik Yunan karakterinin bir yansıması değil, tam tersidir: Yunanlıların yıkıcı, şehvet düşkünü doğalarına dayatmaya ihtiyaç duydukları sanatsal rüyadır. Tanrı Dionysos'ta onurlandırılmıştı. Dionysos olmadan yaşam içi boş, solmuş ve yozlaşmıştır, ancak tek başına Dionysos uygarlığın hayvan doğasına yıkıcı bir çöküşü temsil eder. Friedrich Nietzsche'ye göre, Sokrates ve Platon'dan bu yana Batı geleneği, Dionysosçu gücün kaybı, bastırılması ve aşağılanması yanı sıra Apollon düzeninin ilerici bir egemenliğine maruz kalmıştı. Aslında Friedrich Nietzsche, mitin bu dönemde sıklıkla ayrı

ayrı ortaya çıkan iki yönünü birleştirir: Modernitenin aynı anda son derece avangard, felsefi olarak sofistike bir anlayışı ve *ilkel* bir yaşam biçimi lehine onun nostaljik bir reddi⁸⁵ olduğunu ortaya çıkarır.

Sembolist sanatçının bakışı dış ortama değil, iç dünyaya yöneliktir. O, etrafındaki evreni, içindeki mikrokozmosa taşımaktadır. Sanatçı öznel hakikati kendi kurmalıdır. “Bedenim, büyümlü evrenim, hareketimin meydanı oldu. Anatomik tiyatromda, kendi oyuncaklarımla birlikte kendi tiyatromda kendim oynarım” (Blok, 2001, s. 606). Sembolist şair büyük mesuliyet hissetmektedir. O birey olarak kendini ortaya koyarak çağı değiştirmiş, modernizmi başlatmıştır: “Gerçeklikten kaçış, sınırları aşmak, *yeni hayatı* kurma arzusu, yine de hayat korkusundan kaynaklanır, o yüzden sembolist şair yeni bir dünya yaratır” (Shplinger, 1923, s. 129). Birey olmak şairin egosunu da fazlasıyla pohpohluyordur. Maviboyuzlulardan şair Rajden Gvetadze’nin dizeleri sembolist şairin bütün bir evrene sahip olma isteğini gütmektedir: “Ayrı bir krallık kurmaya izin veriyorum, /Köle işkencesinden kaçma vaktiniz geldi, /Sizi koruyan kral olarak beni seçebilirsiniz!” (Gvetadze, 1924, s. 85).

Maviboyuzlular Edgar Allan Poe’ya da ayrı bir önem vermişler; onun “Kuzgun” şiirine ve bu şiirde yer alan *nevermore* (*bir daha asla*, anlamını taşımaktadır) sözcüğüne özel bir anlam atfetmişlerdi.⁸⁶ Edgar Allan Poe, 1831 yılında yayımlanan eserinin *Şairler ve Şiir Üzerine* başlıklı önsözünde, şiirdeki müziğin önemli rolüne dikkat çeker. Bu görüşü sonradan Paul Verlaine, “Şiir Sanatı” adlı şiirinde “musiki; her şeyden önce musiki!” estetik formülüne dönüştürmüştü. Bu sloganı Maviboyuzlular da benimsemişti. Edgar Allan Poe *Kompozisyonun Felsefesi*⁸⁷ adlı eserinde şiir sanatından şöyle bahseder: “Şiir kolay anlaşılabilir olmamalıdır; çünkü düşüncenin zorluğu ve çokanlamlılık sanatsal eseri zengileştirir. Kastedilenin fazlasıyla açıklanması, şiirin içinde yatanın ortaya çıkartılması, şiiri nesire çevirir” (Poe, aktaran, Tsipuria, 2016, s. 152). Valerian Gaprindaşvili’ye göre de, nesne görevini sözcük üstlenir. Sözcük, ne kadar anlam içeriyorsa o kadar değerlidir. Edgar Allan Poe’un bahsettiğimiz şiirindeki “nevermore” sözcüğü Gürcü şair için çeşitli anlamlar içermekte ve bağımsız bir estetik değer taşımaktadır. Valerian Gaprindaşvili bu görüşünü *İsimler Büyüsü* adlı mektubunda apaçık söylemektedir: “Edgar’ın *nevermore*’u sadece sözcük

⁸⁵ Bkz. Davis,; Jenkins, s. 48.

⁸⁶ “The Raven”(“Kuzgun”) şiiri 1845 yılında yayımlanmıştı. Bu şiir müzikalitesi, üsluplu dili ve doğaüstü Atmosferiyedikkat çekmektedir. Şiirde, konuşan bir kuzgunun sevgilisiyle gizemli ziyaretini anlatır ve adamınyavaşça deliye düşmesini izler.

⁸⁷ Bkz. “The Philosophy of Composition”, 1846

değildir, bu bağımsız bir isimdir aynı zamanda. Okuyucu bu isim yardımıyla birçok simayı çağırabilir. Şiir *Notre Dame*'dir ve onun duvarları üzerinde isimler kimeralar gibi yükselirler. Şiir, kıymetli yaralarıyla, yüzyıllık melankoliyle, *Kuzgun*'un *nevermore*'uyla, güneş batışlarının veremiyle, deliliğiyle, çirkinliğe olan aşkıyla, ölümden önceki itiraftır" (2018, s. 154). Edgar Allan Poe'nun etkisi Valerian Gaprindaşvili'nin şiirlerinin başlık seçimlerine kadar yansır: "Bohemin Monologu", "Eşarbin Poetikası", "Miss Lea le", "Şairin Kariyeri", "Yağmurdan Islanmış Hayal Dünyası", "Gotik Kilisede Margarita'yla Nikah", "Köpek Şarkısı"... vs.

Valerian Gaprindaşvili'nin şiirlerinde Edgar Allan Poe'yla birlikte diğer simbolistlerin de adları yer alır: "Kırılmış tozlar içinde birçok şairi izlemekteyim/Edgar, kuzgunu şahin gibi oynatır./Ve kızgın hayaletlerle dolu havada/Alev almış Arthur Rimbaud, Verlaine'den kaçır".⁸⁸ Valerian Gaprindaşvili'nin düzyazılarında çok Stéphane Mallarmé ve onun şiirinin estetiği üzerinedir: "Verlainé'yle birlikte Mallarmé, Fransız edebiyatının yeni simbolist okulunun babasıydı. Onun şairlerle yaptığı sayısız sohbetler, yeni sanatın kötülük çiçeklerini yeşerten zemini hazırladı. Önceleri Mallarmé parnasyendi ve parnas poetikanın etkisi altındaydı; yani onlar gibi biçime çok özen gösterirdi. Mallarmé sonuna kadar biçime sadık kaldı, sözcüğün önemini de zirvelere o taşıdı" (Gaprindaşvili, 1919, s.36). Valerian Gaprindaşvili için Stéphane Mallarmé önemli bir keşiftir. Onun poetikasını izleyerek ilerler Gaprindaşvili: "Mallarmé oda estetiğini yarattı. Odanın en gözü pek eşyası aynadır. Mallarmé aynayı fark eden ilk şair bile olabilir. Bu yüzden o bize ayna poetikasını verdi. Ayna yaşamımızın sembolüdür. Bizim geçmiş ve geleceğimizle bağlantımızı, ikiliğimizi, varlığımızın hayaletini ayna kadar hiçbir şey aktaramaz" (1919, s. 38).

Valerian Gaprindaşvili *Meotsnebe Niamorebi* dergisinde Stéphane Mallarmé'nin şiirlerindeki sembollerin kullanılmasını inceler. Ona göre, Mallarmé şiirde natüralist betimlemeleri ve öyküyü kaldırmıştır ve *sıfatlar* üzerine de onun kadar kimse çalışmamıştır. Valerian Gaprindaşvili, Mallarmé'nin, genç şairlere sıfatın önemini ilk hissettiren olduğu düşüncesindedir. Valerian Gaprindaşvili sıfatın ne olduğunu tartışırken, onun *objenin boyası* olduğunu ve ne kadar derin ve içerikliyse, yaratılan eserin zamandan o kadar bağımsız olduğunu söyler: "Simbolist bir sıfat realist sığfata benzemez; çünkü gerçekçi sıfat her zaman belirlidir ve şiirin meydanına eksik bir misyonla çıkar. Realizm gerçeğin kaba bir

⁸⁸ "Rüzgarda Kutaisi" şiirinden

yansımasıdır, Sembolizm ise evrenin dinamik bir değişimidir, o çözümlenmesi gereken gizemli bir sembolü temsil eder” (Gaprindaşvili, 1917, s. 40).

Maviboyuzluların yenilik arayışları onların şiirlerinin başlıklarında da ifadesini bulur; onları da sembollerle bezerler. Valerian Gaprindaşvili, Gürcü şiirinde başlıkların büyüsunün Maviboyuzlularla başladığına iddia eder. Paolo İaşvili'nin “Tavuskuşu” adlı şiirinin, Gürcü şiir devriminin bayrağı olarak kalacağı düşüncesindedir Gaprindaşvili. Titsian Tabidze'yi ise *lirik bir fildişi kulesine benzetir*: “Bu kuleden bakire kızlar ve kahramanlar dışarı bakmaktalar. Kulenin mimarı şairin kendisidir” (Gaprindaşvili, 1921, s.92). Titsian Tabidze de arkadaşlarının Gürcü şiirine yaptığı katkıları irdeler. O, Valerian Gaprindaşvili ve Titsian Tabidze'yi birer estet olarak niteler; onların Gürcü şiirine duygu yeniliğini getirdiklerini söyler: “Valerian Gaprindaşvili'nin “*Köpek Şarkısı*” ve “*Yağmurda Hayal*” şiirleri o kadar sıradışıdır ki, şimdiye kadar böyle bir şiirler yazılmamıştı. Paolo İaşvili'nin “Kralın Düğünü” ilk Gürcü trioledir. Onlar bize gerçek modernizmi getirdiler” (Tabidze, 1916, s.125).

Maviboyuzlular Fransız Sembolizmine bağlanmayı, milli yazarlığa ihanet olarak asla algılamamışlardı. Titsian Tabidze'nin deyişiyile, Sembolizm Gürcistan'a dışarıdan gelmiştir. Zaten tarih boyunca Gürcistan farklı kültürlerin etki altında kalmıştır. Yunan, Arap, Fars kültürlerinden çok şey almış, onlara da çok şey vermiştir. Rustaveli'nin *Vepkhistkaosani*⁸⁹ adlı destanı böylesi bir kültürel etkileşimin ürünüdür. Tabidze, “halk başka bir halktan bir şey aldığında kendi eleğinden geçirir, kendi köklerine uygun olanı ise alır ve benimser” (Tabidze, 1916, s.?) der. “Bugün Gürcü bilincin kökünden değişimi başlar...köleleşmiş ruh yuvasına döner” sözleri, yabancı etkiden korkmadığının, bunu bir tehlike olarak değil, bir besin olarak kabul ettiğinin göstergesidir. Paolo İaşvili de de sanatının Fransız sembolistlerle bağını açık eder: “Ey halk, bu öfkeli şehri methedin...Bu kentte bizim ayyaş kardeşler Verlaine ve Baudelaire, sözcüklerin sırdaşı Mallarmé ve kibirden sarhoş olan, daimi lanetlenmiş Rimbaud palyaçoluk yapmaktalar”; “Verlaine, Baudelaire ve Mallarmé!/Bu üçlüde hepsini severim.../Verlaine'yi titreyerek dinlerdim.../Titsian'in şiirinde hayalın büyük bahçesinde!./Rimbaud, Heredia, Emile Verhaeren koşarlar” (İaşvili, 1916, s. 5).

Maviboyuzlular Gürcistan'da Sembolizmin gelişimi için herşeyin uygun olduğuna inanmışlardı. Bunun sebebi ülkelerini Batı ve Doğu edebiyatların kesişim yeri olduğunu düşünmeleridir. Şalva Apkhaidze bununla ilgili şöyle söyler: “Sembolizm bize Batıdan girdi, fakat hiçbir yerde buradaki gibi hazır bir temeli yoktur. Bizde hava bile sembolik unsurlarla

⁸⁹ “Kaplan Postlu Şövalye” Gürcü destanı, 12. Yüzyılda Şota Rustaveli tarafından yazılmıştı.

doludur: Doğunun uçsuz bucaksız gizemliliği, Farslar'ın ülkesinden gelen havada uçan sembeler" (Apkhaidze, 1922, s. 32). Titsian Tabidze'nin şiirlerinde diğer Gürcü sembolist şairlerin eserlerinde olduğu gibi 19. ve 20. yüzyılın Rus ve Fransız şairlerinden alıntıları kullanmak çok doğal görünmektedir. Ayrıca şair "Hafız'ın güllerini Sully Prudhomme'nin vazosuna koydum. Besiki'nin bahçesine Baudelaire'nin şer çiçeklerini ekiyorum" adlı dizeleriyle Batı ve Doğunun birleşimine gönderme yapar. Bu dizeler Maviboyuzlular hareketinin bir çeşit mottosudur diyebiliriz.

Gürcü sembolistler hayatı tiyatrolaştırmaya da yönelmişlerdi. Titsian Tabidze *Maskenin Özrü* adlı yazısında bunu vurgular: "Gürcü halkta oyuncu ruhu yaşar. O hayatı tiyatrolaştırmayı sever. Gürcü halk maskeyi sever, Sembolizm de maskenin felsefesidir, o yüzden Sembolizm bizde gereklidir. Bunun için önemli olan nedir? Mükemmel biçim, derin bir içerik ve milli karakter" (Tabidze, 1923, s.?). Titsian Tabidze metaforik anlamda maske temasını kullanmayı sürdürür. Gerçek yüzünü saklamayı ve oynamayı seven Gürcü insanı Sembolizmi benimsemek için hazırdır. Dolayısıyla Maviboyuzluların ülkeye getirdiği bu yeniliği halkın *yabancı meyve* gibi karşıladığını anlayabiliyoruz.

Proleter Şiiri ve Gürcü Şairler

Gürcü Sembolizmi ilk başta *proletarya yazarlığına* karşı bir tutum almıştı. Maviboyuzlulara bir tepki olarak doğan H2SO4 hareketi ise *proleter şiirin* toplum için işe yaradığından bahseder. Onlara göre, proleter mücadelenin hedefi, toplumdaki sınıfsal ayrımı ortadan kaldırmak ve eşit yaşamı inşa etmektir; proletaryanın kazanması, proleter şiirin kazanması demektir. H2SO4 hareketine göre Maviboyuzluların şiir estetiği toplumsal sorunlara cevap veremez; *faydasız* bir şiire dönüşmüştür. Ancak zamanında onların Gürcü şiirine getirdiği yenilik de inkâr edilmez. Uyak ve ritim açısından yoksullaşmış Gürcü şiirine sembolistler renk, müzik ve içsel ritmi kazandırdılar. Onlar kelimeye çok anlamlılığı kattılar. Gürcü sembolistlere göre sözcük, içinde müzikaliteyi ve rengi barındıran estetik bir olaydır. Paolo İaşvili üstlendikleri görevi şöyle dile getirir: "Hayallerini yitirmiş Gürcü halkını şiir dünyasının mavi mabedine götüreceğiz!" (İaşvili, aktaran, Sturua, 1990, s. 109). Gürcü şiirinde, *gerçek ve ötesi, idealar dünyası, estetiğin özneliği* gibi konulara ilk kez Maviboyuzlular değinmişti. Gürcü sembolist şairler dünyevi gerçeği anlatmak için, kullanıla kullanıla artık *çürümüş* realizm yöntemlerinden faydalanmak yerine, içgüdülerden, sezgilerden, sembollerin dilinden yararlanmayı tercih etmişlerdi. Nikolo Mitsişvili 1920

yılında *Barikadi* adlı gazetesinde şöyle yazmıştı: “Biz bugün bu şiire çarptık ve geri gideceğimiz köprüleri patlattık. Bugün biz, hakiki şiirin kırmızı barikatının arkasındayız; engeller ne kadar güçlü olsa da biz kaybetmeyeceğiz” (Mitsişvili, 1926, s. 102). Maviboyuzlular proleter şiir zirvedeyken de estetizmi önemsemeye devam etmişler, ondan hiç vazgeçememişlerdi. “Vefat” adlı şiirinde Nikolo Mitsişvili bu estetizmi kendi köklerinde bulmaya çalışmıştı: “Avrupa hoşça kal, Eve. Eve doğru./Toprağadoğru./Toprağım ve başörtülü annem./Köyümüzde çanlar susmuşlar,/Fakat öküzler hala böğürüyorlar./Kara toprağını öpüyor kaybolan sahibini bekliyorlar”.

Besarion Jgenti proleter şiiri değerlendirirken onun henüz bir *tarz* oluşturamadığından bahseder: “Biz hep şunu ispatlamaya çalıştık: Siyasi dış görünüş, kültürel solculuğun ve sanatı dönüştürme yetisinin garantisi değildir (...) Proletarya yazarlığı bugün bile kendine özgü bir edebi duruş oluşturamıyor; o, ölmekte olan edebiyat okullarının etkisindedir. Devrimci modern sanat, geçmişin estetik gelenekleriyle uyuşmaz (...) Bu yüzden biz solcu duruşumuzun gereği olarak, on dokuzuncu yüzyılın estetik gelenekleriyle yaşayan edebiyat okullarına karşı mücadele ediyoruz. Dolayısıyla çalışmamızın bütün ağırlığı yeni sanatsal formların inşası içindir” (Jgenti, 1927, s. 373). Başta proleter şiiri savunan şairler Maviboyuzluların etkisinde kalmıştı. Sonradan Stalin rejimi altında gelişen *sanat toplum içindir* anlayışı, proleter şiiri estetizmden tamamen soyundurmuştu. Şiir, işçilerin gündelik çalışma hayatını, kolektivizasyonu, Sovyet yönetimi öven bir işe dönüşmüştü. Dolayısıyla çok geçmeden H2SO4 şairleri, *proleter* şiirinonlara ait olmadığını kavrayacak ve yazdıklarını *solcu şiir* olarak adlandıracaklardı.

Besarion Jgenti H2SO4’le Maviboyuzlular arasındaki farkı bir soruyla değerlendirir: “Neden edebiyat devriminin merkezini sanatsal biçim meselesine taşıyoruz ve tematik bir devrimden çok biçimsel bir devrim için savaşıyoruz?” (Jgenti, 1927, s. 373). Şair, idealist estetiğin sol şiire yabancı olduğunu ve sanatsal gerçeğin malzeme ve tekniklerin bileşimiyle inşa edildiğini söyler. Belirli araçlarla, belirli tematik ve sözlü materyal, belirli bir sanatsal forma dönüştürülür ve böylelikle o herhangi bir toplumsal amaç için değerlendirilebilen sanatsal bir ögeye dönüşmüş olur.

Sol şiiri *proleter* şiirden ayrı tutan H2SO4 üyeleri Gürcü şiirinde bağımsız bir *ada* olmaya çalışmışlardı. Maviboyuzluların hayal dünyasından ve proleter şiirin kalıplaşmış, rejime övgüye dönüşmüş tarzından uzak durmuşlardı. “Edebiyat devriminin, devrim üzerine şiirler yazarak oluşmadığını” söyleyerek kendileri şiirde devrim yapmaya girişmişler; solculuğu bir

ideolojiden çıkartıp yeni şiirin *doğasına* dönüştürmüşlerdi. Batı eğilimlerinin Gürcü şiirini olumsuz etkilediğini söyleyen bu şairler kurtarıcı güç olarak Gürcü folklorunu yeniden keşfetmişlerdi. Gürcü halkın sözlerinde saklı o gizemli ipuçları, yeni şiir için bir çeşit besin olabilirdi. Sol şiir halkla bağını yine halkın malzemesine başvurarak kurmuştu.

Besarion Jgenti, sol şiirin kaynağı olarak şair Hesiod'u görmektedir. Kendi şiir hareketiyle sosyo-politik gelişime yönelik vurdumduymazlığa karşı kategorik olarak mücadele ettiklerini; ancak sol şair kuşağının her şeyden önce, yeni bir sanat yaratarak, yeni bir toplumsal yaşamın oluşumuna katılması gerektiğini düşünmüşlerdi. Onlara göre sanat ve yaşam arasındaki bağlantıyı tartışmak bile gereksizdir; zira sanat, yaşamın organik bir unsurudur. Besarion Jgenti, sol teorik sistemin Gürcü kaynaklı olmadığını belirtir; çünkü o evrensel ve çağcıldır. Gürcü sol poetika özgün ve Gürcü kültürünü yansıtan bir doğaya sahiptir. "Biz dekadan okullarının Gürcü sözünü ve şiirini yok etmesi sürecini durdurduk. Belki sol şiirin folkla yakınlaşması da bu yüzdendir" (Jgenti, 1927, s. 376) diyerek hareketlerinin başardıklarına dikkat çeker. H2SO4 şairlerinin en büyük korkusu sanatın bayağılaştırılmasıdır; yarattıkları sol şiir hareketiyle bayağılaşmanın önüne geçecekler ve halkı bilinçlendireceklerdi. Amaçları budur. H2SO4 şairleri, kültürel ilerlemenin ve izleyicinin zevkinin gelişmesinin geleneklerin aşılmasıyla başladığını ilan ediyorlardı. Onların mücadelesi kitlenin kültürel seviyesinin yükselmesi ve geleneklerin yok olması içindir. H2SO4 şairlerinin solu yeni kültürün temeli olarak gördüğü apaçaktır.

Avangard Gürcü Şairler

Gürcü genç şairlerin eserleri ve sanatsal pozisyonları Filippo Marinetti'nin Avangard anlayışıyla ortaklık gösterir. Bu ortaklığın, sanatın *gizli* düşmanlarına karşı duruşta olduğunu söyleyebiliriz. Paolo İaşvili'ye göre Maviboynuzlular kendi enerjisi, cesareti ve asiliğiyle sanatı ayağa kaldırma hedefinde buluşmuşlardı. Filippo Marinetti gibi Paolo İaşvili de herkese şöyle hitap etmektedir: "Reddedişin güzelliğini, kahramanlığın hızını, kırılmanın gizemini, geçmişi yücelten herşeyi ateşe vermenin gerekliliğini duyun!" (aktaran, İaşvili, 1916, s.19).

Gelgelelim, Maviboynuzlular, baştan çizdikleri Sembolizm estetiğini takip etmiş, Avangard şiire ilgi duymuşlar, fakat kendi yollarından da tamamıyla sapmamışlardı.

Maviboyuzlular, Avangard/Fütürizmin yeni eğilimlerini iyi tanımışlar, fakat onun ilkelerini Sembolizmde aramayı tercih etmişlerdi. Titsian Tabidze düzyazılarında fütürizm kavramını kullanmakta öncülük gösterir; bir sanatsal ve edebi akım olarak değerlendirmekten de çekinmez. Bu yeni eğilimin şiire getirdiği değişimleri kavramaya çalışır. Titsian Tabidze'nin "Mavi Boynuzlar" dergisinde yayınlanan "Program Mektubu" adlı yazısı, bu şiir hareketinin estetik prensiplerini çözmek için bir ipucudur. Yazı, kentçilik konusuyla açılır ve sonrasında şair Fütüristlere değinir: "Fütüristlerin tabiriyle modern kültür devasa bir şehirdir: Londra, New York, Hamburg, oralarda direkler kiliselerden daha yüksektir. Arabalar kudurmuş gibi hareket eder; zeplinler de uçmaya hazırlar. Burada geriye bakmaya dahi zaman yok; dakika kültü oluştu. Şairin bilinci yeni şehirle ağırlaştı ve bu hisler yeni şarkılar üretti. Paul Verlaine'in 'Topal Sone' ve Al. Bloky'nin "Balagançık" şiirleri bu yeni bilincin tasvirleridir" (Tabidze, 1916, 122). Sembolizm şehir bohem, çelişkili ve soğuktur. Böylece, kent teması Sembolizm düşüncesinin ustaları olan Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Paul Valéry, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck ve Emile Verhaeren'in şiirsel söylemlerinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Modern kent, bir yandan büyük bir iç karartıcı, zorlayıcı, bireyselleştirme mekanizmasıdır; diğer yandan da yalnızlık, mistisizm, yabancılaşmadan kaynaklanan sosyal bir mekândır. Şair, kentçilikle alakalı sanatçıları sayarken, hemen hepsinin Sembolizm olduklarını anlayabiliyoruz (Émile Verhaeren, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Aleksandr Blok), fakat Fütüristlerden de örnek verdiğini görürüz. Özetle, Titsian Tabidze birkaç konunun altını çizmek istemiştir. Ona göre Fütürizmin kökleri, problematiği, estetiği ve dünya görüşüyle Sembolizmdir.

Titsian Tabidze, adı geçen mektubunun ilk kısmında Sembolizmin kuramsal köklerinden ve onun Gürcistan edebiyatına girmesinin gerekliliğinden bahseder. Avangard/Fütürizm'le bir bağlantı bu kısımda ön plana çıkmamaktadır. Fakat yazının ikinci kısmında, Sembolizm ve Fütürizmin ilişkisinden söz açar. Bundan anlaşılır ki, yazının ilk kısmı yayımlandıktan sonra okuyucu tarafından yeni eğilimlere dair birçok soru sorulmuştur ve şair de kendisini bunlara yanıt vermek zorunda hissetmiştir: "Cahillik, Fütürizm sözcüğünü ele aldı, götürdü ve onu öyle adi bir isme dönüştürdü ki, bizi (Sembolizmci – M.G.) devirmeye bile çalıştı" (Tabidze, 1916, s. 20). Bu yorumdan anlayabiliriz ki, o zamanki Maviboyuzluların, yaşadıkları Kutaisi şehrindeki edebiyat ortamında, Fütürizm sözcüğüne aşağılayıcı bir anlam yüklenmiştir. Büyük ihtimalle bu durum, Rus sosyo-kültürel alanının etkisinden kaynaklanmış olmalıdır, çünkü o dönemde Gürcistan'da Avangard/Fütürizm henüz meydana çıkmamıştı. Ancak, giderek

Gürcü sanat ortamlarında Fütürizmden beslenen şiir egemen olmaya başlamıştır. Seneler sonra sosyalizm Gürcistan'da kökleşmeye başladığında şiir Sembolizmden tümüyle uzakta konumlandı. Valerian Gaprindaşvili, Maviboynuzluların sembolist estetizminden Avangarda kolay geçiş yapamadığını vurgular: “Fütüristler şiiri suni yollarla yıkmak istediler, ama bu yıkım zaten başlamıştı. Bugün şiir kendi kanı ve etiyle beslenir. O iskelete dönüşecek ve yaşlı bir akrobat gibi omurgasından kırılacak. Fütürizm sembollere karşıdır, Kruchenykh'in kendisi bile lanetlenmiş bir semboldür” (Gaprindaşvili, 1921, s. 93).

Gürcü edebiyat araştırmacıları, Paolo İaşvili'nin yönettiği *Mavi Boynuzlar* adlı dergide kaleme aldığı manifestoda (1916, N1) avangardın ilk adımlarını görürler. Avangard sanatının ilkelerini ortaya koyan Luigi Magarotto'ya göre, bu hareketin ayırıcı yönleri şunlardır: “Dışmerkezlilik, züppelik, düzen karşıtlığı, antagonizm (uzlaşmazlık), kepazelik, gelenek karşıtlığı, makineleşmenin methi, böbürlenme, öfke, demagoji” (Magarotto, 1982, s. 56). Paolo İaşvili'nin manifestosunu, Fransız Sembolizmi (Jean Moréas, 1886, Le Figaro) ve İtalyan Fütürizminin (Filippo Tommaso Marinetti, 1909, Le Figaro) manifestolarıyla karşılaştırırsak, onunkinin duygu olarak daha çok Marinetti'ye yakın olduğunu söyleyebiliriz. Filippo Marinetti'nin manifestosu daha öfkeli bir tını içerse ve saldırgan bir karakter taşısa da Paolo İaşvili'nin bildirgesi de benzer şekilde modern sanatı, şiirdeki değişimleri selamlar, Gürcü halkının uyanışını kutsar.

Rus modern şiirini başlatanlardan Vladimir Mayakovski Tiflis'i ziyaretinde (1924) şiir akşamlarındaki performanslarıyla Gürcü edebiyatseverleri modernizmin yeni eğilimleriyle özellikle de Avangardizmle az çok tanıştırmıştı. Dolayısıyla Titsian Tabidze bu yeni eğilimlere dair açıklamaları yapmakta kendini mecbur hissetmişti. Onun görüşüne göre, “Sembolizmi Fütürizmden farklı kılan zaman aşımıdır. Benzerlik ise Fütürizmin bünyesinde barındırdığı, Sembolizmin ilkeleridir. Fakat Fütürizm bunu itiraf etmekten kaçınır ve öfkeli bir şekilde yeni estetiği getirerek sembolist dünya görüşünü reddeder” (Tabidze, 1916, s. 20). Titsian Tabidze'ye göre bu *edebi miras* kaçınılmaz bir şeydir. “Avrupa Fütürizmi Mallarmé'yi tekrarlar. Fütürizm, kültürel ve estetik alanda Sembolizmin getirdiği bilincin düşsel zenginliğini asla reddedemez” (Tabidze, 1916, s. 20).

Maviboynuzlular hem Fransız hem de Rus şairleri çeviriyor, kendi eserlerini de Avrupa modernizminden uzak tutmamaya çalışıyorlardı. Bu şekilde yerelden evrensel bir bağ kurmuşlar ve Sembolizm başta olmak üzere modernizmin diğer eğilimlerini de içinde barındırmışlardı. Maviboynuzlular giderek, eklektik doğası olan bir şiir hareketine

dönüşmüştür. Gürcü modernist şairler yerel konuları Batı modernizmiyle yoğurarak işlemişlerdir. Gürcü modernizmi, Clement Greenberg'in "Biçimci Estetiği" (Formalist Aestheticism) olarak adlandırdığı modernizm prensibini benimser: Rengin, çizginin, düzlemin, dilin, biçimin niteliklerini araştırıp ortaya koymak. Fakat Gürcü modernizmi, yeni biçim arayışlarında kendi kültürel mirasını da kullanmıştı".⁹⁰

Maviboyuzlular hareketi döneminde ülkenin sanatsal merkezi, Kutaisi şehrinden başkent Tiflis'e taşınmış ve oranın değişken yenilikçi Avangard ortamında hayat bulmuştu. GrigolRobakidze "Tiflis, şairlerin şehri olmuştu" diye yazar (Robakidze, 1988, s. 338). Artık Tiflis sadece Gürcistan'ın değil Kafkasya bilgesinin kültürel merkezi statüsünü kazanmıştır. O dönemki Tiflis sanat ortamına Rus Fütürist şairler ve sanatçılar Velimir Khlebnikov, Osip Mandelstam, Ermeni fütürist Kara Derviş, Davit Kakabadze, Dimitri Şevardnadze, Lado Gudiaşvili ve Avangard kardeşler Zdaneviç'ler önderlik etmişlerdi. Kirile Zdaneviç ilk Avangard sergisini 1917 yılında Tiflis'te açmıştı. *Dadaizm ve Mavi Boynuzlar* adlı yazısında Titsian Tabidze Tiflis'teki "İmedi" isimli kafede Rus Fütüristlerin düzenlediği bir akşama Rus Fütüristler İlia Zdaneviç, Aleksandr Kruchenykh ve Terentiev'in ev sahipliği yaptığını, Kirile Zdaneviç ile Lado Gudiaşvili'nin de katılanlar arasında olduğunu, konuklarla söyleşiyi "Fütürist sözcüğün Yezidi" Kruchenykh'in yaptığını nakleder (Tabidze, 1923, s.?).

Valerian Gaprindaşvili de Tiflis'teki Avangard sanatçıların ortamını teferruatlı anlatmaktadır:

Tiflis, devrim esnasında Rus Fütürizminin yuvasına dönüştü. Bir zamanlar burada yalancı Fütürist Kamensky dersler verirmiş. Tiflis'te akmeizmin ve Sembolizmin savunucusu Gorodetsky faaliyet yürütmektedir. O 'ARS' dergisinin iki sayısını çıkarttı. Ama Avangardın en büyük başarısı (Aleksi) Kruchonykh'tır. O şiirin Lenin'idir. Bu şaire 'şeytanın uşağı' derler; bazen de çocuk gibi naziktir. Kruchonykh'in 'Fantastik Dükkanı'nda dersleri vermekte ve başkanlık yapmaktadır. Burası, genç şairler için gerçek bir okul, bir şiir akademisidir. Kruchonykh akıl ötesi şiirin reisi ve icat edenidir. O devasa bir şairdir ve Rusya edebiyatının noteri olan Vengerov ona referans vermektedir. Kruchonykh'in yetenekli öğrencileri, İ. Zdaneviç, Terentiyev, Degen'dir. Rus şairler burada 'Feniks', 'Fantastik Dükkanı' dergilerini çıkarttılar. Onların yolunu Gürcü şairler de izlemeliler (Gaprindaşvili, 1919, s. 24).

İlia Zdaneviç, Elie Ganbiur takma adıyla Aleksi Kruchenykh'la birlikte *orkestral çizim* prensiplerini oluşturmuştu. İlia Zdaneviç Rus Fütüristlerle birlikte "41 derece" adlı tek nüshalık gazeteyi çıkartmıştı. Bu gazetedeği şiirler Rus zaum⁹¹ şiir tarzından etkilenmişti.

⁹⁰ Bkz. Tabatadze, 2012

⁹¹Zaum - Velimir Khlebnikov ve Aleksi Kruchenykh gibi Rus Fütürist şairlerinin sağlam sembolizm ve dil yaratımındaki dil üdeneyleridir. Zaum, kendi ontolojisine sahip, referans olmayan fonetik bir varlıktır. Dil, hiçbirşey ifade etmeyen neologizmlerden oluşur. Zaum, fonetik analogi ve ritimle organize edilmiş bir dildir.Zaum literatürü herhangi bir onomatopoeia veya psikopatolojik durum içermez. Bkz. Kostelanetz, 2013.

Zaum, seküler dilden kaynaklanan, sözcüklerin yerine hislere gönderme yapan fonemlerden oluşan bir tür şiir tarzıdır. Gürcü yazar ve şair Grigol Robakidze zaum şiiri hakkında şunları söyler: “Bu şiirler okununca bilincimiz astral duyuşa ulaşabilir” (Tabatadze, 2012, s. 10). 41 Derece grubunu Rus Fütürizminden farklı kılan, onun Dadaizme daha yakın duruyor oluşudur. Dadacıların Fütüristlere göre ideolojik olarak sola daha yakın durduklarını söyleyebiliriz. Titsian Tabidze ve Simon Çikovani, 41 Derece’nin ve Fransız Dadaizminin birbirine benzerliğini vurgulamışlardır. Titsian Tabidze: “Rus fütürizminde, Fransız Dadaizmiyle akrabalık gösteren en prensipli kanat 41 Derece’dir” (Tabidze, 1916, s. 20) der.

Sosyalist devrim öncesi Rus Avangard hareketinin pek çok kanadı vardı. Devrimden sonra neredeyse tümü yok oldu; temsilen yalnızca Kübo-Fütürist grubu kalmıştı. Fransız Kübizmi, Dadaizmin oluşumu için âdeta bir dölyatağı işlevi görmüştü. Fakat Rus Kübo-Fütüristlerle Batı dadaistleri arasında bir bağdan söz edemeyiz. Aleksei Kruchenykh Zdaneviç kardeşlerle birlikte Dadaizmin Rus versiyonunu yaratmışlardır. Solculuk, Rus Avangardının olmazsa olmaz bir prensibiydi ve bu yüzden Rus fütürizminin iki kanadı ancak sol sanat cephesinin önderi Mayakovski adı üzerinde birleşmişti.

Avangardtan, özellikle de Dadaizm ve Sürrealizmden bahsederken, üç dev Fransız şairi anmalıyız. Bunlar: Jules Laforgue, Comte de Lautréamont ve Tristan Corbière’dir. Gürcü Avangard şairler kendilerini onların *halefleri* olarak tanıtmışlardır. Grigol Robakidze *Fransız Çağdaş Edebiyatı* adlı makalesinde şöyle yazar: “Dadaist şairler Sürrealizmi ilan ettiler. Onların bazıları Lautréamont’u ataları olarak kabul etmektedir” (aktaran, Kurdiani, 1997, s. 7). Gürcü sembolistler de Jules Laforgue’ye şiirler ithaf ederken, bir yandan da onun şiirlerini Gürcüceye kazandırıyorlardı. Valerian Gaprindaşvili, Jules Laforgue’nin “Dünyanın Hıçkırıkları” adlı meşhur şiirini ve Tristan Corbière’nin iki şiirini “İki Paris” ve “Dehşetli Manzara”yı çevirmişti. Maviboyuzluların Sembolizm ve Avangardın sentezini içeren edebi üretimleri, Tiflis’teki sanat ortamını etkilemişti. Tiflis, Rusya’nın uzantısı bir şehir niteliğinden kurtulmuş, bağımsız bir edebi merkeze dönüşmüştü. Kent, Bolşevik devriminden kaçan Rus sanatçılara da kucak açmıştı. Avrupa’nın uzak *adasında*, çok kültürel, çok etnik, modernist-avangard bir ortam doğmuştu. Rusya’dan gelen Avangard sanatçılar ve şairler Maviboyuzluların desteğinde bu ortama katkılar vermeye başlamıştı. Bu kültürel iş birlikleri, Tiflis’te, tıpkı Paris’teki gibi birçok Avangard kafenin açılmasına sebep olmuştu.

Kafelerin isimleri de sıradışılıkla övünebilirdi: “Kimerioni” (“Kimeralar”); “Pantastiuri Dukani” (“Fantastik Dükkânı”); “Argonavtebis Navi” (“Argonavtlar’ın Kayığı”) vs.⁹²

Grigol Robakidze Palestra adlı romanında o dönemin Tiflis’i hakkında şöyle yazmıştı:

Tiflis, şairlerin kenti oldu. Şairler, ‘Kafe Enternasyonal’de bunu yüksek sesle deklare ettiler. Şiir sadece Tiflis’te yaşanır derlerdi. Tıpkı Rimbaud’nun Paris’e gelişi gibi, işte tam bu zamanlarda bir Maviboynuzlu Paolo İaşvili, Kutaisi’den Tiflis’e geldi ve kültürel ortama müdahil oldu. Fakat Tiflis’i şiiri ve bohem hayatıyla ele geçirmenin o kadar da kolay olmadığını bilmiyordu (Robakidze, 1988, s. 337-339).

Tiflis’te çıkan Rus Avangard dergilerinde, Maviboynuzluların yazıları ve şiirlerine de rastlamaktayız. Bu tür bir kültürel alış-veriş, her iki ulustan gelen sanatçılar için sınırların kalkmasını ve sanatsal bir birlik oluşmasını sağlamıştı. Sergey Gorodetsky’nin editörlüğüyle Tiflis’te çıkan Rusça gazete *ARS*’ın ilk sayısında, Grigol Robakidze’nin “Gürcistan’da Modernizm” adlı yazısını, ikinci sayıda ise Valerian Gaprindaşvili, Titsian Tabidze’nin şiirlerini görmekteyiz.⁹³

Sofia Melnikova’ya ithaf edilen çok kültürlü Avangard külliyatı olan *Fantastik Dükkân*’da (*Pantastiuri Dukani*, 1917, 1918, 1919) Avangard şairler ve yazarlar Aleksei Kruchenykh, Kara-Derviş, İlya Zdanevich, Tatiana Veçorka, Grigol Robakidze, Paolo İaşvili ve Titsian Tabidze’nin Avangard şiirleri ile birlikte, Kiril Zdaneviç, Lado Gudiaşvili ve Zigmund Valishevski’nin grafik eserleri de yayınlanmıştı. Bu tür yayınlar yalnızca diller ve uluslar arasındaki sanat alış-verişini sağlamakla kalmıyor, aynı zamanda modernist eğilimler arasında bir diyalogu da sağlıyordu. Bu çok dilli dergilerde, Maviboynuzluların Gürcüce şiirlerini, Rus avangartların Rusça şiirlerini ve Ermeni sanatçıların kendi dillerinden eserlerini görürüz. Bu farklı dillerden eserleri okuyunca çeşitli ülkelerden modernist şiirler arasındaki farkı, benzerliği de kolayca izleyebiliriz. Aynı zamanda *41 Derece* adlı Fütürist-Dadaist adlı grubun şiirlerinin çizgisinde Maviboynuzluların yazdığı şiirlere de rastlarız. Örneğin, Grigol Robakidze’nin “Spleen”i, Titsian Tabidze’nin “Epemera” ve “Maskaradi da Patmani”si, Paolo İaşvili’nin “Aso Lasi Roialze”si...” vs.⁹⁴

Ortaya çıkan yeni akımlara rağmen Maviboynuzluların eserleri hep Sembolizmle bağlantılı kalmaktadır: Grigol Robakidze, Baudelaire’in *Şer Çiçekleri*’yle dünya görüşünü geliştirir, Titsian Tabidze erotizm ve düşler dünyasına girer, Paolo İaşvili de Mallarmé’nin

⁹² Bkz. Tsipuria, 2018, s. 47-55.

⁹³ Bkz. *ARS*, 1918. N1; 1919, N2.

⁹⁴ Bkz. *Fantacticheski Kabaçek*, 1917, s. 123, 127, 173.

müzikalitesinden etkilenir. Maviboyuzluların Avangard şairlere duydukları yakınlığı ve aralarındaki diyalogları, onların düzyazılarında ve şiirlerinde göremeyiz. Bunu şöyle açıklayabiliriz: Maviboyuzlular, modernizmin her eğilimine karşı açık olmuşlardı, ancak örgütledikleri bir hareketin birlik prensibini bozmaksızın, Sembolizm estetiğine sadık kalmayı da hep sürdürmüşlerdi. Yalnız 1921 yılında sovyetleştirildikten sonra, Gürcistan'ın kültürel ortamı değişmişti. Maviboyuzluların da pozisyonları buna bağlı olarak farklılaşmıştı. Kimisi toplumcu gerçekliğe yönelmiş, kimisi ise can pahasına modernizme sadık kalmayı inatla sürdürmüştü.

Dada ve Gürcü Şairler

Dada Hareketi Avrupa'da 1916'da ortaya çıkmış ve kısa sayılabilecek sürede Gürcistan edebiyat çevrelerinde de yankı bulmuştu. 1918 yılında, Davit Kakabadze ve Sergey Sudeykin'in düzenlediği akşam buluşmasında, Titsian Tabidze ilk Dadaist deklarasyonu ve Dada şiirlerini okumuştur (Kurdiani, 1980, s.214-220).

İlk Gürcü Fütürist manifestosu "Gürcistan-Fenix", 1922 yılında yayınlanmıştı. Dadaizm Gürcistan'da ilk Avangard, solcu estetiğin prensiplerini paylaşan edebiyat akımına dönüşmüştü.

Edebiyat Kavramları adlı bir Gürcü sözlüğünde Dadaistlerin *anlamsız* sanatına dair bir açıklama okuruz: "Dada'ya katılanlar savaştan korktular; onlar toplumsal gerçeğe alışamadılar, o yüzden hayattan kaçış onlar için temel prensip olmuştu. Dadaistlere göre içeriğin, düşüncenin sanatla bir ilişkisi yoktur" (Bregadze, 1984, s. 62). Dadaizmin ortaya çıkmasına birkaç olay sebep olmuştur: Birinci Dünya Savaşı, sosyal devrimler ve üç bilimin keşfi: Bilinçaltı İzleme, Kuantum Mekaniği, Görelilik Teorisi. Hepsi de insan ve evren hakkında hâkim dünya görüşünü değiştirmişti. Savaştan korkan Dadaistlerin toplumsal gerçeklerden, dolayısıyla hayattan kaçışı, unutuşu savunması, Sovyetler Birliği'nde Dadaizmin olumsuz bir akım olarak kodlanmasına neden olmuştur.

Dadaist şiir kinayeli değildir, yazarının entelektüel seviyesini hissettirir. Bu şiir yargılamalardan yoksun kalan, hayal etmeyi de çoktan bırakan aydın bir insanın konuşmasını andırır âdeta. André Breton'a göre, "Kübizm resim okulu, fütürizm siyaset hareketi, Dada ise insan ruhunun tavrı alışdır". Dada'nın manifestolarından birinde şunlar yazılıdır: "Dada geçmişin, geleceğin ve hafızanın yok edilmesidir..." (Kurdiani, 1980, s. 215).

Dadaistler kolaj yöntemini Fütürist şairlerden miras olarak almışlardı. Kolaj hem resimde hem de şiirde, birbirinden çok farklı olan ilkeler ve olay parçalarının montaj yöntemiyle birleştirmesidir. Montaj tekniği şiirde ve paralel bir şekilde filmde Dada'dan önce imgeci (imagist) şiirde başlamıştı. Ezra Pound ve T.S. Eliot'un eserlerinde bunu apaçık görmekteyiz. Sergei Eisenstein'in sinemasının temelini oluşturan montaj tekniği bu anlamda şiirde yapılmaya çalışılanla ortaklıklar taşımaktadır. Sergei Eisenstein'in kuramına göre, çekim montajın en küçük filmsel birimidir; her çekim, kendinden önceki ve sonrakiyle zıtlaşarak çatışma içine girer ve bunun sonunda ortaya çıkan, iki çekimin toplamı değil yepyeni bir şeydir. Steven Mark "Kızıl Modernizm" adlı çalışmasında imgeci şiirden sinemaya uzanan bu yöntemin kısa bir tarihçesini vermektedir. Yazar, "erkek modernistlerin manifestolarındaki diğer beyanlar gibi, İmagist'in doğrudan tedavi ilkeleri, özülük ve ölçülü olmayan ritim, romantizmin aşırılıklarını küçümseyen, isterik bir kadınlıkla örtük olarak çökertmişti. Gerçekten de ideal İmagist şiir, karanlık kadın kaosundan çıkarılan zarif, erkeksi bir bedeni çağrıştırıyordu" (McCabe, 2009, s. 32) der. Ona göre, şiirin yenilenmesi deneysel montajın başlangıcına denk gelmiştir. İdeografik kökleriyle imgecilik, Sergei Eisenstein'in montaj teorisini "iki hiyeroglifin çiftlenmesi" olarak öngörmüştür.

Gürcü modernist şairlere gelince, Titsian Tabidze'nin Dadaist şiirlerinde bu akımın her unsuru, özellikle de montaj tekniği bulunmaktadır: "Tembelliğin tanrısıyım, bahse girerim/Buna ayaşlığımı da eklersek/Benden daha milli şair/Gürcistan'da bulamazsınız".⁹⁵ Şair Dadaist yönünü açıkça vurgular: "Bir zamanlar Dada beni fethetmişti".⁹⁶ Dada genel anlamıyla kozmopolittir ve ulusal sorunların anlatılmasıyla ilgilenmez; bu şiirde ulusal olan sadece dildir. Titsian Tabidze, kendisini Dadacı olarak tanımlasa da şiirlerinde paradoksal olarak milli duyguları da ön plana çıkartmıştır. Bu anlamda Dada'nın prensiplerinden ayrılık gösterir. Titsian Tabidze'nin eserlerinde Gürcü dilinin özellikleriyle birlikte ülkenin gerçeklerini anlatma çabası baskındır. Dada H2SO4 şairleri için de yabancı değildir. Besarion Jgenti hareketin şairlerinin Dada'yı ne kadar benimsediklerine dair örnekler vermektedir. Onun sözüyle H2SO4'ün bir kutbu Dada'dır. "Beno Gordeziani Dada'yı sadece slogan olarak kullandı. Pavle Nozadze'nin Dada şiirlerinde de alanlar sinematografik sırayla düzenlenmiştir. Pavle Nozadze bunu yaparken sıradışı hareketlerin inşasına doğru gider ve bu tam da cephemiz için önemsedığımız konstrüktivizmi yaratır. Şalva Alkhazişvili,

⁹⁵ "Keyifsiz Bir Hafta" adlı şiirinde.

⁹⁶ "Şaşırma" adlı şiirinden.

konstrüktivizmin Dada'dan başladığını söyler. Pavle Nozadze'nin şiirlerinde folklorun monoton lirizmi duyuluyor” (Jgenti, 1925, s. 344).

Dada hareketi, 1923 yılına doğru Sürrealizme dönüşmüştü. Siyasi ve toplumsal nedenlerden dolayı bu dönüşüm Gürcistan'da gerçekleşemedi.

Fütürizm ve Gürcü Şairler

Filippo Marinetti için fütürizm, geleceğin dinamik edebiyatıdır: “Motor sesleri, uçak gürültüsü, demir ve asfalt. Artık yeni sentaks oluşturma zamanıdır. Sözcükler arasındaki bağlantı sinematografik bir hızla değişmektedir” (Marinetti, aktaran: Sigua, 1986, s. 106). Marinetti, fütürizmin sadece şiirde gerçekleştirip nesir bundan yoksun kaldığından söz eder. Estetiğiyle, dünya görüşüyle yeni bir akım olarak fütürizm, Sembolizmden filizlenmiştir. Ancak o, Sembolizmin Avrupa edebiyatının gündemine soktuğu konuları radikal bir şekilde değiştirmiştir. Mavi Boynuzlulardan Titsian Tabidze yazılarında pek çok kez Sembolizmle fütürizmin ilişkisini irdelemiştir. Bu yazılarında Tabidze, bu akımların farklı dönemlerde ortaya çıktıklarını ancak Sembolizmin fütürizme büyük bir miras devrettiğini söyler: “Avrupa fütürizmi Mallarmé'den beslenir. Sembolizmin getirdiği kültürel ve estetik başarıları fütürizm asla inkâr edemez” (Tabidze, 1916, s. 20). Fransa'da eğitim alan, Tiflis'teki Fütürist sanat akşamlarının müdavimi Gürcü ressam Davit Kakabadze, fütürizmin resim sanatı için neler ifade ettiğini şu sözlerle saptar: “Fütürizm, sanatsal formu yeni bir yolla ifade edemedi, o sadece bu konuyu gündeme getirdi ve derinleştirdi. Fütürizm, resmin var olan bütün kurallarını ortadan kaldırdı; çizgilerin ve renklendirmenin yeni bir sistemini yarattı. Fütürizm romantizmin üzerine vurduğu damganın etkisinden kurtulamamıştı” (Kakabadze, 1919, s. 705).

H2SO4 şairleri de İtalyan fütürizmden Fransız Dadaizmine ve Rus “Lef” hareketine kadar pek çok akımın etkisindeydiler. Bu şairlere göre yaratıcı kişi, gerçeğin orkestra şefidir; o yüzden onun malzemeleri kullanmasının önüne bir engel konmamalıdır. Şair, sanayinin varoluşu ve insani ilişkileri bir araya getirmeli; bunu, makinesel bir düzenle, matematiksel bir ahenkle ve komünist bir gözle biçimlendirmeli, estetize etmelidir (Sigua, 1986, s.10). H2SO4 hareketinin eserlerine, Titsian Tabidze'nin, Grigol Tsetskhladze'nin ve birkaç Dadaist şairin yazdıklarının eklenmesiyle 1920'lerin Gürcü Avangard şiirinin dizinini oluşturmak mümkündür. Fütürist şiirlerin yazılmasında en cesur adımlar H2SO4'ün üyesi Akaki

Beliaşvili tarafından atılmıştı. Onunla birlikte sözcükler yerine rakamlar ve formüller kullanılmaya başlandı; şiir âdeta matematik formüllere dönüştürmüştü (Sigua, 1986, s. 96).

H2S04, *sanat için sanat* prensibinden solcu yazarlığa yönelmiş; tıpkı Rus Fütüristler gibi Avangardtın uzaklaşmış ve realiteyi temel alarak âdeta “gökten inip ayaklarını yere basmaya” karar vermişlerdi. Maviboyuzlular, Sembolizmin ilkelerini içselleştiren modernist bir akımken, H2S04, içinde fütürizmi barındıran Avangard bir hareket olarak Gürcü edebiyat tarihine girmeyi becerebilmişti. Manifestolarında şunlar yazılıydı: “Biz, ameliyat edilen vücudu parçalayan keskin bir madde gibi, kelimenin dinamiğinin keskinliğine inandık” (aktaran Sigua, 1986, s. 102). H2S04 hareketinin 1924-1928 yılları arasında üç dergisi ve bir gazetesi olmuştu. Bu süreçte grubun üyesi şairler, yenilikçi şiir hareketinin bir parçası olmayı sürdürmüşlerdi.

H2S04 şiir hareketi, 1924 yılında çıkardığı ve ilginç, sıra dışı yazılar, kübist ve konstrüktivist resimler, karışık hatlar, boyalar ve çizgilerle dolu dergileriyle ünlenmişti. Dergide yer alan yazılar büyük ölçüde Marinetti’nin “Tipographical Revolution”undan (“Tipografik Baskı Devrimi”) etkilenmişti. Bir kaniya göre, Maviboyuzlular hareketi olmasaydı H2S04 grubu da ortaya çıkmayabilirdi; çünkü onlar Maviboyuzluların bir reddiydi diyebiliriz. H2S04 şairlerinin anlayışına göre, sosyalist devrim, feodal ve burjuva bilincin oluşturduğu eski ülkeyi yıkmıştı. Gürcü Fütüristler eskinin estetik anlayışını reddederek, şiirde sinematografik anlatımı kullanmayı denemişlerdi. “Ahmaklar Fabrikası” adlı yazısında Simon Çikovani, modernist şiir hareketini ve şairlerini alay konusu yapar: “Maviboyuzlular bir palyaço okuludur; *komutanları* da *sıtmaya yakalanmış ahmaklardır*, şiire getirdikleri yenilik ancak *kavrulmuş tavuskuşlarının devrimi* olabilir; üstelik bu kuşlar (Konstantin) Balmont ve (Valéry) Bryusov’un kısırlaştırılmış hayvan barınağından çalınmıştır” (Çikovani, aktaran, Sigua, 1986, s. 137). Yine bu grubun üyesi Besarion Jgenti, Maviboyuzluları değerlendirirken kaba bir terminolojiye başvurur. Besarion Jgenti, Maviboyuzlular şairlerini Batı ve Rus edebiyatının taklitçisi olarak gösterirken, Sembolizmin romantizm ve natüralizm gibi arşivlik malzeme olduğunu söyler. H2S04 grubu için Gürcü sembolist şairler, *edebiyatın küfü* olmaktan öteye bir anlam taşımamaktadır. Ayrıca Besarion Jgenti, TitsianTabidze’nin Dada, Fütürizm ve Sembolizm arasında gidip geldiğini düşünmektedir (Sigua, 1986, s.10).

Filippo Marinetti’nin manifestosunun 11. maddesinde, sanayiye övgüden sonra, Fütürist şiir anlayışının sanayi ve kentsel ilkelerle dolu olduğu gösterilir. Buna karşın Gürcü Fütüristler evrenin sadece makine gücünden ibaret olmadığı düşüncesini ortaya koymuşlardı. Toprağın

çığılığı onların ruhlarında da yankı bulmuştu. Eserlerinde, toprağa, doğaya dönme arzusu baskındır (Sigua, 1986, s.11). H2S04 şairlerinin özgünlüğü, dilsel, biçimsel olanın ve ima'nın ihmal edilmişidir. Onlar serbest şiiri yazarken ahenksizlik (dissonance), yarım kafiye (assonance) ve uyumdan (consonance) faydalanmışlardı. Şiirde motor, uçaklar ve elektrik direkleri gibi teknolojik/endüstriyel unsurlardan ilk bahseden Fransız Sembolistler olmuşlardı. Onların peşinden bir sonraki Fransız *solcu* şair kuşağı ve Rus Avangard şairler gitmişlerdi. Çevirilerle ya da orijinalinden bu eserlere ulaşan Gürcü modernist şairler de onlardan geri kalmamışlardı. Bu unsurları en benimseyen yine H2SO4 şiir hareketi olmuştu.

Fütüristler, daha önce ve şimdi var olan yaratıcı akımların zamanlarının tükendiğini, modasının geçtiğini ve yeni dönemin ihtiyaçlarının mevcut normlar, içerikler ve biçimler tarafından karşılanamayacağını düşünmüşlerdi. Şiiri kökten canlandırmak, tamamen yeni anlatım araçları geliştirmek ve kullanmak, tüm eskiyi reddetmek ve yeni bir şey yaratmak onların sloganıydı. Ama nasıl ve hangi anlamda? Bunu yapmak için öncelikle mevcutlardan tamamen farklı bir şiir yaratmayı hedeflemişlerdi. Biçimsel şiir, fütürizmin sloganı haline gelmişti. Biçimsel şiir, sanatsal bağlamın içerik tarafını hesaba katmamış, kelimenin dış, grafik taslağını öne çıkarmıştı; kavramların mantıksal-entelektüel ilişkisini inatla dikkate almamıştı. Sandro Tsirekidze *Şvildosan* dergisinde şunları yazar: “Her siyasi devrim öncesinde, şiirde devrim başlar. Kruchenykh bunun örneğidir, onun zaumu Rus devrimden önce ortaya çıktı”.⁹⁷ Zaum, aklın arkasındaki *şiirsel konuşma*, kelimelerin, herhangi bir düşünce olmadan düzenlendiği yerdir. Sonuç, yerleşik bir sanat eseri değil, anlaşılabilir bir ifadenin bir araya gelmesi, bir isyana dönüşmüş biçimsel bir karışımdır. Böylece, sanatın temel karakteristik bileşeni olan, Fütüristik çalışmalarda göz ardı edilen sanat formunun işlevi neredeyse sıfıra indirilmişti.

Fütürizm, Gürcistan'a Rusya üzerinden girmiştir. Fütürist okul Rusya'da devrimden önce (1914), Gürcistan'da da Sovyetler Birliği'nden sonra kurulmuştu. Bu nedenle, Rus Fütüristlerinin ilk programının Gürcülerinkinden farklı olduğu açıktır. Gürcü solunun yaratıcı ilkeleri, yeni bir tür Rus fütürizminin sanatsal inancıyla daha çok bağlantılıydı. Fütürizmin Gürcü edebiyatındaki resmi uygulaması, oldukça alışılmadık ve tuhaf bir başlık olan H2SO4 ile yeni bir edebiyat dergisinin yayımlandığı 1924 yılına aittir. Sülfürik asidin formülünün bir logo olarak benimsenmesi, bu edebi birliğin kendi özgün meydan okumasını yaratacağını

⁹⁷ Bkz. Kherkheulidze, 2011, s. 260.

zaten açıkça göstermişti: O mevcut sanatın kimyasal analizinden ve ayrışmasından tamamen farklı, kendi görünümünü yaratmak istiyordu.

Rus Fütürist gruplarının getirdiği biçimsel yenilikler arasında şunlardan bahsetmeliyiz: Edebiyattaki metin geleneklerini değiştirmek; yeni kelime hazinesi oluşturmak, sesbirimsel öz, orkestrasyon ve görsellik arayışı. Zaum, anlaşılmaz bir dil, bir dereceye kadar dilin doğal unsurlarının ve sözcüksel-gramatik modelinin reddi anlamına gelen yeni bir edebi teknik, analogi ilkesi üzerine mantıksız unsurlar, çağrışımsal ve sembolik modeller kullanmıştı. Yazarın metni, okuyucuya, ses sistemi ve kelime kombinasyonlarıyla alternatif, alışılmadık (görünüşte yetersiz) bir ilkeye dayalı bir metin olarak sunmasına olanak tanıyan, analogi mekanizmasıdır. Zaum sözlükbilim araştırmacısı Gerald Janecek, “Zaum dili, dilbilimsel-kuramsal bir bakış açısından belirsiz anlamları olan bir dil olarak tanımlanmaktadır”⁹⁸ der. Bilindiği gibi Zaum, Rusça kökenli bir kavramdır (Rusça’dan: “Займ” – “akıl ötesi”). Zaum modernist dönemin bir ürünüdür ve dünya görüşünün merkezi Fütürizm olarak kabul edilir. Doğum yeri Rusya’dır. Zaum, bu haliyle, yaratıcı ifade biçimlerinin, olağandışılığın ve bireysellik arayışının benzersiz bir tezahürüdür; doğal olarak bu göstergelere ve dürtülere, türlü edebi metinlerde, örneğin folklorik metinlerde de sıklıkla rastlanır. Avrupa Avangardının gelişiminin sonraki aşamalarında, Dadaist edebiyatın zaumian biçimi, ünlü Dadacıların kurgusal metinlerinde tanındı: Tristan Tsara, Hugo Bali, Kurt Schweister, Richard Husselbeck ve Raul Hausman’ın şiirsel eserleri buna örnektir. 1921’de *zaum söziünün Bildirgesi* başlıklı ayrı bir manifesto, Aleksei Kruchyonykh tarafından zauma ithaf edilmişti.

Zaum fenomeninin H2SO4 şairlerinin dikkatini çekmesi kaçınılmazdır. H2SO4 şairlerine göre yeni teknoloji çağında, artık sembolistlerin düş evreni gereksizdir; şimdi Fütürist şairler, makinelere göre tinsel benzeyişler yaratmalıydılar. Böylelikle modern Gürcü şiirinde sözcükler kendi anlamından çıkıyor ve fonemlere indirgenen *ses yığınlarına* dönüşüyordu. Besarion Jgenti’nin söylediğine göre, sembolistlerin biçimsel yöntemleri modern çağın ritmiyle yok olmuştu. Dolayısıyla Gürcü sembolist bağlantıları da böylece kopmuştu. Bu ise Gürcü şiirinin dekadancıları ortaya çıkmasına neden oldu. Şair, “biz folkloru canlandırdık, onun harf yapısıyla yeni yöntemleri uyguladık ve eski Gürcü sanatıyla köprüleri attık. Biz şiirin dibini gün ışığına çıkarttık (...) Biz şiirin harf fonolojisini içeriğiyle bağdaştırdık” (Jgenti, 1925, s. 347) diyerek kendi hareketinin başardıklarını vurgular. Besarion Jgenti ‘zaumu değerlendirirken, zaum şiirlerde içerik tamamen yok oluşundan ve sözcükler sanki

⁹⁸ Bkz. Janetsek, aktaran, Paiçadze, 2011, s. 152.

uluslararası bir dile çevrilir gibi anlamsızlığı taşıdığından söz eder. Gürcü şiirini ise özgün tarzıyla konuşma diline indirdiklerini de iddia eder.

Aleksei Kruchyonykh, sadece Zaum düşüncesinin propagandacısı değil, aynı zamanda yaratıcısıydı. Oldukça üretken, kırktan fazla edebi derlemeye imza atan bir sanatçıdır. 1917'den itibaren, Fütürist şiir ve yayıncılık kariyeri, Bolşevik Devrimi'nden, St. Petersburg'dan kaçan diğer Rus Fütüristlerle birlikte devam etmişti. Kruchyonykh, Tiflis'te, başta Ilya ve Kiril Zdanevich'ler olmak üzere Avangardlar arasında bir grup oluşturmuştu. Bu zamandan itibaren bir dizi *zaum-yaratıcı* edebiyatı serisi de hazırlamıştı. Vasily Kamensky'nin "Betonarme Şiirleri" 1917'nin başında, Tiflis'te yarı soyut kaligrafik-litografik kolajlarla süslenmiş olarak yayınlanmıştı. Bu baskı, 1916'da Aleksei Kruchyonykh ve sanatçı Olga Rozanova tarafından yayınlanan Fütürist-Zaum koleksiyonunun biçimsel ve stilistik bir devamı olarak değerlendirilir. Bu eğilimin diğer bir koleksiyonu da 1918'de yine Tiflis'te yayınlanmıştı. Renkli, uluslararası, farklı dillerden vatandaşlarla dolu Tiflis, bir meydan okuma, ifade, dil formları ve ifade arayışı içinde olan Aleksei Kruchyonykh için yeni bir yaratıcı boyut haline gelmişti. Kruchyonykh'in Tiflis hayatının ilk döneminden itibaren, Tiflis sokaklarında duyulan sözler ve sesler şiirlerinde sıklıkla yer almıştır (Paiçadze, 2011, s. 155).

Gürcü Fütürizmi, 1922'de manifestolar, Sokak Şiiri Enstitüsü, yayınlar (H2SO4, Edebiyat ve Diğerleri, Drouli, Sol v.b.) ve zaum metinleriyle başlamıştı. Grubun lideri Simon Chikovani, edebi çağrılarında ve yayıncı mektuplarında Gürcü Fütüristtik söyleminin dil deneylerine açık olduğunu belirtmiştir. Devrimden sonra yeni bir konuşma ihtiyacı doğmuştur. Bu ihtiyacın sanatsal olarak gerçekleştirilmesi, Fütüristlerin şiirlerinde sanatsal düşüncelerine paralel olarak gerçekleştirilmiş ve doğrulanmıştır. Zaum eserleri ortaya çıkar çıkmaz, Gürcü Fütürizmi bir depremle karşılaşmıştı. Dilsel deneyler, konstrüktivizm, Dadaizm ve fütürizm ilkeleri tek isim altında birleştirilmişti. Gürcü fütürizminin Avrupalı versiyonunda olduğu gibi kendine has özellikleri vardı ve Tiflis'te çalışan Rus Fütüristlerinin aksine, Gürcü "Lef" üyeleri Sembolizme açık bir şekilde karşı çıkmışlardı.

Gürcü fütürizminin önde gelen teorisyeni BesarionJgenti, *biçimsel şiir* ilkesini şöyle formüle eder: "Şiirin kendi içinde, değerli sanatsal gerçekleri ifade ettiği hükmünden hareketle, şiirde biçim ve içeriğin ayırt edilemeyeceğini açıkça söyleyebiliriz. Biçimsel araçlarla kendi başına var olan malzeme, kendi sanatsal işlevi ile sanatsal bir gerçek yaratır. Bu nedenle, biçimsel şiirlerin iyi bilinen formülü şudur: Sanat, stilistik araçların toplamıdır" (Jgenti, 1926, s. 170).

Fütüristler, diğer sanat dallarıyla yaratıcı bir akrabalık buldular ve yapıcı ve kübist resimdeki biçimsel şiir ile zaumun niteliklerini gördüler. Gürcistan Fütürist Birliği üyelerinin, eserleri H2SO4'te yer alan Irakli Gamrekeli ve Beno Gordeziani olması tesadüf değildir.

Besarion Jgenti fütürizmi iki döneme bölmektedir: Filippo Marinetti'nin makineleşmiş Fütürizmi ve Khlebnikov'un ilkeği. Bu iki sanatçının *bildirgesini* birleştirerek *madde*'yi keşfetmektedir adeta. Maddeler şair için teknolojiyi ifade eden ve birer ritmi olan unsurlardır. Dolayısıyla onun hareketini şiire dönüştürmek bir çeşit tinsel ritmi oluşturacaktır. Bu da yeni Fütürist şiirin ilkelerine doğru götürür onu: “Maddeler birbirine hareketleri dolayısıyla bağlıdır ve maddenin bu hareket yasası, dinamiği ve hızı yaratır (...) Bu yüzden madde, üretme sürecinin katılımcısıdır, o kolektif çalışmanın faydalı bir şartıdır (...) Maddenin bu türden birbiriyle bağlantısı, ritmi oluşturuyor; bu ise yeni bilinci doğurur (...) Şimdiye kadar maddede içeriği ararlardı, ama içerik görevle değiştiğinde şiirin hedefi de bu göreve yaklaştı. Maddenin çizgileri ne zaman belliye sanatın sınırları da o kadar kolay tanınır (Jgenti, 1925, s. 345).

Fütürist şiirler artık laboratuvarından çıkmış gibidir. Bu şiirde tıpkı sinemadaki gibi hareket, ritim, ışık-gölge değişimi, yeni içeriği doğurur. Velimir Khlebnikov'a göre nesnelere hareketlerinin sayısal bir yasası vardır. Bu hareketin sınırları sayılarla belirlenir. Bu şiirseldir ve ritmi inşa etmek bir pratik meselesidir. Hareket yasası, alanı oluşturur. Örneğin, Jango Gogoberidze'nin şiirlerinde “at koşusundan sokak doğar” dizeleri gibi. Besarion Jgenti, ritim yasası, şeylerin doğuşundan hareketle ve şeylerle birlikte hareketin doğuşuna karşı gerçekleştiği yerde ortaya çıktığından söz eder. Hareket ve onun yasaları ritmin merkezini oluşturur, dolayısıyla monotonluk teması, şüphesiz yeni figürlerin yaratılmasıdır. “Tıpkı Chaplin'in tamamlanmış hareket kurucusu olmaması gibi, ilkel fütürizm de modern kurucu için nihai malzeme sağlamaz. Dada da Chaplin de çocuk ruhuna yakındır ve her ikisi maddeyi deforme etmiştir” (Jgenti, 1925, s. 348)

Gürcü Avangard sanatının tarihi, Sovyet rejimi dönemiyle çakıştı. Fütüristler tarafından yayınlanan metin ve kitapların olağanüstü, maksimalist ve eksantrik niteliği bu dönemin şartlarının ürünüydü diyebiliriz. Bu fenomen, sosyal, politik, estetik ve ahlaki yönlerin birleşik ve şimdiye kadar açıklanamayan sentezinde karmaşık bir şekilde kendini göstermişti. Gelgelelim, 1930'lardan itibaren büyük siyasi baskılar aşamasında, edebi doruklar da artık kimsenin umurunda değildi.

Konstrüktivizm ve Gürcü Şairler

Konstrüktivizm ile fütürizm kübizmin çocuğudur, fakat içinde gerçekliği daha çok barındırır. Konstrüktivizm, sanatın teknolojinin prensiplerine göre biçimlenmesidir. O yüzden bu hareket sanayi toplumunun ruhunu en iyi şekilde yansıtmaktadır. Konstrüktivizm şiirde de grafik işaretleri, kaba dil, argo, şive, enternasyonal sözcükler, gerçeğin bulanık akışı gibi görünür. Konstrüktivizm hareketin 1920'lerin Sovyet şiir sanatında çok önemli bir yeri vardır. Konstrüktivizmin manifestosunu Alexander Rodchenko ve Varvara Stepanova adlı sanatçılar yazar: "Teknolojiye selam! İnsanın takındığı maskeleri yansıtan güçsüz sanat yok olsun!" (Sigua, 1986, s. 105).

Besarion Jgenti işçi sınıfının yanında durarak *sol* şiiri yalnız biçimsel konstrüktivizme değil bilincin deformasyonuna kadar götürmeyi hedefler. İşçi sınıfının bilincinin yükseltilmesi bu hareketin ilkelerinden olmuştur. Bir çeşit aklın mühendisleri olan bu şairler halkı kendi entelektüel seviyelerine yükseltmeyi amaçlamışlardı. H2SO4 yeni konstrüktivizmdir, denilebilir, o içinde Gürcü sanatının bütün yeni perspektiflerini barındırır. Gürcistan sovyetleştikten sonra, "burjuvanın belleği yıkıldığı gibi, eski sanat ölüme yürüdü" diyen Besarion Jgenti Modernliğin yarattığı değerlerden uzak durma alışkanlığı güçlü olan entelijansiyanın, meseleleri açıklığa kavuşturmada bir önemi kalmamışlığından da bahseder. Soyluluğun düşünme mekanizması *bozulduğu* için H2SO4 şairlerinin hedefi işçi sınıfından yeni entelijansiyanın oluşturması olmuştur. Bu yeni *sınıf* modernizmin istediği bütün değerleri karşılayacaktı. Artık sovyetleşmiş vücuduyla bu yeni nesil bilinçli işçi sınıfı değerleri da daha çok maddi olacaktı. Buna H2SO4 şairleri *bilincin konstrüktivizmi* adını vermişlerdi. İşte bu yüzden ki H2SO4 üyeleri soylu entelijansiyanın değil, ancak çalışarak, çaba göstererek varılan, geliştirilen bilincin önemine dikkat çektiler. Önceliği işçi sınıfına verdiler; sosyal temalara ve maneviyattan çok maddeciliğine yöneldiler. Dolayısıyla konstrüktivizm onların anlatmak istediklerine bir form sunmuştur. Maviboyuzluların anlatımına Sembolizm nasıl uyduysa, konstrüktivizm de H2SO4 şairlerinin ifadelerine kalıp gibi oturmuştur.

2. BÖLÜM: ŞİİR SANATI

Fransızca “poétique”, İngilizcede “poetica”, Yunancada “poiêtikê” olarak yer alan sözcük, Türkçeye “şiir sanatı” olarak girdi. “Poetika teriminin aslı Yunanca po(i)etikos’tur ve *yapmak, üretmek, yaratmak* anlamına gelen poiein fiiline bağlı bir sıfattır” (Karaca, 2005, s. 14). Poetika sözcüğünü ilk kullanan ve onu edebiyat terimi olarak yerleştiren Aristoteles olmuştur. Onun şiir üzerine yazılarından oluşan çalışmasının adı *Poetika*’dır. Aristoteles’in yapıtı, tam olarak tragedyanın yahut şiirlerin bizzat değerlendirmelerinden çok, şiir üzerine teorilerden oluşur.

Poetika, şiirin, içeriğinin ve biçiminin değerlendirilmesinden, şairlerin şiir üzerine görüşlerine kadar uzanan kapsamlı bir kavramdır. Şairler, çağlar boyunca şiirlerini yaratmak yanında şiir üzerine de kafa yormuşlar ve pek çoğu, “şiir nasıl yazılır” sorusuna birtakım formüller geliştirmişlerdir. Şairler için felsefi, ideolojik, sosyal, edebi görüşlerini ifade etmek her zaman önemli olmuştur. Birçok şairin eserlerinde, metaforlarla saklanmış kimlikleri, bakış açıları, kısaca poetikaları, şiir üzerine düşüncelerini ele aldıkları çeşitli metinlerde açığa vurulmuştur.

Mayakovsky’nin “neyin formülleştirileceğini, neyin kurallaştıracağını yaşam belirler” (Mayakovsky, aktaran Alkan, 2005, s. 379) deyişindeki yargıyı, “zaman belirler” biçiminde de okuyabiliriz: Zaman değişince şairlerin dünya görüşü, politik duruşu ve şiir sanatına yaklaşımı değişir. O yüzden ki, şairlerin poetikaları, şiir kitaplarıyla birlikte dönemin tarihçesidir.

Sözü geçen Aristoteles’in ünlü eseri *Poetika*’ya bizzat değinmeden önce, ondan sonra gelen şairlerin şiir hakkında düşüncelerini açıklar ve tartışırken, felsefecinin bu yapıtına dayandığını söyleyebiliriz. Kuramsal edebiyat çalışması niteliğinde “şiir savunma geleneği” olarak adlandırılan poetika, Batı edebiyatlarına klasik çağ edebiyatından geçmiştir.

Poetica’da Aristoteles şiirin doğasını, işlevini, türlerini, yapısını ve dil özelliklerini irdeler. Bunlara ek olarak ve belki de en önemlisi, Poetica’da Aristoteles’in amacının, hocası Platon’un

sert biçimde kötülediği şiiri Platon'a karşı dolaylı olarak savunma olduğu söylenebilir. O halde, denilebilir ki Platon'un şiire karşı çıkmasından sonra Aristoteles'le başlayıp batı edebiyatlarında giderek bir gelenek biçimine dönüşen şiir savunması, kuramsal edebiyat çalışmalarının ana konularından birisi olmuştur (Umunç, 1979, s. 8).

Gelelim bugüne dek hemen hemen bütün şairlerin *düzyazılarını* besleyen Aristoteles'in Poetika adlı yapıtına. Aristoteles'in yapıtında ele aldığı temel sorun, *taklit* meselesidir. Taklit demek olan *mimesis* (ya da *mimezis*) sözcüğünün asıl anlamı, Gürcü edebiyat eleştirmeni Levan Tsagareli'den dinlersek, şöyledir: “Mimesis, var olanın, mümkün olanın ya da olmayanın özgün, şairane tarzda hayal edilmesidir; ama asla ve asla taklit demek değildir. Eğer biz Mimesis kavramını onun ilkel, Aristoteles'in kastettiği anlamıyla kullanırsak anlaşılmazlık ortadan kaldırılacaktır. Mimesis şairin özellikli belagati, şairaneliğin olağanüstü gösterişidir⁹⁹.”

Mimesis'in yani *taklidin* poetikasına nasıl dönüştürüldüğünü de Aristoteles'ten dinleyelim:

Şiir sanatını genel olarak iki neden ortaya çıkarıyormuş gibi görünüyor ve bunların ikisi de doğal nedenlerdir. Nitekim hem taklit etme hem de herkesin taklitlerden hoşlanıyor olması, çocukluktan itibaren insanlarla birlikte gelişen bir özelliktir. (Öteki canlılardan da bu bakımdan ayrılırlar. Çünkü insan taklit etmeye en yatkın canlıdır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir). Taklit eğilimi, harmoni ve ritim (dizelerin ritmin parçaları olduğu açıktır) bizde doğal olarak bulunduğu için başlangıçta özellikle bunlara karşı yeteneği olanlar adım adım ilerleyerek doğaçlamalar sonucunda şiir sanatını yaratmışlardır (Aristoteles, 2007, s. 17-18).

Aristoteles'in değerlendirmesinden, taklit yolunda, sanatçının (şairin) çok dar bir çizgi üzerinde yürüdüğünü görüyoruz. Çünkü *ayağı kaydığında*, şairin yaptığı hatanın şiir sanatıyla özdeşleştiğini söyler: “Taklit edilecek şey kavrandığı halde yeteneksizlikten dolayı doğru taklit yapılamıyorsa, bu hata şiir sanatının özüne ilişkindir” (2007, s. 93). Bu değerlendirmeden yapılan hataların disiplinler arası ilişkilere bağlı olduğunu da anlayabiliyoruz. Aristoteles, çalışmasında epik, dram ve tragedya türlerini değerlendirmenin yanı sıra, şairin *görevini* ve şiirin nasıl olması gerektiğini anlatır: “Ozanın işi *gerçekten olan* şeyleri değil, *olabilir olanı*, yani olasılık ya da zorunluluk açısından olması olanaklı olan şeyleri anlatmaktır” (2007, s. 37). Aristoteles'ten sonra poetika bir kuram olarak yaşamaya devam etse de onu ele alan sadece şairler değil, şiir sanatı hakkında yazan birçok düşünür, aydın olmuştur. Şiirin, sadece şairin hayal dünyasından dışarı akan metaforlar yığını olarak var olmaktan öte, onun sosyal-ideolojik-yaşamsal bir fonksiyonu olduğu poetika aracılığıyla açığa vurulmuştur. Poetika terimi de “süreç içerisinde kimi zaman bir edebi tür için, kimi

⁹⁹ Tsagareli, L. (?). Mimesis. Bir Kavramın Serüveni. İdeolojik-eleştirel Bir Çalışma. (http://eprints.iliauni.edu.ge/2260/3/2012Tsagareli_Mimesis.pdf)

zaman bir şair ya da yazar için, kimi zaman bir akım, dönem veya topluluk için, kimi zaman da bir ulusun edebiyat anlayışını ve özelliklerini incelemek için kullanılmaya başlar” (Karaca, 2005, s. 18). Aristoteles’ten bugüne dek şiir üzerine tartışmalar devam eder. Poetika üzerine yazarken şair, genellikle şiir evrenini tartışmaya açar ve okuru adeta polemige çağırır. İşte o zaman, şiirin sadece şiir olmadığını, onun toplumsal-sanatsal görevi üstlendiğini görebiliyoruz. Fakat toplumsal-sanatsal derken bu iki kavramı birbirinden ayırmak gerekir. Nedeni, şiir toplum içindir (yani *sanat toplum içindir*) görüşü ve şiir sanat içindir (*sanat sanat içindir*) görüşü dönemlere göre değişime uğramış, zaman zaman biri öbürünün yerini almıştır. Örneğin, Sembolistler şiirin sanat için, belli, seçkin bir kitle için olduğu görüşünü savunurken, Avangard sanatçılar şiiri toplum için yaratmak gerektiği düşüncesini öne sürdüler. Bu ve benzer tezler, tartışmalar hep var oldu ve o yüzden de poetika metinleri, şairlerin kimliğini, dünya görüşünü tanıyabilmek için iyi bir kanıt özelliğini taşır.

Friedrich Nietzsche şiir sanatı üzerinde görüşlerini *Tragedyanın Doğuşu* adlı yapıtında açıklamıştır. Şey kavramını kullanırken, onun tam da Aristoteles’in mimesise yüklediği anlama gönderme yaptığını görebiliriz. Friedrich Nietzsche için şey, yaratma gücüdür; Platon’un *idealar dünyasının* bu dünyaya yansımalarının aktarılışıdır; poetika ise bunu yorumlayan, aradaki o *gizemi* anlatan bir yöntemdir: “Şiir sanatının alanı dünyanın dışında, bir şair zihninin fantastik olanaksızlığı olarak yer alıyor değildir: tam da bunun tersi, hakikatin makyajsız anlatımı olmak ister ve tam da bu yüzden kültür insanının o sözümona gerçekliğinin yalancı süsünü üstünden atması gerekir” (Nietzsche, 2015, s. 90).

Orhan Okay da *Poetika Dersleri* adlı çalışmasında, poetikanın çok yönlü ve kapsamlı incelemesini yapmaktadır. Ona göre, “şairler başta olmak üzere, şiir sanatı hakkında yazanlar, şairin vasıflarının yanı sıra şiirin tarifi, şekli, kaynağı gibi konularda düşündüklerini ifade etmeye başlamışlardır” (Okay, 2005, 19). Yazar, şaire dair meselelerde hemen bütün milletlerin ortaklaştığını vurgular. Bu ortaklığı sağlayan mevzular da şunlardır: Şiirin biçimi (ölçü ve uyak meseleleri), şiirin iç ve dış doğası (2005, s. 19). Şairlerin poetikalarının biçimsel-içeriksel ortaklığı olsa da yine her şair poetik görüşlerini yazıya dökmekte özgürdür. Poetika metni, yukarıda söz ettiğimiz gibi mektup, makale, deneme, söyleşi ve hatta şiir kitabının önsözünden bile ibaret olabilir. Bir şair, şiir üzerine düşüncelerini formüle etmek için, şiirin kendisini de kullanabilir. Paul Verlaine’in *Şiir Sanatı (Art Poétique)* adlı eseri buna bir örnektir.

Poetika'nın belli başlı kuramsal ilkeleri olmasa da birkaç şartından söz edebiliriz. Hakan Sazyek bu şartlardan ilkinin şöyle belirler: “Şiiri kuramsal açıdan değerlendiren metnin poetik bir nitelik kazanmasının birinci koşulu, bir şair tarafından yazılmasıdır. Bu da poetikanın temel özelliklerinden olan bireysellik yönünü belirgin kılar. Dolayısıyla bir genel poetikadan değil; bir şairin poetikasında söz edilebilir ancak. Örneğin, bir dönemin ya da yüzyılın poetikasında söz etmek mümkün değildir” (Sazyek, 2000, s.10). Hakan Sazyek, şiir üzerine düzyazıyla ilgilenenler için poetikanın evrensel bir değerlendirmesini de yapmaktadır: Poetika, şiir üzerinde yazılan çeşitli yorumları içeren, şiiri neredeyse her yönüyle değerlendiren, çoğu zaman da bunu örneklere yer vermeksizin yapan bir edebi türdür. Dolayısıyla poetikanın, şairin yazma yöntemlerini ya da şiirin içeriğini belirtme gayesi yoktur (2000, s. 22). Poetikanın *görevi*, şiiri bir tür olarak ele almak ve onun tarihsel-sosyolojik-sanatsal değerini ölçmektir; çoğu zaman da yaratıcılık üzerine durur ve şiirin yaratma-üretim süreci dile getirmektir.

Poetikada yenilenme sürecinde, özellikle 20. yüzyılda, poetik metinler, daha çok şiirin içeriksel ve biçimsel meseleleri üzerinde durur. “Poetikanın amacı somut eseri, farklı sözlerle anlatmak, onun geniş bir özetini vermek yerine; edebiyat söyleminin yapısına ve işleyişine dair bir teori sunmaktır” (Todorov, 2008, s. 37). Poetikanın ele aldığı temel konular şunlardır: Şiirin genel fonksiyonu; diğer beşerî bilim dalları yanında varlığının kabul görmesi; yaratışın kökleri ve sebepleri vb.dir. Poetikanın ilgi görmesi, önem kazanmasının sebeplerinden biri de onun dönemin kültürel-toplumsal-siyasal meselelerini anlamayı kolaylaştırmasıdır.

Şiirin nasıl yaratıldığı üzerine yapılan tartışmalardan da çeşitli örnekler sıralayabiliriz. Bu tema üzerinde kapsamlı çalışmalara sahip olan Octavio Paz şunları söylemektedir: “Şiirsel yaratış dile saldırı olarak başlar. Sözcükler önce tahrip edilir. Şair onları alışılmış bağlantılarından kopartıp alır; konuşma dilinin şekilsiz dünyasından ayrılan sözcükler sanki yeni doğmuşçasına biricik hale gelir” (Paz, 1995, s. 38). Octavio Paz, şiiri değerlendirirken modern şiiri ve onun tarihsellikle bağlantısını irdeler; belli bir şairi seçip onun *değerini ölçer*. Böyle seçtiği şairlerden biri Fransız sembolist Comte de Lautréamont'tur: “Lautreamont'un kademsiz yıldızı en yüce ozanlarımızın kaderini yönetiyor. Ama bu bir buçuk yüzyıl, talihsizlikler kadar yapıtlarca da zengindi: Şiirsel serüvenin bozgunu, kürenin karanlıkta kalan yanındır; öteki yan, modern şiirlerin şavkıyla parlıyor. Dolayısıyla şiirin ete cana dönüşmedeki gücüne ilişkin sorgulama, şiir üzerine değil, ama tarih üzerine sorulmuş bir sorudur” (Paz, 1993, s. 37). Octavio Paz'ın seçtiği bir diğer şair Arthur Rimbaud'dur. Arthur

Rimbaud'nun sözlerinden örnek vererek, aslında şiir nasıl olmalı sorusuna da cevap vermiş olur: Rimbaud'a göre yeni şair, olayı anlatmak için ritim yaratmak yerine, onu insandan insana yaymak için ortak bir dil bulur. Şiirin yeniliği, der Rimbaud ne düşüncelerdedir ne de biçimlerde. O, zamanında evrensel ruhun içinde uyuklamakta olan bilinmezin niceliğini tanımlayabilmesindeki yeteneğinde saklıdır" (aktaran, Paz, 1993, s. 41). Geçmiş geleceğe bağlama görevini üstlenen modern şiir, poetikanın işleyişine de denk gelmektedir. Diyebiliriz ki, OctavioPaz'ın ve Arthur Rimbaud'nun şiire yüklediği anlam, onun üzerine yazılmış metinler için de geçerlidir. Edgar Allan Poe da şiirin nasıl yazılması gerektiği üzerine kaleme aldığı *Kompozisyonun Felsefesi* adlı eserinde (*The Philosophy of Composition*, 1846) şunları söylüyor: "Şiir kolay anlaşılabilir olmamalıdır; çünkü düşüncenin zorluğu ve çokanlamlılık sanatsal eseri zenginleştirir. Kastedilenin fazlasıyla açıklanması, şiirin içinde yatanın ortaya çıkartılması, şiiri nesre çevirir" (Poe, aktaran Tsipuria, 2016, s. 152).

Fransız sembolist şair ve teorisyen Paul Valéry de, *Art Poétique (Şiir Sanatı)* adlı eserini şiire ve onun modernizmle birlikte geçirdiği biçim-içerik değişikliğini göstermeye adanmıştı. Paul Valéry, şiirin yaratılma, nesnelere dille kurduğu o gizemli bağların oluşturulma sürecini şu şekilde aktarır:

Şiir bir dil sanatıdır; kelimelerin hususi birleşimleri, diğer birleşimlerin oluşturmadığı bir duyguya vesile olabilir, biz buna 'şairane' deriz. Bu ne tür bir duygudur? Bunu içimde şu şekilde fark ediyorum: Sıradan dünyanın bütün mümkün nesnelere, harici veya dahili, varlıklar, olaylar, hisler ve hareketler, görünümünü muhafaza ediyor olsa bile ani ve tanımlanamaz bir şekilde genel hissiyatımızın moduyla mükemmel bir bağ kuruyor. Yani bu meşhur şeyler ve varlıklar daha doğrusu onları temsil eden düşünceler nasıl oluyorsa değer değiştiriyor. Birbirlerini cezbediyorlar, olağan yollardan farklı bir şekilde bağ kuruyorlar; onlar müzikalite oluyorlar, rezonansa geçiyorlar, yani uyumsal açıdan bir bağ kuruyorlar. Şairane kâinat böyle tanımladığı vakit, rüya alemi kurgulayabileceğimiz bir yığın teşbih sağılar (Valéry, 2020, s. 75).

Şiirlerden tek tek örnekler vermeksizin, yazar şiirin tek bir hedefi olduğundan söz eder: "Şiirin yegâne hedefi zirve noktasını hazırlamaktır" (2020, s. 310). Şiir en iyi halinde, insan bilincinin mükemmel biçimde incelikli bir üründür (Eagleton, 2015, s. 43), diyor Terry Eagleton de, şiir aracılığıyla insanın gündelik dilden farklı bir dille ilişki kurabileceğini belirtir. Ona göre şiir, insanın içinde saklanan dünyayı anlatabilmek için bir dil kurar. Şiirsel dil denilen biçim de buradan gelir (2015, s. 43). Doğuştan itibaren dille ilişki kurmaya başlayan insan, şiiri keşfettiğinde yeni bir dile de ulaşmış oluyor. O yüzden, bir bakışla, şiirin insanın hayatında her zaman yeri vardır; ancak onunla bizzat tanışınca o *hısımlık* duygusu uyanır. Terry Eagleton, şiirin "bir bebek ağlamasının daha üstün bir biçimi olduğu" görüşünü de ileri sürer. Hatta, şiirin yaratılmasını da değişik benzetmelerle açıklar: "(Şiir), tek bir

anlamla yaptığı sevgisiz evliliğinden kurtulur ve birden fazla kişiyle flört edebilir, zaman ilerledikçe herkesle yatabilir, kendisine benzer bağımsız gösterenlerle taşkınca dans edebilir hale gelir” (2015, s. 92). Paul Valéry de şiirin yaratılma eylemini sıra dışı benzeyişle anlatır: “İçeriği derinden incelemeyen önce dile bakıyorum. Ben genelde ameliyat edilecek bölgeyi hazırlayıp ellerini dezenfekte eden bir cerrah edasıyla hareket ederim. Buna ben *sözlü durumu* temizlemek derim. Bu tabirdeki kelimeler ve konuşma şekillerinin bir cerrahın elleri ve aletlerine tekabül etmesini mazur görmelisiniz” (Valéry, 2020, s. 70). Enis Batur, tıpkı Paul Valéry gibi, Paul Cézanne’dan aktararak (şiirin) yaratılma sürecini ameliyata benzeyişle ilişkilendirir: “Cézanne yaratma edimini bir anlatım ameliyatı olarak nitelerken, kendi deyişiyse resmedilmemiş olanı ressamca yazar ve saltık bir biçimde onu resim kılar. Şiirin yaratılış süreci için de geçerlik taşıyan bir bakıştır bu. Çağdaş eleştiri, birbirlerini doğrulamasalar bile besleyen çeşitli yöntemlerle yazınsal yapının örgüsünü sökme evresinde bu olguyu açıkça somutlaştırmıştır: İmler ve harfler...” (Batur, 2001, s. 30).

Gördüğümüz gibi, şiir hakkında yazılan metinlerde en çok şiirin yaratılışı üzerinde durulur. Poetikalarda, şiirin formel kuralları sistematize edilecek olduğunda, “ilham mı, yoksa yaratma gücü mü?” sorusunu kimse formülleştirmez. Ancak şiir üzerine düşünenler, şairler başta olmak üzere, bizzat kendi tecrübelerini paylaşırlar. Ahmet Oktay *İmkânsız Poetika* adlı çalışmasında buna karşıt bir tez geliştirir ve şairlerin, aslında dünyalarının saklı kalmalarını tercih ettiklerini savlar: “Şairlerin tüm poetikaları, söylemsel açıdan gizemseldir. Hiçbir şeyi açıklamazlar; tam tersine açıklanmaya muhtaç savlar öne sürerler. Kullandıkları dil çoğu zaman aforistik ve metaforiktir” (Oktay, 2008, s. 58). İkinci Yenicilerden dil üzerine düşünmüş ve yazılar yayınlamış şair İlhan Berk şöyle yazar esinlendiğinde: “Sözcükler, suç işlemeden, aç kalmadan, acı çekmeden, sevişmeden kendilerine gelemeler. Bunun için bizim gelip ellerinden tutmamızı beklerler”. Şairler kendilerini saklasalar da ya şiirde ya da düzyazıda kendini muhakkak *satmış* olurlar. İlhan Berk: “Şiir ve düzyazı: Birbirlerini aydınlatan ışıldaklar. Bir imge ve düşünce kapısının karanlığına doğru yürürken, şiirde bulduğumun yazıya, yazıda bulduğumun da şiire yansıtacağını, birbirlerini dölleyeceklerini bilirim” (Berk, 2001, s. 24) der.

Christopher Caudwell, şiirin bir sanat olarak gelişmesini kolektif bir ritim yakalamasında bulur. İnsanlığın duyguları da ortak olduğu için, ritme dönüşen coşku evrenseldir; bu coşkudan doğan şiir de bütün milletlerin dilinde ortaklık kazanıyordur. Kolektif halde doğan hisler, insan yalnızken ifade edildiğinde bile bu niteliği taşır. İnsan yalnızken de onu yine

kolektif simgelerle anlatmaya çalışır. Bu hevesle yaratılan poetikalar bireylere kadar iner, ama içinde o kolektif ruhu taşır (Caudwell, 1988, s. 39).

Modernizmle birlikte bu ilkel coşku şiirde tekrar kendini yeniledi, fakat imgeler *karmaşası* da çoğaldı. Şiir dili anlaşılmaza yakınlığı, tıpkı ilkel insanın ateş etrafında bir ritim tutarak, dans eşliğinde heceleri haykırışında olduğu gibi. “Kolektif bir alt akıntının her türlü bireysel lirik şiirin temelini oluşturduğunu” (Adorno, 1999, s. 285) söyleyen Theodor Adorno için, sonradan keşfedilecek dile ulaşmakta bu *kolektif alt akıntının* payı vardır.

Suut Kemal Yetkin, şiiri yaratmanın, şairin ustalığıyla ve en önemlisi ahengi yakalamasıyla bağlantılı olduğunu düşünür. Yazara göre, şair uzun zaman bir şiir üzerine çalıştığında, kendisi bile farketmeden, anlamın ve ahengin bir araya geldiğini görür. Ancak kalıcı şiirin geçici şiirden farkı, şairin mısralarını sabırla uğraşarak yazmasıdır. “Mallarmé’nin Şiir, tesadüfün kelime kelime yenilmesidir sözünü, tesadüfü sabırla aramak ve bulma manasına almalı” (Yetkin, 1969, s. 10).

Şiir Sanatı adlı eserinde Suut Kemal Yetkin yeni şiirden söz açar ve yeninin eski şiire ait hiçbir şeyi bırakmadığını söyler. Ona göre yeni şiir, eskiyi yıkmak istemektedir. Eski şiir, modern şiirin uyaksızlığını, müzikalitesizliğini, ölçüsüzlüğünü tahmin edemezdi. Eski şiirin dalga geçtiği, kaçındığı her şey yeni şiir tarafından benimsenmiştir. Yeni şiir eskiyi *öldürme* işine kafiyeyi atmak ve müziği susturmakla başlamıştır (1969, s. 15). Suut Kemal Yetkin’in adı geçen *Şiir Sanatı*, *Şiir Üzerine Düşünceler* adlı eseri 1969 yılında yayınlanmıştır. Kitap Varlık Yayınevi’nden çıkar. Döneminde edebiyata verdiği büyük destekle ünlenen yayınevi, birçok şairin, edebiyatçının, eleştirmenin *barınağı* olmuştur. Bu kitap, daha önce şiir üzerinde düzyazı metinlerinin toplandığı bir eserdir. Ahmet Haşim’den İkinci Yeni şairlerine kadar hemen herkes şiir üzerine düşünmeye kafa yormuş, Batıda gelişmiş poetika literatüründen geri kalmamışlardır.

Şairlerin şiirlerinde yakalanan siyasi-toplumsal-sanatsal duruşları neyse, kaleme aldıkları poetik metinler de onu yansıtmaktadır. Dolayısıyla poetik metinler, bir çeşit tarihsel dokümandır. Arşiv değeri paha biçilmez olan bu metinler, şairin gözünden dönemin dokusunu hissettirmektedir.

Modernist Türk Şairlere Göre Poetika

Birçok şairin söylediği gibi, şiir yaratma sanatıdır. Peki, şiir neyi yaratmış olabilir? Bu soruya ilk yanıt, *dil* olabilir. Şiir yeni bir dil yaratır. Gündelik konuşma dilinde kullanılmayan imge-simge *oyunları* şiirin yapısını inşa eden gerekli unsurlardır. Bütün insanlar hayal dünyasına sahiptir; güzellik-çirkinlik, sevinç-üzüntü, hayat-ölüm, aşk-nefret, ışık-gölge, vb. hakkında herkes duygulanıp düşüncelere dalabilir, kendilerince estetik bir bakış geliştirebilir. Fakat şairler gözle görünen bu gerçeklerin arkasında *bir şeyler* fark ederler; gerçeklerin yarattığı çağrışımlar aracılığıyla nesnelere farklı bir bağ kurabilirler. İşte bu çağrışımlar ya da bir nesnenin hatırlattığı bambaşka bir *öykü*, şiirde yer alır ve metafor adını taşır.

Şiirde hayal dünyasından söze dökülen her şeye zamanla isim konulmuştur. Şiir böylelikle düş evreninden çıkıp kuramsallaştırıldı. Şiirin ne olduğu, zamanla geçirdiği değişim, onun fonksiyonu, içeriği ve biçimi, toplum için işe yarayıp yaramadığı gibi konular düzyazılarda ele alındı. Şiiri *tartışan* bu metinler poetika olarak adlandırıldı.

“Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı makalede Ahmet Haşim, poetikanın temelini oluşturan ipuçlarını vermekte ve bu nedenle de metin poetikanın ilk örneği olarak anılmaktadır. Örneğin Ahmet Haşim için şiirde kapalılık bir eksiklik ya da kusur sayılmamalıdır; bizatihi şiiri anlamak, onun tadına varmak, okuyucunun zorlu çabasını gerektirir: “Zira vuzuh, esere ait olduğu kadar kâriin de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir. Her yerde olduğu gibi bizde de yevmî gazetenin tembel alıştırdığı kari, şiirde kolay bir zevk bulamaz. Halbuki şiir, anlaşılacak için, ruh ve zekâ istidadından başka çetin bir hazırlanma ve hatta ziya, hava ve zaman şartları gibi müşkil bir takım hâricîavâmilin de yardımını iste” (Ahmet Haşim, 1987, s. 69).

Şiir hakkında tartışmalar Tanzimat döneminde dergi, gazete aracılığıyla aktarılıyordu. Cumhuriyet döneminde de 1921 yılında yayına başlayan *Dergâh* dergisi bu görevi üstlenmiştir. Orhan Okay, bu dergide yayınlanan Ahmet Haşim’in “Şiirde Mana” adlı makalesini değerlendirirken onun yazma sebeplerini irdeler ve bu makalenin ilk poetik metin olarak adlandırıldığını da altını çizer: “Ahmet Haşim’in poetikası olarak değerlendirdiğimiz, Cumhuriyet devrinin ilk yirmi yılında, bilhassa saf şiir taraftarlarının estetik nazariyelerinin temelini teşkil eden, daha sonraları da Garipçilerin tenkitlerine hedef olacak yazının ilk şekli bu makaledir” (Okay, 2005, s. 95).

Ahmet Haşim, Piyale’nin önsözünde, şiirde sembolizmin bir tür bildirgesi olarak sayılabilecek görüşlerini aktarır:

Konu, gece içinde güller gibi cümlelerin ahenkli karanlığın ve güzel kokular saçan heyecanı içinde, yarı belirli bir şekil alarak, ancak sezilir bir halde bırakılırsa, düş gücü onun eksik kalan bölümlerini tamamlar ve ona gerçekten bin kez daha coşkulu bir görünüm verir. Yıkıntıların, uzaktan gelen seslerin, tamamlanmamış resimlerin, kaba yontulmuş heykellerin güzelliği hep bundandır. Hiçbir yüz, hayalde görüldüğü kadar gerçekte güzel değildir... Hayal gücü yarasa kuşu gibi ancak şiirin yarım karanlığında uçabilir (Ahmet Haşim'den aktaran Özmen, 2016, s. 212).

Şiir üzerine Yahya Kemal'in de dikkate değer sözleri vardır. "Her dilde bir şiir kelimesi vardır. Demek ki bu kelime yalnız kendine benzer. Bir sanatı ifade eder ve nesirden başka olduğu gibi, musikten, heykeltıraşden, resimden başkadır, müstakil bir sanattır" (Yahya Kemal Beyatlı, 1990, s. 25). Ona göre, şiir diğer sanatlardan apayrı değerlendirilmelidir: "Şiiri nesirle, musikiyle veya başka sanatlarla karıştıranlar bu ayrımın farkına varamadıkları zaman şiiri asıl mecrasından çıkarmışlardır. Halbuki şiir nesirden bambaşka bir hüviyettir. Musikiden başka türlü bir musikidir" (1990, s. 262). Yahya Kemal'in modern bir şair olarak değerlendirilmesinin sebeplerinden birisi de onun Batı edebiyatını, özellikle de şiiri orijinal dilinde okuyabilmesidir: "Gerçi Hugo'yu iyi anlıyordum, gerçi Gautier'yi ve De Banville'i iyi anlıyordum, gerçi Baudelaire ve Verlaine'i sıtım bir ibtila ile seviyordum (...) Heredia'ya severken, eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini almıştım (...) Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Latin şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi" (Yahya Kemal Beyatlı, 1973, s. 107). Nev-Yunanlık'la Türk şiirini buluşturması ve onunla yoğurması, Latin ve Yunan şiirini yakından tanıyan Yahya Kemal'in modernist perspektifini kavramamızı sağlar. Ayrıca şair poetika, şiirin içeriğiyle, biçimiyle ve aynı zamanda eski şiir kalıplarının yeniyile kıyaslanmasıyla da ilgilenir. Poetikanın bu niteliğini, Yahya Kemal'in Türk şiirini değerlendirdiği analizlerinde görebiliriz. Ona göre, aruz yüzyıllar boyunca Türkçeye borcunu ödemiştir; sonrasında ise Tevfik Fikret'le zirvelerden yere inip sokak diline yaklaşmıştır. Artık, değişen aruz değildir; şiire karşı duyulan zevktir (Ahmet Kemal Beyatlı, 1990, s. 124).

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*'nde, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'i modernist olarak tanımlar. Ahmet Haşim'i doğrudan Mallarmé'nin sembolizmi ve musiki etkili şiir anlayışı çizgisinde değerlendirir: "Haşim, sembolizmin içinde kaybolmuş bir şairdir; estetiği, sembolizmin etrafındadır. 'Piyale Mukaddimesi'nde, özlediği şiir ve şairi anlatır: Haşim müphemiyeti ister...Haşim, hiç de müphem bir şair değildi; müzikal renkli bir şiirin peşindeydi...Sembolizm, Mallarmé mektebinin etrafında teşekkül etti. Asıl hızını veren Mallarmé'dir. Mallarmé'yi Haşim hiç sevmezdi denebilir, fakat onun şakirtleri ile alakası vardı. Mallarmé, nizamını musikiden alan şiiri istiyordu. Haşim de bunu istiyordu ama aynı gözle görmüyordu..." (Tanpınar, 2003, s. 221). Yahya Kemal'e gelince ise, onu esas olarak

dil açısından Mallarmé'ye benzetmektedir Ahmet Hamdi Tanpınar, “(Yahya Kemal) dilde Mallarmé'nin fikrindedir. Mallarmé, *Ben dili Louvre'un kapıcısından öğrendim!* der. Zira o kapıcı, iki tabakanın ortalama dilini alır (...) Yahya Kemal'in tıpkı Ahmet Haşim ve Mallarmégibi şiirde müzikaliteye önem verdiğini altını çizer: Kelimelerin kulaktaki tesirine ehemmiyet verir. Ve bunun için şiirin tercüme edilemeyeceğini söyler” (2003, s. 102).

Anlaşıyor ki, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal, modernist akımların gelişmesiyle birlikte şiirin değişimini ele almışlar; divan şiiri ile çağdaş şiirin kıyasını yapmışlar ve sonraki kuşaklara modern şiirin yazımının yanı sıra onun üzerine düşünmenin gerektiğinin örneklerini vermişlerdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri ve Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserleri ile tam da Batı şiiri ve şairleri hakkında yapıldığı gibi, Türk modern şiiri ve şairlerinin değerlendirilmesine girişmiştir. O, şiirin yaratılmasında hayal dünyasının önemli olduğu, fakat Türk şiirinin bu hayale hayır demesi gerektiği kanısındadır. Bunun sebebi olarak da hayal kurmak için eski Türk şiirinin müsait olmadığını düşünür. A.H. Tanpınar, Türk şiirinde modern bir dönüşümün gereğinin farkındadır ve onun giderek bu yola girdiğini de düşünür: “Şiirle insanın arasına dil girer. Şiir kelimelerle yapılır; kelimelerde mana vardır, hareket vardır: ‘Gitmedim’ gibi. Voyelle’ler hareketi, consonne’lar kumaşı verirler; biri diker, diğeri kumaşı verir” (Tanpınar, 2003, s. 54).

Nâzım Hikmet'in Türk şiirinin yenileşmesi ve modernleşmesine katkılarına da değinirsek eğer, şairin önemli sözü dikkatimizi çeker. O, doğrudan bildirgeye benzeyen *putları yıkmakla* başlar Türk şiirin *restorasyonuna*: “Hakiki dehayı bulmak için sahte dehaları, kafalarımıza zorla dikilen putları yıkalım” (Nâzım Hikmet, 1987, s. 16). Düzyazıda yenileşmenin, eskiyi iyi tanımaktan geçtiğini vurgular Nâzım Hikmet. Ancak böylelikle eskinin üzerine yeni bir şey kurulabilir ona göre: İyi bir mimar gibi eski kalıntıları, harabeleri iyi tanımak lazım ki, üzerine daha sağlam bir bina inşa edilebilsin. “Bugün, Türkçe şiirde yeni bir yol açmak isteyen keşşafın, şiir mazisini iyice bilmeleri, hiç değilse hece veznini iyice kavramaları lazımdır... (Nâzım Hikmet, 1987a, s. 26-27).

Modernist akımların ve özellikle şiirin doğuşu ve gelişiminde manifestoların rolünden bahsetmiştik. Bildirge anlamına gelen manifesto bir çeşit poetik metindir. Sembolist bildirgesi Sürrealizm bildirgesine dek sanatçılar yeni modernist akımları tanıttılar, ayrıca bu akımın içine doğan yeni şiirin özelliklerinden bahsettiler. Manifestoda şiirin ayrı bir yer alması, onun bir sanat olarak ne denli önem taşıdığını gösteriyor. Diyebiliriz ki, diğer sanat

dalları kadar, şiirin de toplumsal-sanatsal-ideolojik *görevi* vardır. Bildirge, poetikada olduğu gibi şiirin biçimsel yönleriyle de ilgilenir.

Şiir üzerine makaleler yazmak, modern dönemde şair şahsiyetinin ayrılmaz bir parçası olmuştur diyebiliriz. Bireysel şairliğini sürdüren Cahit Sıtkı Tarancı *Şiir Sanatı* adlı çalışmasında modernleşmenin şiire getirdiği pek çok yenilikten övgüyle söz eder. Ancak genç şairlerin Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal ve Nazım Hikmet gibi yeniliklerin öncüsü şairlere körü körüne bağlanmasının, eski şiirin yok sayılmasının olumsuzluklarına da dikkat çeker:

Aruz vezninin görmüş geçirmiş mükemmeliyetini Yahya Kemal'den, hece vezninin Türkçeye kazandırdığı ses kıvraklığını Ahmet Hamdi'den, serbest veznin Türk şiirine açtığı imkân hazinelerinin zenginliğini Nâzım Hikmet'ten dinleyenler, bu aşkın bazen şairlerine, kullandıkları vezin hakkında ne lezzetli şiir hakikatleri söylettiğini elbette bilirler. Fakat bu aşk, bugünün birçok genç şairinde olduğu gibi, diğer veznilerdeki şiir meziyetlerini inkâra kadar götürdü mü onları, âşıklıktan çıkıp koyu bir taassup olur (Tarancı, 2010, s. 170).

Cahit Sıtkı Tarancı, Garip hareketinin savunusunu yaptığı serbest vezinle yazılan şiire yönelmiş; ayrıca Fransız sembolistlerden de etkilenmiştir. Şiir üzerine yazdığı makaleleri onun modern şair kimliğini vurgular. Yazılarında *şiirde biçim nasıl olmalı* sorusunu tartışır. Şiirde duyguyu, hayali, izlenimi aktarmak bireysel, sezgisel bir süreçtir onun için. “Nasıl söylemek istediğimi sezerek, keşfederek, onu o şekilde söylemeye biçim diyorum” (Tarancı, 2003, s. 20).

Ziya Osman Saba da Türk şiirinin yenilenmesinde de pay sahibi şairlerdendir. Şair, Cumhuriyet döneminde Türk şiiri için oluşturulan ilk edebiyat topluluğu olan *Yedi Meşale*'nin üyesidir. Adlarını Servet-i Fünûn dergisinde tanışan altı şair ve bir yazarın eserlerini ve poetikalarını topladıkları aynı adlı kitaptan alan Yedi Meşaleciler Türk şiirinin hamaset konularından sıyrılıp bireyselleşmesinin çabası içindeydiler. *Sanat sanat içindir* temel düsturlarıdır¹⁰⁰. Fecri Âti'nin ve Ahmet Haşim'in sıfatlarla yüklü şiirlerindeki betimlemelere Ziya Osman Saba da ilk şiirlerinde sıklıkla başvurmuştur. Toplumsal konulardan ziyade, eserlerinde bireysel bir tavrı seçmiş şair, bir zaman sonra Garip hareketinin sade, toplumda kimsenin gözüne çarpmayan insan tipini konu alan şiirler yazmıştır¹⁰¹.

¹⁰⁰ Bkz. Gündoğdu, S. ve Gündoğdu, B. (2013). Ziya Osman 'nın “Beyaz Ev” Adlı Şiiri Üzerine Bir İnceleme. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 1 (2), s. 44- 48.

¹⁰¹ Bkz. Aytan, N. ve Başdaş, M. V. (2015). Ziya Osman Saba'nın Sanat Hayatı ve Şiirleri Üzerine Genel Bir İnceleme. *Turkish Studies*, 10 (4), s. 115-128.

Modernleşmeye giden yolda Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirleri de etkili olmuştur. *Saf şiir* olarak adlandırılan tarzda eserler vermiştir. Şair şiirlerinde metaforlara sıklıkla başvurur. Batı'da gelişen sanat akımlarını yakından takip eden Ahmet Muhip Dıranas'ın daha çok simgecilğe yöneldiğini görebiliriz¹⁰². Üzerindeki Ahmet Haşim'in etkisi apaçıktır. Edebiyat topluluğu olan Beş Hececiler'in son kuşağının üyesi sayılabilecek olan Dıranas, Fransız simbolist şairlerinden etkilenecek şiirlerindeki müzikal tonlamalar, yarım uyaklı denemeler onu kuşağından ayrı bir yere koyar.

Türk şiirinin modernleşmesinin halkalarından biri de Behçet Necatigil'dir. Şairin şiir üzerine yazdığı yazılar etkili olmuştur. Behçet Necatigil, poetikasını, daha sonra Bile/Yazdı adı altında bir kitap halinde toplanan yazılarında ortaya koymuştur. Eserinde Behçet Necatigil, şiiri fotoğrafa benzetmektedir: “Bir şiir kendi başına, bağımsız bir ülke olduğundan çok, ruhturi bir anlamdır. Yaratıcısının fizik, moral yapı ve davranışlarıyla sıkı sıkıya bağlantısı olan bir fotoğraf adeta” (Necatigil, 1997, s. 42). Şair için ise şunları söyler: “Günümüzde kendini bütünlemeye çalışan şair, genel olarak, önceki çağların, birinci şahsın yaşantı ve serüvenlerine ya da mistik-metafizik şiire verdikleri önem yüzünden eksik kalmış bireysel-toplumsal şiiri güçlendirmeye çalışıyor” (1997, s. 45). Behçet Necatigil'e göre kendinden önceki şairlerin poetikalarında, üslup temaları ön plandadır, oysa onu asıl ilgilendiren, şairin şiiriyle yaratım sürecindeki ilişkisidir. Şiir şairin hayalinde doğar, fakat hayalden gerçekliğe dönmek istemediğine inanır şair. Behçet Necatigil'in, şiiri betimlerken, onu *hislerin* bildirgesi olarak adlandırması, poetik metinlere yakışan bir değerlendirmedir aynı zamanda. Şair olmak için şiir yazmak kâfideğildir. Tinsel sözcük alanının geniş olması, bir kişiyi şair kimliğe büründürebilir. Bunun şairliğe dönüşmesi, bu duyarlılığın teknik yönden en düzgün şekilde işlenmesidir (2006, s. 120).

Garip Hareketi ve Poetikası

Türkiye'de bildirge özelliğini ilk olarak Orhan Veli'ye ait *Garip* adlı eser taşır. Aynı adı taşıyan hareketin ilk şiir kitaplarının önsözü olarak kaleme alınan metin Orhan Veli tarafından yazılmıştır. Metinde şiire ve genel olarak sanata dair birçok mesele ele alınmaktadır. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal şiirde müzikaliteye önem verirlerse de Orhan

¹⁰² Bkz. Durukoğlu, S. ve Doyumgaç, İ. (2017). Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiirlerine Yansıyan Değerler. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 11, s. 163-178.

Veli, kulakla değil, akılla, bilinçle kavranacak, anlamı kavranacak bir şiirden yanadır¹⁰³. Şiiri eski kalıplardan kurtarmak isteyen de Orhan Veli'dir; fakat onunla Garip hareketinden Melih Cevdet Anday ile Oktay Rifat'ın isimlerini de anmamız gerekir. Bu üç şair Türk şiirindeki ilk *devrimi* gerçekleştirdiler ve onu o zamana dek görülmedik bir zirveye taşıdılar.

Garip'in önsözünde Orhan Veli, şiirden bir söz sanatı olarak bahseder; şiirin genel bir değerlendirmesini yaptıktan sonra, eski ve yeni şiirin özelliklerini ele alır.

(...) Şiir bugünkü haliyle, tabii ve alelade konuşmaya nazaran bir ayrılık göstermekte, nisbi bir garabet arz etmektedir. Fakat işin hoş tarafı, bu şiirin birçok hamleler neticesinde kendini kabul ettirmiş ve bir an'ane kurmak suretiyle mezkûr acayıplığı ortadan kaldırmış olmasıdır. Yeni doğan ve bugünün münevveri tarafından terbiye edilen çocuk kendini doğrudan doğruya bu noktada idrak etmektedir. Şiiri, kendine öğretilen şartlar içinde aradığından, (faraza) bir tabiileşme arzusunun mahsulü olan eserleri hayretle karşılayacaktır (Kanık, 2009, s. 3).

Şairin İşi adlı çalışmasında Orhan Veli, *Garip*'in önsözünde de belirttiği gibi, şiirde vezinle kafiyenin eski şiire ait olduğunu, yeni şiirin ise tamamen anlamdan ibaret olması gerektiğini söyler. Ona göre, “duyuşta ve söyleyişte yalınlık olmalıdır. Bunun için halkın konuşma dili esas alınmalıdır” (Kanık, 2014, s. 136). Kanık, topluma hitap etmeyen, bütün doğallığıyla var olmayıp vezin ve kafiye oyunları ile iştigal eden bir şiirin işe yaramaz olduğunu düşünür. *Garipçilerden sonra gelen İkinci Yeniciler* ise şiirin herkes için olamayacağı; onun ancak eğitilmiş ve onu *anlayabilecekler* için yazılması gerektiği kanısındadır. Cemal Süreya seneler sonra *Garip* hareketine ve özellikle de Orhan Veli'ye eleştirilerde bulunacaktır. Süreya, *Garipçilerin*, yeni şiir mücadelesini bütünlüklü bir poetik argümanla yürütmekte yetersiz kaldığı kanısındadır: “(*Garip*) büyük kavgasını sürdürürken eski sanata karşı cevaplarını yazılarında değil, hep şiirlerinde vermek istedi”. Şaire göre *Garipçilerin* en önemli kusuru “yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başlaması”ydı (Cemal Süreya, 1976, 104).

Orhan Veli, *İkinci Yeniciler* eleştirileri yapmadan çok önce, kendi yanıtını vermiş; yarattığı yeni tarz fazlaca temellendirmediğini itiraf etmiştir: “*Garip*'i yazdığım zaman, daha ziyade, *garipliğin* nereden geldiğini düşünmüş, şiirin kıymetleri üzerinde o kadar durmamıştım. Gerçi o kıymetleri, o vakitler, pek de bilmiyordum ya” (Kanık, 2015, s. 137).

Melih Cevdet Anday ise, başlatıcılarından olduğu akımın şiirin mevcut köhne yolunu temizleyerek büyük bir işlev gördüğünü düşünür: “(*Garip şiiri*) yolun temizlenmesi, yeniden

¹⁰³ Bkz. Kanık, 2009, s. 3.

yapılmasına yol açmıştır. Hatta bu açıdan bakılırsa bir özgeciden bile söz edilebilir” (Anday, 1979, s. 141) der.

Oktay Rifat da hareketlerinin, artık çoraklaşmış şiir toprağını *havalandırmış* olduğunu söyler. Batı şiiriyle özgün bir buluşma gerçekleştirdikleri kanısındadır: “Garip’le birlikte kendimizi Batı’yı çoktan sarmış yenilikçi sanatın içinde bulduk ve köşesinden kıyıcığundan, topluma yabancı düşmeden, yerli kalmasını bilerek bu hareketi memleketimizde başlattık. Demek Garip özde bir çağdaşlaşma hareketidir” (1992, s. 215).

Garip’in ardından gelen akımlar bu çağdaşlaşmacı yolu geliştirerek sürdüreceklerdir.

2.1. İkinci Yeni’nin Poetikası

İkinci Yeni örgütlü bir hareket olarak ortaya çıkmamıştır. Pazar Postası adlı periyodik yayında isimlerini duyuran bir dizi şair, sonradan İkinci Yeni adını alacak çok önemli bir akımın temsilcisi olacaktır. İkinci Yeni, Orhan Veli ve arkadaşlarının açtığı modernleşme çılgırını daha da ötelere götürmüş, aynı zamanda Garip şiirine karşı bir tavra niteliğine bürünmüştür. Pazar Postası dergisini kuran ve harekete ismini veren Muzaffer İlhan Erdost, “İkinci yeni bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir” (Erdost, 1956, s. 57) diye tanımlar hareketi. İkinci Yeni şiirini temsil eden isimlerden olan İlhan Berk hareketi şöyle değerlendirir: “İkinci Yeni’nin getirdiği yeni bir dildir, konuşma dilinde, bir bakıma, örneği yoktur (...) Bireycilik ya da göze dayanan dediğim dili, sözcüklerden başlarsak, soyut bir dil diye tanımlama daha doğru olur; çünkü gerçekten soyut sözcükler seçer İkinci Yeni” (Berk, 2004, s. 105). İlhan Berk İkinci Yeni şiirinin getirdiği yeniliklerde ilk olarak dili anıyorsa da hareketin bir diğer temsilcisi Cemal Süreya, biçimi değiştirmenin de bu hareketin temel meselesi olduğunu vurgular: “Biz şiir salt biçimdir, demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz. Bunu belirtebilmek için de soyut bir metotla diğer herşey aynı kaldığı takdirde biçimin beklenebilir değişmelerini arıyoruz. Biçimi önemsiyoruz” (Cemal Süreya, 1958, aktaran, Doğan, 2008, s. 41).

İmgeci olarak nitelense de İkinci Yeni şiiri, Sezai Karakoç’a göre şiirde imge egemen olmamalıdır: “İmaj, ancak, şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir (...) İmajlama, şiirinin mantığı hâline gelirse, o şiir, derinliğini yitirildiğini¹⁰⁴ söyleyen şair şiirde imgeden daha çok sözcüklerin doğru seçilmesinin yanadır. Şair, “kafasına üşüşen kelimeleri çarmıha

¹⁰⁴ Bkz. Karakoç, 1997, s. 76

gere gere ve kendisi de o kelimelerle birlikte çarpmıha gerile gerile, doğum acıları içinde kıvrana kıvrana, şiirini biçimlendirir” (Karakoç, 1997, s.56).

Edip Cansever, İkinci Yeninin toplumsal görevlerini ihmal ettiği ya da ona tümüyle sırt çevirdiği iddiasının yaygınlaşmasından yakınır: “İşte bu yanlış görüş, bu yanlış tanıma yüzünden *İkinci Yeni* denilen olguyu kimse benimsemek istemedi”¹⁰⁵.

Ece Ayhan, “aşağı yukarı ‘bin yıl’ sürmüş ve Anadolu’da kentlerin dışında otağ’da, çadırda yaşamak serüveninden sonra tarihimizde ilk kez düşünce şiir biçimine bürünerek kentlere girilmeye başlanmıştır” (Ayhan, 1996, s. 73) diyerek İkinci Yeni şiirinin bir *düşünce şiir* olduğunu vurgular.

1956 yılında Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman” adlı bir yazıyla, tüm yazın camiasını şaşırır. “Folklor Şiire Düşman söylemi, dönem şiirini hedef alan bir karşı çıkışın ifadesidir. Eleştirilen olgu, Birinci Yenidir. Kalıplaşmış göndermelerle alanı daraltılan şiire yeni bir yön verme gereği üzerinde durulan yazıda *biz* ifadesinin kullanılması da manifestal niteliğin işaretidir” (Cemal Süreya, 1992, s. 23). Cemal Süreya’nın vurgusu, İkinci Yeni şiirinin “yeni bir şey söylemek” ilkesine odaklandığı üzerinedir. Yazı, şairin poetikasının çıkış noktası olmuştur.

Cemal Süreya “Folklor Şiire Düşman” yazısında halk kültüründen üretilen ürünün şairce ne kadar yoğrulursa yoğrulsun, yine de o folklorik kalıpların içinde kalmaya mahkûm olduğunu düşünür. Şarkılardan şiirlere kadar folklor, halkın bu mirasını içerir ve onu zaman aşımına uğratmadan yaşatır. Fakat bir şair kalkıp folklorik üretimden bir parçayı eserine aldığı anda özgün niteliğini yitirir. Nedenini Cemal Süreya şöyle açıklar: “Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz. Nasıl olsun ki bu kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır” (Cemal Süreya, 1992, s. 23). Böylelikle bir modern şairin folklordan niçin herhangi bir şeyi *ödünc* almak istemediğini anlıyoruz. Ayrıca folklordan kaçmak için bir neden daha vardır şaire göre, bu da kişilik meselesidir. Yeni şiirde şairin karakteri belirleyicidir (1992, s. 24).

Cemal Süreya İkinci Yeni şiirinin bir *proje* olarak ortaya çıkmadığını söyler. Ona göre, şairler bireysel olarak ama bir çatı altında kendi yollarından yürümüştür. Edip Cansever de

¹⁰⁵ Bkz. Cansever, 2012, s. 360.

ortada bir hareket diye tanımlanabilecek bir şey olmadığını iddia eder. Söylediğine göre, İkinci Yeni bir akım olarak ortaya çıkmamıştır. 1955'ten itibaren şiirde yenileşmenin başladığını; şairlerin iradi olarak bir araya gelip, birlikte şiirin geleceğini örgütlemediklerini vurgular Edip Cansever (2012, s. 358). Ancak *yeni bir şiir yaratmak* çabası her bir şairin ortak problemidir.

Anlamsızlığa yakın bir anlatım, sentaksın alt-üst edilişi, isim-sıfat bilindik ilişkisinin kaldırılması, Turgut Uyar şiirinin *özetidir*. Şair, Muzaffer İlhan Erdost'un çıkardığı dergide yer verdiği şiirlerle bir akımın başladığını ve kendisi de onun bir parçası olduğunu farkındadır. “Şiirimizde yeni bir akımla karşı karşıyayız. Gerçi bu anlayış henüz bir akım gücünü anlamamışsa da yondeş bulacağa benziyor” (Uyar, 2014, s. 45). Bugün farkına varılan değişim ve yeniliklerin kökenlerinin eski şiirde bulunduğunu, ancak var olan yenileşmenin yeterli olmadığını ve artık bambaşka yollara koyulmanın da zamanı olduğunu düşünmektedir Turgut Uyar: “Şiirimizin aradığı, varmak istediği yeniliğin, oturmuşluğun, imkânların Orhan Veli olmadığı artık anlaşıldı sanırım” (1992, s. 70).

“Şiir Anayasaya Aykırıdır” (1961) adlı yazısında Cemal Süreya, modern şairler üzerine tartışmaya devam eder ve getirdikleri yeniliklerin çağa uygun düştüğünü, hatta şiirin ters giden bir şeyi *normalleştirme* gücüne sahip olduğunu söyler. Şairin deyişiyle yeni şiirin karakteri *başkaldırıcıdır*. Modern çağda insanın verdiği mücadeleyle koşuttur bu (Cemal Süreya, 1992, s. 29). Turgut Uyar için de *güncel* sözcüğü modern olmakla aynıdır. Bu güncel olma da “hayatını bütünleyen mozaiklerdir” (1992, s. 534) şaire göre.

Batı'da 1950'lerden sonra modernist hareketlerin pek çoğunun bildirgeleri yayınlanmış, eserleri ortaya çıkmıştı. İkinci Yeni şairleri, bu akımları ve ürünlerini yakından izlemekteydiler. Şiirlerinde kısa bir süre sonra bu etkilerin izleri ortaya çıkacak; yeni bir yola girmekte olduklarını vurgulayacaklardır: “Şiirsel gerginliğin daha yüksek, şiirsel potansiyelin daha doğurgan, yaratıcı, zengin nitelikte olduğu bir incelikler şiirine doğruyuz” (Süreya, 2002, s. 18).

Cemal Süreya, sembolist sanatçıların *sanat için sanat* formülünü *şiir için şiir* olarak revize eder. *Pazarda iyi satılsın diye şiir üretmemek* İkinci Yeniciler için temel bir ilkedir. Ancak bu yaklaşımlarından, İkinci Yenicilerin politik ve toplumsal olandan uzak durduğu anlaşılmalıdır.

Cemal Süreya düzyazılarında kapitalizmin egemenliğinin şiir üzerinde kötü etkiler geliştirdiğinden bahseder. Şair, kapitalist sistemde şiirin geride kaldığının ayırdındadır. Şiirin eğlence sanatı olmadığını vurgulayan şair, kapitalist toplumlarda şiirin tıkanığını söyler. Kendine göre şekillenmemiş şiiri kapitalizm kendi sahasından atar (Cemal Süreya, 2002, s. 44).

Oktay Rifat da şiirin ve genellikle sanatın toplumcu bir görevi üstlenmesinin yanadır: “Vatandaş ve sanatçı sıfatlarını birbirinden ayırmaya kalkan kafa eski kafadır...Sanatçının toplum hizmetinde şuurla çalışması gerekir. Yoksa çalışması verimli olmaktan çıkar ki, bunu, memleketini seven bir sanatçı isteyemez” (Oktay Rifat, 1949, s. 119). Ancak Cemal Süreya tamamen toplumsal amaçla yazılan şiirin, sanatı geliştirmede farkındadır: “Sözgelimi bugünkü Sovyet edebiyat eleştirisi çok yüksek bir basamakta durmakta. Ama Jdanovcuuzlaşıcılığın sözgelimi şiirde bir duraklama, hiç değilse bir tıkanıklık yarattığı da bir gerçek. Yine de bunun yalnızca siyasal nedenlere bağlanmaması gerektiğini kanıslındayım. Sanayileşmiş bütün ülkelerde şiirde bir gerileme görüyoruz. Daha doğrusu bir solma” (Cemal Süreya, 2002, s. 59). Ona göre şiirin işlevi, insanlığa üstün değerler kazandırmaktır. Yalnız, şair içinde yaşadığı toplumun meseleleriyle de doğal olarak ilgilenir; kayıtsız kalmaz. “Benim için şiir bir anlatma yoludur. İletmek istediğim özür beni uzun yazmaya zorlayan” (Cemal Süreya, 1975, s. 551) der şair.

Baskıcı yönetimin gözlerini hep üzerlerinde hisseden İkinci Yeni şairleri de devrime inandılar, fakat şiirin getirdiği devrime. Cemal Süreya için şiir devrimle ve toplumsallıkla ilişkilidir: “Her düzen, her yeni devrim işe sanatı, özellikle de şiiri lanetlemekle başlamıştır” (Cemal Süreya, 1969, s. 35). Şairin yeni düzen kurulduktan sonra bu sistemi değerlendiren ilk kişi olduğunu vurgular.

İlhan Berk ise yalnız toplumsal temaları değil neredeyse her şeyi şiirinin konusu kılar. Poetikasını, Poetika adlı kitabında ortaya koyar. “Şiir dilin suskunluğudur” ona göre: “Bu, dilin her şeyi bir yana bırakıp kendi olduğu, öznenin yerine geçtiği, oradan seslendiği (susma da bir seslenmedir) bir durumdur. Böylece yazanı dışlamış, onun yerine geçmiştir. Yalnız yazan mı? Girip çıktığı yeri de silip süpürmüştür” (Berk, 2013, s. 14). İlhan Berk’e göre bir şey anlatmayan şiir için anlamsızdır diyemeyiz. O, okuyucu tarafından şiiri keşfetmesinin yanadır. Şair okuyucudan bunu bekler. Bu şekilde şiir tükenmez ve hep yeniden keşfedilmeye hazırdır. Şair, “bir şiire: Ne anlatıyor, diye bir soruyla yaklaşamayız. Esinlenme, aşılama (telkin), sezgi, duygu yoluyla da eğilebiliriz. Ayrımı ayraç içine alıp yeniden bakabiliriz”

(Berk, 2013, s. 60) der. Dolayısıyla şiirde şairin anlam mecburiyeti yoktur. Çağrışımlar ve duygusallık anlamdan önde gelir. “Bir çilehane adamıdır şair. Hayatı yoktur” diyen İlhan Berk, şairliği de bir çeşit dervişliğe, keşişliğe benzetir: “Yıllarca küçük bir yeraltı suyu gibi yaşayacaksın; bir gün yeryüzüne çıkma özlemini de hiç yitirmeyeceksin, bunu büyük bir alçakgönüllülükle kabul edeceksin ve bir gün, bir gün ışığını gördüğünde de bir kıyıya çekilip oradan bakmasını bileceksin” (Berk, 1988, s. 47). Şairlerin birbiriyle *kan bağı* olduğuna inanır İlhan Berk: “Şeyh Galip, Necati’nin toprağına atar kancasını, o toprağı birlikte sürmeye başlarlar. Elbette her biri kendi duvarını da çıkar. Baudelaire yıllarını Edgar Poe’ya adar. Mallarme’nin de Poe’dur, Poe’nun demir attığı topraktır, onun da toprağı, Ahmet Haşim, Şeyh Galip’i Tarancı ile Dıranas’da Baudelaire’i görür. Her şair surlarını böyle çıkar. Böyle kendi olur” (Berk, 1988, s. 79).

İlhan Berk’in şiirin ne olduğuna dair görüşlerini aktardığı yazıları da şairanedir. “Sözcükler şiir adına düş görürler” sözü de neredeyse bir şiir dizesi değerindedir.

Şiir ayın karanlık yüzüne vurmak, üçgenler, daireler, koniler çizmek, tarihsiz nesnelerin, kulaklarında adları yazılı çocukların yanı sıra yürümek, en derin sarıyı bulmak, onmaz bir gurbet duygusuyla yaşamak, engin ve lekesiz yolculuklar yapmak, denizin yorgun çağlarının fotoğrafını çekmek, solgun bir kasımpatıyla dolaşmak, sabahları sarı, akşamları nefti geçen Pera tramvaylarına asılmak, aşkı (o sulusepken) örgütlemek, orta ağırlıktaki bir ata 35gr. Çay biçmek, Cumhuriyet adlı buharlı gemilere binmek, Çin’de uyanmak, sıradan insanlar, puhular, mihaliki kuşlarıyla yarenlik etmek, ölüme (şiirin o kazıbilimine) gemici düğümleri atmak, yatağına uzanmış çocuk İsa ile güzelim kirpikli Muhammet’le çölde bir aşağı bir yukarı dolaşmak, geleceği, (ve) sonsuzu içeri buyur etmek (ve de) senin ağızla gidip gelmek için vardır (Berk, 1988, s. 43).

İlhan Berk’in şairliğinin benzersiz yanı şudur: İster şiirde ister düzyazıda, kelimeleri öylesine canlı yaşatır; sözcüklerinin dizimi ve benzetmeleri o denli resimsidir ki, yazdıkları okurunun belleğinde film kadrajları gibi canlanır. “Her şiirde dünyanın yaşamından bir kesiti görürüz” (Berk, 1988, s. 56) sözü, Rus modernist şair Ossip Mandelstam’ın zamanın içerisinde *an*’ın önemine dair saptamasına benzer: “Şimdiki an yüzyıllara dayanabilme ve bütünlüğünü koruyabilme gücüne sahiptir; *şimdi* neyse hep o kalabilir. Bunun için, onun zamanın toprağından kopartılması gerek. Fakat kökleri bozulmamasına dikkat edilmeli, yoksa muhakkak kurur”. Yine Mandelstam, şiire dair çok ilginç bir benzetmekte bulunmaktadır: “Yapıt bir ve ayrılmaz bir dizeden ibarettir. Daha doğrusu dize değil, kristalleşmiş bir figürdür o; yani bir vücut. Ermitaj’ın bütün salonları birdenbire çılgına dönse, her ekolden sanatçının tabloları duvardaki asılan çivilerden yere düşse, birbirine karışsa ve odadaki havayı fütürist bir haykırış ya da şairane bir haz sarsa, ancak Dante’nin *Komedyası*’na yakın

birşey elde ederiz” (Mandelstam, aktaran, Paiçadze, 2010 s.). İlhan Berk de şiirinin doğumunun çoğu zaman düşünmeden, kendini şiire bırakarak gerçekleştiğinden bahseder. Bunu *salt yazma tadı* olarak adlandırır: “Yazmak için yazmak” (Berk, 1987, s. 328).

Anlamsızlıkla ve bir kaçış şiiri olmakla *suçlanan* İkinci Yeni şiiri, İlhan Berk tarafından “Şairin Toprağı” adlı poetik eserinde savunulur: “İkinci Yeni, yine anlatılmayan şiirden yanadır. Rimbaud’un dediği gibi: *Sessizlikleri, geceleri, anlatılmayana kaleme alıyordum (...)* Rastlantıya, değiştirmeye, usu kırmaya bunun için gider. Yalnızlıkları, sessizlikleri yazmak için bu gereklidir çünkü. Bunun için, İkinci Yeni bir anlamda usa karşıt olduğu için, us dışıcılık (Poesie de l’irrationnel) şiiridir. İkinci Yeni karanlık bir şiirse, bu bakımdandır” (Berk, 1992, s. 114). Bu tarz şiirin kapalı olduğunu kabul eder İlhan Berk, ancak kapalılığı bir kusur olarak görmez. Bunu şiirin zorluğuyla açıklar. Zorluk da formel değişikliklere uğradığı içindir: “Kapalı bir şiirdir İkinci Yeni. Yalnız bu kapalılığın anlamsızlıkla bir ilgisi yoktur. Kapalıysa, başka türlü olamadığı için kapalıdır. İlkeleri, daha doğrusu inandığı ilkeleri onu böyle yapmıştır” (1992, s. 114).

“İkinci Yeni anlamdan çok görüntüye bağlıdır. Bu da onun görüntüye verdiği önemi gösterir. Bu bakımdan şiiri bir görüntü sanatı olarak bile düşünüyor denebilir”, İlhan Berk’in bu değerlendirmesi modern şiirin diğer disiplinlerle *haşır neşir* olmasına yaptığı bir göndermedir. Şiir resimden, sinemadan beslenebilir ve modernizm buna izin verir. O yüzden de İkinci Yeni şiiri pek çok farklı, renkli unsuru bünyesinde barındırır. İlhan Berk de bu bakımdan kendisi ve kuşağının yarattığı yeni şiiri Divan şiiriyle karşılaştırır. Ona göre, vizyon açısından Divan ve İkinci Yeni şiiri arasında bağlantı kurmak mümkündür (1992, s. 110).

İlhan Berk, “Divan şiirini düşünürsek, bir bakıma, bizim Batı anlamında bir şiirimiz var denebilir” derken Divan şiirinin rafine sanatsal yönüne dikkat çekmektedir. “Şiir şairin anladığı anlamın dışında da vardır” diyen İlhan Berk, okuyucunun serbest bırakılmasından yanadır. “Şiir okuyana aittir” sözü, şiirden herkesin kendine göre bir anlam çıkartabileceğini vurgular. Modern şiir artık klişelerden kendini *kurtarmış* okuyucuyu ister. İlhan Berk’e göre şair, “her şairden açıklık isteyemeyiz. Bu durumda ondan açıklık istemeye hakkımız yoktur. Yoksa, şiirin herkes tarafında anlaşılmasını kim istemez?” (Berk, 2004, s. 207). İlhan Berk, Divan şiirini kendi şiirlerini de besleyen bir unsur olarak görmüştür. İkinci Yeni’nin diğer şairleri ise Divan şiirine daha çok biçimsel çeşitliliği denemek için başvururlar. Gonca Gökalp Alpaslan’ın da vurguladığı, Divan şairlerinin sahip olduğu, kalıplar içinde kalan ve

fakat özgün söyleyiş ustalığı, İkinci Yenicilerin dikkatini bu şiire çekmede etkili olmuştur diyebiliriz:

Divan şiirinin kendine özgü kurallarla, şaşmaz bir iç disiplinle meydana getirdiği ve koruduğu düzen, şairlerin özgünlüklerini sınırlayıcı bir etken gibi gözükse de aslında şairler bu darlık içinde kendilerine özgü bir yenilik, bir üslup ve söyleyiş geliştirebilmişlerdir (Gökalp Alpaslan, 2001, s. 3).

İkinci Yeni çerçevesinde biçimsel değişikliklerle yetinmeyip daha derin arayışlara girişen Turgut Uyar'ın, Divan şiirine öykündüğü şiirleri de vardır. Fakat bunu basit bir taklit olarak değil, yeni anlatım arayışları çerçevesinde görmek gerektiğini söylemiştir: “Ben Divan’i düşünürken klasik anlamda bir divan yapmayı düşünmedim. Böyle bir şey, bugün için hem çağ dışı hem biraz gülünç bir şey de olurdu. Kaldı ki ben Divan temalarını da kullanmadım. Bütün düşüncem ve kaygum yeni bir anlatım olanağı aramaktı. Yapmak istediğimde, hiçbir biçimde Divan şiirine yaklaşma çabası yoktur. Sadece bir alet kullanmak istedim” (Uyar, 2014, s. 504). Turgut Uyar'ın yaptığı bir tür *modern Divan* olduğunu söyleyebiliriz:

Turgut Uyar'ın amacı *Divan* adlı kitabı ile klasik bir divan oluşturmak değil, aksine geleneksel bir form olarak kullanıp içini yeni bir içerikle doldurarak kendi çağının divanını oluşturmak olmuştur. *Divan'ının* merkezinde halkı koyan Uyar, bu yüzden münacatını ve natını Tanrı'ya ve peygambere değil halka yazmıştır (Atbaşı, Bulut, 2016, s. 179).

Divan şiiri ile Cemal Süreya da ilgilidir. “Divan şiiri bir hükümdar şiiridir, hükümdar adına yazılan bir şiirdir. Görkemli bir gramerdir Divan şiiri; gazel, kaside. Bir minyatür sanattır. Bir dokuma sanatı. Biçimcilerin mimari anlamda oranlarını arar” (Cemal Süreya, 2002, s. 61).

Yeni biçim ve anlatım arayışları İkinci Yenicileri *eski defterleri* kurcalamaya kadar götürmüştü. Ne arıyorlardı Divan şiirinde? Formu mu? Mükemmel ölçülüğün arkasında saklanan ritmi mi? İlhan Berk, “bir şiirde dizeler bir duvarın taşları gibidir. Taş, bir duvarda nasıl taş olmaktan çıkmaz, yapısını, doğasını korursa, dizeler de öyledir. Dize olmak çünkü şiirin gövdesini kurmaya engel değildir. Buna belki de en iyi örnek Divan şiirimizdir. Şiirin yapısı dizeyi ne türlü kullanırsa kullansın, iyi bir şiirde dize ağırlığını koyar” (Berk, 2014, s. 33) der. Anlaşıyor ki Divan şiiri ancak biçimsel bir işlev taşır İkinci Yeni şairler için.

Anlamaların düzyazı metne ait olduğunu söyler İlhan Berk. Diyebiliriz ki, poetika da şiirde anlaşılmayanın yazar tarafından bir çeşit açıklaması, yorumlanmasıdır: “Biliyoruz ki anlam yerini çoktan düz yazıya bırakmıştır. Şöyle de söylemeliyiz: İyi bir şiir, bir şey anlatmaktan çok, bir şey sezdirir, duyurur. Şiirde anlam budur işte...” (Berk, 2004, s. 207). Poetika şairin

kendi eserlerinden örnekler verilebilecek bir alandır aynı zamanda; serbest bir meydandır, şair orada istediği dilden, tarzda *at koşturabilir* ve şiire göre daha az eleştirilir. Dolayısıyla poetika şiir için bir tür *yardımcıdır* diyebiliriz.

Edip Cansever poetik metinler yerine şiirler yazmayı tercih etmiştir. Nedeni olarak, kapsamlı düzyazı yazmaktansa yazmamayı yeğlemek olarak açıklar (Cansever, 2003, s. 24). “Şiiri Şiirle Ölçmek” adlı düzyazısında, şiirin yaratış sürecine kendini kaptırdığını anlatmaktadır: Yeni bir şiire başlıyorsam, kafamda mutlaka sözcüklere dönüşmemiş bir ses akımı vardır (Cansever, 2012, s. 35). Edebiyat kitaplarının, eleştirmenlerin şiire dair açıklamalarının bir okuyucu için pek de işe yarayacağını düşünmüyor şair. Çünkü, şiire dair yorumlar, şiirle doğrudan bağ kuramayan okuyucu için kolaylaştırıcı değil, tam tersine şiirden iyice uzaklaştırıcı bir etki yaratır (2012, s. 82). Edip Cansever, şiiri değerlendirmek bakımından tutulacak en iyi yolun “şiiri şiirle ölçmek” olduğunu düşünür: “Şiire, salt iç tepkilerimize uyararak değil de tarihin, yaşadığımız çağın, belli bir şiir geleneğinin, okuduğumuz şiir sayısının, edindiğimiz şiir ekininin aracılığıyla bakmak gerekir. Ancak bu yollardır ki, şiirin gerçek yapısını, gerçek düzenini, çağlar boyu değişmeyen yanını kavrayabiliriz” (2012, s. 111).

Şaire göre okuyucunun şiiri anlayabilmesi ve özünü kavramasının yolu şiirin tarihsel bağlamıyla değerlendirilmesinden geçmektedir; şiir sadece okunup haz veren geçici bir histen ibaret olmamalıdır; her ne kadar tümüyle bilgisiz birinin şiirden haz alması mümkünse de şiirin bilgili okuyucuya ihtiyacı vardır. Örneğin Bertolt Brecht’in oyunlarını izlemek nasıl bir seviye, piyese dair bir ön okuma gerektiriyorsa, Edip Cansever’ce, okuyucunun şiire yaklaşması da böyle olmalıdır. İşte onun poetik duruşu budur. Ona göre, “şiiri şiirle ölçme yeteneği olanlar, yeni bir şiirle karşılaştıkları zaman boşalıp gevşemeyen kişilerdir. Onlar duygu, düşün güçlerini sınırlandırıp yüceltmeğe bakarlar” (2012, s. 111).

GuillaumeAppollinaire’in ilk kez Fransız şiirine elektrik, helikopter vb. endüstriyel sözcük ve kavramları sokması, okuyucunun kulağını adeta tırmalamıştı. Şair dilin tarihçisiyse, çağın da tarihçisidir; dolayısıyla, şiir dönemini yansıtmalı, onu ifade etmelidir. Edip Cansever eserlerinde mitik karakterleri yeniden canlandırıp onlara modern bir karakter kazandırmıştır. Modern çağın şiirle ilişkisini Edip Cansever şöyle irdeler. “Füzeler uçuruluyor, fotoğraflar çekiliyor onlarla” (2012, s. 186). Şiirin yaratımı gündelik hayatta yaşanan kimi olaylardan da beslenebilir. Edip Cansever hiç saklamadan ünlü “Ruhi Bey Nasılım” adlı şiirinin gerçek bir olaydan kaynaklandığını söyler; bu tür anlatımlar, poetikanın tarihsel gerçekleri de içeren bir

dokuman niteliğini taşıdığını gösterir bize: “(İnsanların) dramlarını yakından, somut olarak kavrarım. Bir örnek: Ben Ruhi Bey Nasılımdaki cenaze kaldırıcısı, Âdem bölümünü, Balık Pazarı’nda, uğraşları cenaze kaldırmak olan üç kişiyle, gazeteci gibi röportaj yaparak, konuşarak yazdım” (Cansever, 1982, 550).

Cemal Süreya, her zaman tabu sayılan konulardan biri olan erotizmin şiirinin en belirgin özelliği olduğunu söyler. Türk şairler arasında en iyi ressam-şair olarak da kendini sayar Cemal Süreya, çünkü o imgeleri resmeder. Şiirinin sürekli değişimlere uğradığından bahseder: “Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayım. Çok şeyi konuşma dilinden çıkarırım. İlk sıralarda daha biçimciydi...Şimdilerde insani özün peşindeyim. Ama baştan beri toplumsal bir ağıntı vardır yapıtlarımda (Cemal Süreya, 2002, s. 46).

Turgut Uyar şiirin okuyucu tarafından yazılabilecek öyküsünden bahsetmektedir. Ona göre en soyut şiirin bile anlatabilse de anlatamasa da bir öyküsü vardır (Uyar, 1992, s. 89). *Parçalanmış dil*, üslup *deformasyonu*, içerik *kargaşası*, bir şey anlatmayan *var-yok* arası bir kurgu, şairin eserlerini şüphesiz özgün kılan unsurlardır. Şiirinin nereden, kimden beslendiğine dair *Dipyaşıl* kitabında Ece Ayhan şunları söyler: “İlkin, benden önce yaşamış olanların ve yaşayanların yazmış olduğu kitaplar benim şiirimi besleyen kaynaklarım gibi görünüyorsa da hepsi hayatla bir hesaplaştıktan sonra benim şiirimi besleyen kaynaklar olabilir ancak” (1996, s. 74).

Cemal Süreya’yla bir söyleşisinde Ece Ayhan, kendi kuşağının şiirde yaptığı *devrimi* şu sözlerle aktarmaktadır: “Kadavranın içi bile tıp öğrencileri için 1841-42’lere kadar açılmamıştır. İnsanın içinin açılması ise ancak 1955-56’dan sonra biraz şiir eliyle olmuştur, oldu gibi geliyor bana. Yani ‘uç’ta olmaktan başlıyor!” (1996, s. 156).

Ece Ayhan’ın kullandığı mecazla, İkinci Yeni şairleri her yerde *fotoğraf makinesiyle* dolaşırlar. Şaire göre *görüntüyü şiire kazandırmak* ancak İkinci Yeni şairlerinin başardığı bir şeydir. Kendilerinin yarattığı çağrışımlar yüklü dil, bu görüntüyü izlenebilecek haline getirdi. O yüzden onlar, diğer Batı’lı modern şairler gibi, şiiri sinema ile bağdaştırdılar ve bu iki sanatın “birlikte var olabileceğini” herkese kanıtladılar. Görüntülü anlatım Ece Ayhan’ın şiirini değerlendirirken yarattığı dizelerde de görünür: “Şiirimi şöyle özetlemeye kalkmışım bir ara/Güneşten yırtılmış caz, kavalıdan dökülen gökyüzü/Tabi, bir yakıştırma bu, yaklaşık bir laf/‘İkinci Yeni’ kaç kez defnedilecek yahu!” (Ece Ayhan, 1993, s. 166)

Cemal Süreya, şairi tarafından poetikanın oluşturulmasını şiirin yaratılışı kadar önemli görür. Düzyazı bir besindir şair için: “Şiir yazmak, insandan çok şey alıp götürüyor. Bir bakıma kan kaybına yol açıyor organizmada. Ben, baştan beri, düzyazıya başvurmayan şairin alkole, tüketici boyutta alkole başvuracağına inandım. Bir teori geliştirmiş değilim, olsa olsa kuruntudur. Düzyazı, her şeyden önce, çimdeki her şeyi merak eden, şairin tersine dış dünyaya gözlerini fal taşı gibi açarak bakan, dolayısıyla da şairle bir ölüm-kalım trapezinde dengeyi temsil eden *öteki yanı*’mı besledi hep” (Cemal Süreya’dan aktaran, Batur, 2001, s. 251). Oktay Rifat da okuyucuya alıp götürülen şiirin arkasında muazzam enerji harcayan bir şairin varlığını hatırlatır bize: “Şiirin arkasında birini arıyor gözlerimiz, müşterek derdimizi dert bilen, bizi bu dertten kurtarmak için çırpınan birini” (Oktay Rifat, 1992, s. 116).

Batı’da poetika adıyla bilinen şiir üzerine düzyazının İkinci Yeni şairlerin çabasıyla olgun bir noktaya ulaştığını bu örneklerden anlayabiliyoruz. Şiir etrafında dönen her konu bu şairlerin yazılarında yer bulmuştur.

2.2. Maviboyuzlular ve H2SO4’ün Poetikası

Daha önce bahsettiğimiz gibi, poetikada en çok şiirin yaratılışı ele alındı. Anlaşıyor ki şairlerin çoğunu düşündüren konu bu olmuştu. Şiiri ilham mı doğuruyor, yoksa disiplinli çalışmak, uyağı, simgeyi, çağrışımı bulmaya saatler harcamak mı? Bu ve benzeri sorulara her şair kendine göre yanıt vermektedir.

Türkiye’deki bu tartışmaya benzer bir süreç Gürcistan’da daha önce yaşanmıştır. Şiir üzerine düzyazı metinleri Gürcü modernist şairler Batı şairlerine özenerek uygulamaya başlamışlardı. Onların anladığı bir şey vardı: Modern oluş sadece şiirde yapılan değişimden gelmez, şiir üzerine metinler yazmak da şiir kadar önemlidir. Daha önceki kuşaklarda yaşayan kimi şairler yalnız şiirler yazmışlar; kimi şairler ise sadece şair kimliğiyle kalmamış, yazar unvanını taşıyarak edebiyatın her alanında kendilerini denemişlerdi. Ayrıca, Maviboyuzlulardan önceki Altmışlılar kuşağı şiirin yanı sıra gazetecilikle de ilgilenmişlerdi. Onlar kendilerini (şairi/yazarı) toplumun önderi olarak gördükleri için halka okuma-yazma öğretmek üzere seferber olmuşlar, bu amaçla dernek dahi kurmuşlardı. Dolayısıyla şiir üzerine düşünceler, tartışmalar onların gündeminden çıkmıştı. Bu gündem Maviboyuzlularla birlikte canlandı. Genç şairler Gürcü şiirinde devrim yapabileceğinin farkındaydılar. Bu yüzden şiirler yazmanın yanı sıra dergi çıkartmayı hedeflediler. Dergide

hem şiirler hem de poetik metinler yayınlıyorlardı. Şiirde cesaret zamanla geldiye de Maviboynuzluların poetik metinleri baştan cesur içerikliydi. Onlar topluma hiç aldırmadan, düzyazılarında o zamana kadar duyulmamış sözcükler sokmaya başladılar. Batı'dan gelen bu sözcükler okuyucu kitlesinde bir endişe ve ilgi uyandırmıştı. İnsanlar yabancı akımların adlarını duymaya alışık değillerdi. Titsian Tabidze “Mavi Boynuzlarla” adlı yazısında Rusların ve Fransız dekadanların şiire dair düşüncelerini paylaşır: “Rus Sembolistler kendi liyakatlerini, şiirin edebiyattan ayrılmasında görüyorlar (Verlainé'in etkisiyle oldu bu: *de la musique avant toute chose*). Onlar şiiri hak ettiği yere taşıdılar. Şiiri müziğe, heykele, resme ve dansa yaklaştırdılar. Eskiden şiir edebiyatın bir alanı olarak görülüyordu ve genel prensiplere söz ve mantık yasalarına uymak zorundaydı. Dekadanlar şiirin kendi dili, kendi yasası olduğunu anladılar. Edebiyatta akıldışı herşey şiirde akla yakındır, çünkü şiir sözün özgün bir sanatıdır” (Tabidze, 1916, s. 150). Maviboynuzlular bu tür tartışmalara yol açarak şiirin yenileşmesine yardımcı oldular. Onlar şiiri düzyazılarıyla daha ileriye götürdüler.

Maviboynuzluların ilk bildirisi, daha çok sanat camiasını milli bir uyanışa çağırınan metin niteliğindedir. Bu bildiri şiirin yeniliğinden bahsetmez; H₂SO₄ şairleri gibi işçi sınıfından yana bir duruşu da vaat etmez... Paolo İaşvili'nin kaleme aldığı bu bildirge içerikli metin “halkı sanatın mavi mabedine davet etmek” amaçlanmıştır. Bu poetik metin şiirseldir.

Gürcü şairlere, hayale edenlere, Gürcü halkına! Vaazlarımızı dinleyin! Kirli güneşin ısıttığı ülkede, pek çok kişiye ölümü getirmeye geldik dünyaya. Bu ülkede insanlar cesaretin güzelliğini kaybettiler. Gürcistan hayaletine parlak yeni ışıklar içinde kendimizi gösterdik. Hayalini kaybeden insanlara, istikbalin mavi mabedine giden kutsal yolu biz göstereceğiz. Su perileri sahnemizin perdesini kaldırdılar. Işıksız kalan halkın karşısında, yıldızlara belenmiş yeniliğin oyuncuları olarak şarkılar söylüyoruz. Bildirimiz zehirlidir, kaynamış tunç gibi o kalplerinizi yakacak. Siz kutsal sanata inanmıyorsunuz. Siz sanatın krallığını tanımlıyor ve ona hizmetkar olmayı kabul etmiyorsunuz. Gurur dolu hayallerimiz bütün sınırları aştı. İşte, her yerde ölümsüz kardeşlerimizle birlikte güzelliği methediyoruz (İaşvili, 1916, s. 107).

Paolo İaşvili bu bildiriyle hareketin kuruluşunu da ilan etmiş olur. Zaman geçecek, bu çağrı H₂SO₄ şairlerinin “işçi, fabrika” vurgularıyla değişecektir; sonradan da Maviboynuzluların ilham dolu estetizmini sürdüren bir tek Galaktion Tabidze kalacaktır: “İkisinden birini seçin: Yenilenmek ya da ölüm! Ben sizi, kahramanları, ateşli gençleri çağırıyorum. Yeni Gürcistan'ın sesini sevin: Yenilenmek ya da ölüm! Rutini reddedelim, zamanı geçmiş, yaratıcılık yeteneği olmayan herşey geride bırakalım. Yeni şeyler yaratalım. Bu planetlerin haykırdığı ve dünyanın yıkılışın eşliğinde olduğu dönemde, biz Gürcistan için gururla ayaktayız; çünkü bizim haykırışımız: Yenilenmek ya da ölüm!” (Tabidze, 1922, s. 9).

H2SO4'e kadar Maviboyuzluların ve ona yakın duran şairlerin düzyazılarının dili Fransız sembolist şairlerin poetik metinlerde kullandığı dile benzemektedir.

Valerian Gaprindaşvili'nin yayımladığı "Mavi Boynuzlar" adlı bildiride, şairin bireyselliği savunulmakta; şaire bir kahraman kılığı giydirilmektedir: "Putperest ve Hristiyan mitoloji bilincimizle bağlantıyı kaybetti ve şairler de eserleri için bambaşka bir nesnelere aramaktalar. Eski mitlere artık kimse inanmaz. Fakat biz mitsiz yaşayamayız. Bugün tanrıların yerini şairler tutuyor; antik kahramanlar ise yeni kahramanlara dönüşmüş durumdadır" (Gaprindaşvili, 1919, s. 14). Ne kadar bir hareket olarak yola çıksalar ve yazılarda da bir isim altında birleşseler de Maviboyuzlular bireysel kalmayı her zaman başarabilmiştir.

Maviboyuzluların ardından gelen H2SO4 şiir hareketinden Besarion Jgenti de poetikanın yaratılışına dair şunları söyler:

Poetika daha çok, sorunun yörüngesinde, sorulan sorunun etrafında olan ve şüphesiz onun büyük ya da küçük bir bölümünü kaplayan şairler tarafından yaratılır. (...) Nasıl ki mantık, düşüncenin daha ileri bir revizyonudur ve o düşünme süreci için önemsizdir, poetika da şiirde yerleşik olanın analizidir; dolayısıyla yaratıcılığın kendisine bir şey katmaz... Modern çağda poetika, şiirin kurallarını yaratma ve gelecekteki sınırlarını çizme gibi bir görevi üstlenmemelidir. Onun sadece tek bir önemli misyonu vardır: Var olan şiiri değerlendirmek (...) Modern Fransız poetikası, akımların manifestolarıyla belirleniyor (Jgenti, 1924, s. 332).

Gürcü edebiyatında yeni bir dönem, daha önce de söylediğimiz gibi, Paolo İaşvili'nin yazdığı bildirgeyle başlamıştı. Ancak Titsian Tabidze'nin "Mavi Boynuzlarla" adlı yeni kavramları tanıttığı ve onları Gürcü şiirine uyarlamayı önerdiği yazısı, edebiyat çevreleri tarafından eleştirilmiş, kabul görmemiştir. Titsian Tabidze görüşlerini savunmaya yeni yazılar yazarak koyulur. Şair, Fransız sembolist şairlerin Gürcü toplumu tarafından anlaşılmadığını savunur:

Boynuzlar'a kadar sembolizm, bizde bir edebiyat okulu olarak var olmamıştı hiç. Başka yerde azizlere dönüşen isimler bizde lanete uğramıştır. Verlaine, Baudelaire ve Stéphane Mallarmé'nin isimlerini korumak anakronizmdir. *Boynuzlara* karşı başlatılan kavga başka bir boyut kazandı" diye ifadelerde bulunur. Sonra Maviboyuzluların tarafından ilk kez kullanılan Fütürizm sözcüğü de toplum tarafından bir hakaret olarak algılandı. "Aptallar Fütürizm sözcüğünü bize manipüle etmek için kullandı. Bu sözcüğe öyle yanlış anlamlar yüklenmişti ki, devasa bir kaya olup neredeyse bizi devirecekti. Fütüristler sembolizmin kültürel belleği zenginleştirdiğini inkâr edemez (Tabidze, 1920, s. 207).

Şair sembolizmle Fütürizmi aklamaya çabalamakta ama önemli bir şeyi gözden kaçırmaktadır: Maviboyuzlular ortaya çıktığında Gürcü halkı şairlere (yazarlara) hâlâ bir önder olarak bakmaktaydı. Bir *önderin* yazdığı söz neredeyse kutsaldı. Kulağa hoş gelen, bestelere dönüşebilen şiir tarzıydı halkın alışık olduğu. Maviboyuzlular tarzı hiçbirine uygun değildi. Ne önder rolünü üstleniyor ne de ahenkli şiirler yazabiliyorlardı. Getirmeye

çalıştıkları yenilikler toplum için *yabancı bir meyveydi*: Avrupa'dan farklı olarak bizdeki ruh hali Rusya'dakine daha yakındır; o yüzden gerçekliğe uzak duruyoruz. Bizim Rus fütüristlere bakışımız Rus sembolistlere bakışımız gibidir (Tabidze, 1916, s. 145).

Gürcü şiirinde modernizmin trajedisi buradadır. Batı modernizmi Rusya'dan geçerek Gürcistan'a vardığında o ruhu kaybetmiş oluyordu. Tam da bu nedenle Titsian Tabidze, düzyazılarında Gürcü şiirindeki kokuşmuşluğun giderilmesi ve Rus *prangalarından* kurtarılmasını cesaretle dile getirmişti:

Bu dönemin (19. yüzyılın sonu) eserleri bir delikte yaşayan insanların kişisel şarkılarını andırır. Gürcü şiirin bütün trajedisi yerli ilkelerden uzak olması; Avrupa'nın Tiflis'e fazlasıyla yakın olmasıydı. Bütün on dokuzuncu yüzyıl İliaÇavçavadze'nin omuzlarından geçti. *Mavi Boynuzlar* olmasaydı, Gürcü şiirinin Rus ilahiyat okulunun estetik etkisinde kalış tehlikesi çok daha uzun sürebilirdi. İlk kez *Mavi Boynuzlar*'ın manifestosunda Gürcü şiirin sorunu hakkında konuşuldu; ilk kez orada estetik barbarlığa, ikiyüzlülüğe ve rutine karşı tavır aldılar (Tabidze, 1923, s. 128).

Maviboynuzlular, edebiyat ve özellikle de şiir topluma hizmet etmelidir anlayışını yıktılar. *Sanat toplum içindir* görüşünü, sert bir şekilde reddedip sanatı (şiiri) toplumdaki ve siyasetten yalıtıma kalktılar. O yüzden Maviboynuzlular, Altmışlılardan kalan edebi mirası hiçe saydılar; zira o yazarlar, edebiyatı *topluma öncülük etmek* için kullanmışlardı. Şairler, gizemci tarzlarıyla sanatlarını kitleye kapadıklarını iyice hissettirdiler. Valerian Gaprindaşvili 1923 yılında *Rubikoni* gazetesinde şöyle yazıyordu: “Uyak mısranın mükemmel hakimidir...Yeni kafiyenin tek yaratıcısının Maviboynuzlular olduğunu söyleyebilirim” (Gaprindaşvili, 1923, s. 152). Yine Valerian Gaprindaşvili Paolo İaşvili'nin görüşünü paylaşır ve ekler: “Maviboynuzlular'a dek Gürcü edebiyatı, bir ekolün yoksunluğunu hissediyordu” (1923, s. 152). Maviboynuzlulardan şair Kolau Nadiradzede *Literaturuli Sakartvelo* dergisinde “Şiir Günü, Hatıra Yaprağı” adlı yazında hareketin Gürcü şiirine getirdiği yeniliği şöyle değerlendirir: “Doğru yolda olduğumuza inanıyorduk, Gürcü şiiri formu ve içeriği artık düşüşteydi (...) Gürcü şiir zevksizliğin, düşüşün ve geri kalmışlığını sembolü oldu” (Nadiradze, 1967, s. 6-7).

H2SO4 hareketinin şairi Simon Çikovani Maviboynuzluların sanatının ve estetik anlayışının işçi sınıfına hizmet etmediğini düşünür:

Bir Gürcü atasözü olan *tahtadan haç da çıkar kürek de* anlayışı, sanatta yöntemin görevinin altını çiziyor. Toplumun istekleri ne yönde ise, sanatçının yöntemleri bu istekleri yerine getiren bir sanat yaratmalı. Bu sol bir duruştur ama buradan proleter sapkınlığa sığırdığımız düşünülmemelidir. Aksine, bu tamamen yeni modernliğin ve sanatın gereğidir ve tavrımızın proleter yazarların ‘kahramanlarının gerçekliği’ ile ilgisi yoktur. Çağdaş sanata bakışımızın ve tam solun sınırları içinde yürütülen “yeni insan arayışı” prensiplerinin zaten ortada olduğunu düşünüyoruz (...) Gürcü sembolistler, yazarlığa toplumsal insan yerine, bedensiz varlıkları, hayaletleri ve şeytanları

getirdiler. Bunu Rus edebiyatından ödünç alınan şiirsel malzemeler de besledi. İşte oradan halk edebiyatı yerine açıkgozlu ve nankörlerin edebiyatı doğdu (Çikovani, 1927, s. 418).

Maviboyuzluların şiire girişi Batı'da sembolizmin bitişine denk gelmiştir. Buna rağmen Maviboyuzlular kendilerini Fransız sembolistlerin mirasçısı olarak görmekte, onların eserlerini değerlendirip kendilerine yol çizmektedirler: “Baudelaire'den sonra şiir hiç yoldan sapmadı. Sembolizmin ideolojisi ve kuramı tümüyle Baudelaire'le birlikte sonlanmıştır (...) Baudelaire ile birlikte şiire kentleşme girmiştir (1923, s. 128). Kendilerini her ne kadar sembolistlerin mirasçısı olarak tanıtmış olsalar da diğer modernist akımlarından uzak durduklarının da altını çizmişlerdir. Titsian Tabidze, 1923 yılında “Sol Şiirinde Meseleler” adlı yazısında Fütürizmi artık kendilerinden sonra gelen solcu şairlere yakıştırmaktadır: “Rus Fütürizminde Fransız Dadaizmine en yakın duran ‘41 Derece’ydi (...) Biz Marinetti'nin okuluyla ilgilenmiyoruz bile. Marinetti'nin manifestoları şiire hiçbir fayda sağlamamıştır; onun jestlerle anlattıkları, Verhaeren tarafından zaten çoktan söylenmiştir” (1923, 130) der şair. 1920 yılında Titsian Tabidze *Şvildosani* adlı dergide şöyle yazar: “Şiir, akrep gibi kendini zehirlemeye kalktı, bu ise terörün en dehşetli halidir” (Tabidze, 2015). Şairin kastettiği, Maviboyuzlar bildirgesinde vurgulanan modernizmle Avangard arasındaki anlaşmanın bozulmasıydı. Aslında her ikisi de geçmişten aktarılan Gürcü edebiyatın *entelektüel* mirasını gömüyorlardı. Sembolizmden Avangarda geçmesi kolay olmamıştı onlar için. Başaramadılar da diyebiliriz. Maviboyuzluların şiir estetiğine karşı duran bu yeni akım, onlardan sonra gelen H2SO4'ün karakterine çok uyumlu olmuştu.

Gürcü şiirine o zamana dek kullanılmamış birçok yeni biçim Maviboyuzlular tarafından kazandırılmıştır:

İlk olarak biz, şiiri daha önce kullanılmamış ya da unutulmuş sözcüklerle donattık. Soneleri, tercetleri (üç mısralı kıta), trioletleri (sekiz mısralı veya iki uyaklı kıta) ilk yazan bizdik. Sayemizde Gürcü şiirine yeni ritim, assonance (asonans-yarım kafiye) ve alliteration (aliterasyon-aynı sesi tekrar etme) girdi. Baudelaire, Lafourge, Rus sembolistleri çevirilerimizle Gürcü şiirine yeni bir ses kazandırdı (Tabidze, 1997, s. 153).

Tabidze aynı yazısında siyasi ve toplumsal olaylardan uzak kaldıkları için toplum gerçeğinin farkında olmadıklarını da söyler. Titsian Tabidze eskiyi, geleneği, yaratma için değerli besin olarak görür: “Eskiği yıkmak ve reddetmek suç değildir, milli uyanış da buna bağlıdır. Gürcü milleti bunu kullanarak kazanıyor, yoksa upuzun tarih onu küle çevirirdi. İyi bir gelenek kendini saklar ve torunlara ulaşır” (Tabidze, 1966, s. 306). Burada önemli nokta şu ki, Maviboyuzlular bazı eski şairlerle manevi bağlarını koparamadılar. Rustaveli ve Besiki'yi

kendileri için birer esin kaynağı olarak gördüler. Ayrıca Titsian Tabidze'nin düzyazılarında en çok üzerine durduğu mesele, eski Gürcü edebiyatının araştırılmaması, üzerinde kimsenin durmamasıydı. Tabidze, Gürcü edebi köklerinin yeterince araştırılmamasından da yakınır. Kendi şiirinde var olan sembolizmin köklerini Gürcü şiirin atalarında bulmaktadır:

Bu edebiyatın kökleri dahi tanınmıyor. Oysa bu kökün özgün bir yüzü, tarzı ve felsefesi vardı. Gürcistan, bütün sanatsal enerjisini Rustaveli'de ve Besiki'de topladı. Rustaveli, Bizans estetiklerini inkâr etmiştir. Onun şiiri bir tunç gibidir; yaşlı Bizansla akrabalık göstermez. Rustaveli Doğu'ya bakıyor. Onun destanının girişinde Gürcü poetikası doğmaktadır. Rustaveli şiirinde müzikaliteyi korumaktadır ve bu özelliğiyle Edgar Poe ve Paul Verlainé'yle buluşur. Rustaveli kahramanlık hikayeleriyle Helenistik şiire yakın durmaktadır. Besiki ise Aleksandrın şiirinin şairidir (...) Besiki'nin liriğinde Doğu orgazmı ve fuhuşu, Gürcü asiliğiyle azaltılmış durumundadır. Besiki Rustaveli'nin poetikasını devam ettirmektedir. Şiir kültürü, uyağının zenginliği, keskin sıfatları, dilinin büyüğü müzikalitesi, onu Gürcü sembolizminin babası yapar. Besiki, 'veba zamanında aşka dair şarkılar söylediği' için aşağılanmıştır. Bu eleştirileri anlamak mümkündür. Fakat Gürcü şiirinin değerli alışkanlığı burada gizlidir: Besiki, siyaseti ve şiir alanlarını birbirinden ayırmaktadır ve bu saygıdeğerdir (Tabidze, 1916, s. 147).

Gürcü sembolistler, Gürcü şiirine yeni kelimeler (neologizmler) kazandırmış, aynı zamanda da Fransız sembolistlerin çizgisini şiirlerine uyarlamışlardı. Paul Verlaine'in sözlerini ısrarla tekrarlar: "Biz düşüşün, yok oluşun lanetlenmiş şairleriyiz" (Gaprindaşvili, 1923, s. 2). Fransız sembolistlerin kullandıkları yöntemlere başvurmuşlardır:

Arthur Rimbaud simgelerin kuramını yarattı. O, şiirsel dil olarak sembollerini keşfetti ve onlara sözcüklerin simyası ismini koydu. Verlaine ise şiirde kullanılan müzikalite, maneviyatın birliğini keşfetmişti. Mallarme'ye göre şiirde gizem olmalıdır. Şiirin kendisi görünmeyendir. Maviboynuzlular, tuhafılık ve gizem kültürüyle ilgiliydiler (Gaprindaşvili, 1923, s. 2).

Bohem ve konuşulmayan konular üzerine de ilk defa Maviboynuzluların ses çıkartması, Gürcü şiiri için yeni bir hamleydi. 1923 yılında *Meotsnebe Niamorebi*'de Titsian Tabidze şöyle ifade eder: "Maviboynuzluların tarihi bohemanın tarihidir" (Tabidze 1923, s. 14). ValerianGaprindaşvili de: "Gizemlilik ve din, bohemya, erotizm, çirkinlik, Maviboynuzluların *alameti farikası* olmuştur. Bugünün şiirini doğuran bohemyadır. Bu tür şiirin deniz anası benzeri bir yüzü vardır. Bohemya, şiirde deliliği ve intiharı, iyimserliğin hayaletine dönüştürmüştü" (Gaprindaşvili, 1921, s. 15) der.

Maviboynuzluların çoğu Avrupa'da eğitim alan, burjuva Batı'yı yakından tanıyan kişilerdi. O yüzden Gürcü sembolistler sadece Rus ve Avrupalı Sembolistlerin basit birer taklitçileri değildi. Zamanla inançları ülkedeki siyasi ortamdan ötürü değişmişti, fakat Gürcü şiirindeki rolleri paha biçilmezdi. 1923 yılında *Barikadi* gazetesinde Titsian Tabidze şunları yazar: "Biz, proleterlerin yanında olacağız; onların mücadelesinin nasıl sonuçlandığını henüz

bilemiyoruz, fakat biz şiirimizle onlara nefes vereceğiz. Proleter şiirin yaratıldığı ilk süreçte kırılmaların olması doğaldır. Fakat şiirin iç mantığı (diyalektik) vardır ve o kendi ifadesini bulacaktır” (Tabidze’den aktaran Çılaia, 1997, s.157). Bu metinler ve bu anlayışla yazdıkları şiirler, aslında Maviboyuzlular için tam bir yenilgidir. Çünkü toplumsal şiir anlayışı onların şiir algısıyla çarpışmaktaydı. Titsian Tabidze’nin bu duyurusu, artık sembolizm çerçevesinden çıkıp proleter yazarlığa yönelen bir tutumu açık etmekteydi. Şiir artık insanın manevi tatmini *rolünden* soyunmuş, var olan sistemin ne kadar adil ve eşsiz olduğunu vurgulayan bir *levha yazısı*’na dönüşmüştür.

Sovyet rejiminin sanat alanına müdahalesinin şiire vurmuş olduğu darbeyi o dönemin şairlerinden Khariton Vardoşvili şöyle açıklar:

Proleter sanat burjuva sanatına benzememeli, çünkü burjuva kültürü de feodal kültürene benzemiyordu; feodalın antik kültüre benzemediği gibi...Özel mülkiyetle yetişen bireyselci dünya görüşü kolektiflikbilinciyle değişecek; kültürün en önemli damarlarından olan sanat bu bilinci taşıyacaktır. Her çağda kültür, egemen sınıfın görünümünü belirleyen klasik bir renge sahiptir. Proleter kültür ise klasik olmayacak, evrensel olacaktır; çünkü siyasi güce sahip olduktan sonra, işçi sınıfı kalan her sınıfı yok edecek ve yaratacağı eserler insan ölçeğinde olacaktır (Vardoşvili, 1922, s. 266).

Şaire göre her olay, ne kadar önemsiz olursa olsun, evrensel “evrensel birliğin yüce işaretini taşıdığı için” şiire yeni bir ışık olarak girer. Şiirde tortu olarak her şey, toplumsal, siyasi, kültürel değişimler kalır. Dolayısıyla proleter şiire yönelmesi zar zor yenileşme yoluna giren Gürcü şiir için büyük bir facia olmuştu. İmgelerden, sembollerden, hayali imajlardan arındıran şiir artık yığılan sözcüklerin alanı olmuştu. Bu değişim Gürcü proleter şiirin tarihte kalmasını sağlayamadı, gelecek kuşaklar üzerine etki gösterememişti.

O dönemin Gürcü düşünür ve yazarları devrim’in kültürel alandaki etkilerini, yoğun bir şekilde tartışılmıştır. Aleksandre Abaşeli, edebi takma adıyla Donali, Anatoly Lunaçarsky’nin fikirlerini paylaşarak, proleter şiirin yeni yeni yeşerdiğini, dolayısıyla kökleşmiş *burjuva* şiiriyle yarışamayacağını söyler. Devrim esnasında sanat gelişebilir mi sorusuna Lunaçarsky’nin yanıtı şöyledir: “Devrim fırtınasını felsefi seviyede algılamak ve onu sanatsal boyuta dönüştürmek, ancak devrim süreci bittikten sonra gerçekleşebilir; ya da devrim rüzgârı esmeyen komşu ülkelerde bu söz konusu olabilir” Donali, 1922, s. 291). Donali de Lunaçarsky’nin sözlerini şöyle değerlendirir: “Rusya’da proleter şairler mücadele ateşiyle tutuşuyorlar. Proleter sanatın fakirliği bundandır. Fakat entelijansiyanın gösterişli zenginliği, gölün yüzeyinde serilmiş yeşil ve sarı yosuna benzer; proleter şiirin fakirliği da ilkbahar

toprağının çıplaklığı andırır” (1922, s. 291). Donali bir taraftan proleter şairleri aklamakta bir taraftan da proleter şiirinin ruhsuz bir canlıya dönüştüğünü itiraf etmektedir.

Gürcistan’da proleter şiir zirvedeyken, Gürcü sembolizminin iç çatışmaları gittikçe artmış; 1925 yılında bu durum daha da görünür olmuştu. Bu yıl, Gürcü edebiyatı için kırılma yılı olarak kaydedilmiştir. Zira Sovyet Birliği Komünist Partisi “Edebiyatta Parti Politikası Üzerine” adlı meşhur kararını almıştır. 1926 yılında Gürcü yazarların toplantısında edebiyat grupları arasında tartışmalar ve parçalanmalar yaşanmıştır. Maviboynuzluların bazı şairleri bu durumdan faydalanmaya çalışmıştır.¹⁰⁶ Baskıcı dönemin en sert yılı olarak nitelendirilen 1937’de, rejime uyum sağladığı için hayatta kalabilmiş olan Valerian Gaprindaşvili şunları yazmıştır:

Bugünkü izlediğim yol sosyalist gerçekçi yoldur. *Toprağa yönelmek* sloganıyla meslektaşlarımı da toplumcu gerçekliği raylarına oturtmaya çağırıyorum. Benim bir şair olarak kırılma noktam Ekim Devrimi’dir. Bu devrim bilincimi aydınlattı, büyük liderler Lenin ve Stalin beni etkilediler, ben de bu güncel konulara değinmeye karar verdim. Sembolizm artık benim için yaşanmış bitmiştir. Yeni şiirlerimde geçmiş metotlardan uzak durmaya çalışıyorum (Gaprindaşvili, 1997, s. 153).

Bir zamanlar sembolizme inanarak yola çıkan şairin değişimi yine düzyazılarından anlayabiliyoruz. Düzyazıların birer tarihsel belge olduğunu bir kere daha anlaşılıyor.

Maviboynuzlular grubundan kimi şairlerin rejimle uyumlu bir tutum takınmaları, onlara bir çeşit *haraç* vermeleri kaderlerini değiştirmedir. Stalin iktidarı için rejim düşmanı olarak yaftalamışlardı zira. Eleştirmen Sergi Çilaia devrimle Maviboynuzluların ilişkisini şöyle açıklar:

Gürcü sembolistler, tarihte zorun rolüne ve devrimin gücüne inanmadılar. Bu süreç uzaktan, Paris Komününden sonraki günlerde Burjuva Fransa’daki reaksiyonel güçlerin mücadelesine benziyordu. Fransız sembolistler, Paris Komününü selamladılar. Eserlerine bu olay, *barikat günleri* olarak yansımıştı; fakat Komünün yenilmesinden sonra şiirlerinde gizem ve düşüş motifleri çoğalmaya başlamıştı. Maksim Gorky bunun hakkında şöyle yazıyordu: ‘Bu yetenekli şairler Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stephane Mallarmé burjuva ahlaksızlığına karşı mücadele ederken, bu burjuva bataklığının kurbanı oldular. *Ölümü lanetleyen*, düşüşün şairlerine dönüştüler (Çilaia, 1997, s. 156).

Ancak Maviboynuzluların toplumsal mücadele gibi bir kaygıları yoktur. Onların mücadelesi esas olarak Gürcü şiirini *bataklıktan* kurtarmak içindir. Gelgelelim ülkedeki politik ortamın kültürel alanda da dayattığı kurallar bu şairlerde kapanmayacak bir yara açmış; bu baskıların izleri onların şiirlerine de yansımıştır. Gürcü şiiri daha uzun bir süre toparlanamayacaktır.

¹⁰⁶ Bkz. Tsipuria, 2018, s. 141-169.

Modern Batı şiiri, başta Fransız Sembolistlerin tartışmaya açtığı *şiir nasıl olmalıdır* sorusunun tartışıldığı, yanıtlandığı, bunların üzerine polemiklerin sürdüğü makalelerin dolaşıma girmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Şairlerin şiirlerini, şiir anlayışlarını tartıştığı yazılar yazmak bu dönemin ayırteci unsurudur; *poetikalar* modern dönemin bir ürünüdür. Bu tür düzyazılar, dönemin şiirlerindeki değişimlerini takip etmeyi de kolaylaştırmıştır. Batı şiirinden etkisinde yeni bir şiir anlayışı geliştirme çabasındaki Türk ve Gürcü şairler de bu yöntemden geniş ölçüde yararlanmışlardır.

3. BÖLÜM: ŞİİRİN İÇ DEĞERLERİ

3.1. Serbest Ölçü

Modern şiirde ölçünün yerini ritim almıştır. Şiir uyaksız olabilir, ama ritimsiz var olamaz; çünkü özünde nesirden farklı olan bir temposu vardır, ritim olarak adlandırılan. Klasik (konvansiyonel) şiir formatında uyak, vezin meselesi ön plandayken, yeni şiirde onun yeri tamamıyla ritimli dizeler almıştır. Dolayısıyla ritim de bir çeşit formdur, modern şiirin kabuğudur.

Ritimli fakat uyaksız şiire *verse libre* (Fransızca'da) yani *serbest ölçü* adı verilmiştir. Serbest ölçü düzenli ritim ve kafiye kalıplarından ayrılan şiiri tanımlamak için kullanılır. Fransız sembolist şair Gustave Kahn serbest dizeyi icat ettiğini iddia etse de bu yeni bir buluş değildir: Latin, Yunan ve orta çağ şiirlerinde bunun çeşitli örneklerine rastlarız. Serbest veznin sonraları yaygınlaşması, Walt Whitman'ın (Amerika Birleşik Devletleri'nde), sembolistlerin (Fransa'da) ve Gerard Manley Hopkins'in (İngiltere'de) şiirlerine dayanır. Manzumede suni ve süslü olanı terk etmek isteyen modernist şairler, serbest nazımın, ritimlerin konuşma kalıplarına daha yakın olduğu şiirler yazabilmelerine imkân sağladığını savunmuşlardır¹⁰⁷. T.S. Eliot da serbest nazımın şiire nasıl girdiğinden bahseder: “Serbest nazım, özünü yitirmiş eski nazım şekillerine karşı bir tepki olduğu halde, yeni nazım şekilleri için bir hazırlık ve eskilerin yenilenmesi için bir teşebbüs olarak başladı. Bu, şekle bağlı ve tipik olan bir dış bütünlüğe karşı her şiirin kendine has, öze bağlı bir iç bütünlüğe sahip olmasını vurgulayan bir akımdı. Şiir, şekilden önce gelir. Çünkü şekil muhtevadan doğar” (Eliot, 1983, s. 146) diyen şair bunun gibi şiir sanatının yani poetikanın da “çeşitli nazım

¹⁰⁷ Bkz. Beasley, 2007, s. 111.

şekillerinin birbirinden etkilenen ve birbirini takip eden şairlerin kullandıkları ritim ve ölçülerdeki benzerliklerin formülleştirilmiş bir şekli” (1983, s. 146) olduğunun altını çizer.

20. yüzyıldan bu yana serbest vezin şiir evreninde neredeyse egemen bir yer kaplamaktadır. Serbest vezinli şiirin iç ahengini oluşturan da ritimdir. Terry Eagleton şiirdeki ritmin tarifine dair şunları yazar: “Ölçü, çok sayıda ihtimali açık bırakır. Şiirin temposu, onu seslendiren kişinin okuması esnasında arka planda sönük bir zonklama gibi duyulabilir, sesin serbest stil cambazlıklarının dikkat çekebileceği sabit bir arka plan oluşturmuştur. Sanki ölçü, ritmin emprovizasyon yapabileceği partiyonu sağlıyormuş gibidir...” (Eagleton, 2015, s. 195). Yazar, ritmin şiirsel özelliklerin en *kökenseli* olduğunu söyler. Stéphane Mallarmé de, şiiri bir ritimli dize sanatı olarak değerlendirir. Yenilikleri araştırdığında şair ritmin dizeyle var olduğunu keşfeder. Şaire göre dize üslubu kurma, yaratma çabasıdır:

Dizenin eski biçimi, kesin, tek ve değişmez bir biçim değil, iyi dize üretme aracıydı. Temel ilkeler vardır, peki temel ilkelerin dışına çıkarak şiir yapılamaz mı? Yapılabileceğini düşündüler ve inanıyorum bunda da haklıydılar. Afişler ve gazetelerin dördüncü sayfaları hariç, dilin olduğu, ritmin olduğu her yerde dize vardır. Düzyazı dediğimiz türde, bazen hayran kalacağımız kadar, her tür ritimden dizeler buluruz (Mallarmé'den aktaran, Alkan, 2005, s. 38).

Bedri Rahmi Eyüboğlu da şiirde ölçüye *gereksiz bir kural* gibi bakmaktadır. Ona göre doğallığa ancak şiirde halk dilini kullanarak ulaşılabilir: “Ölçü yerine bağımsızlık sağlamak; uyak gerekliliğinden sıyrılmak *şairane* söyleyiş ve görüntülerden kurtulmak; düşünlem dünyasının duvarlarından atlayarak gerçek ve günlük yaşama ya da yaşayanlar arasına girmek; halktan her şeyi, insanı, konuyu, deyişleri şiire almak”tır¹⁰⁸ (Eyüboğlu, 1951, aktaran Doğan, 2008, s.101).

Nurullah Ataç, Yahya Kemal, Orhan Veli ve Nâzım Hikmet’i yenilikçi şairler olarak anar; uyaksız şiirin edebiyattaki yerini ve özellikle Orhan Veli’nin Türk şiirine getirdiği yeniliği teslim eder. Ataç’a göre Yahya Kemal eski şiir dilini kaldırdı, dilin şiir için bir pranga olduğunu gösterdi; Nâzım Hikmet ise şiirde ölçüyü yıktı, ölçsüz, vezinsiz de şiir yazılabileceğini ispatladı. Nurullah Ataç her iki şairin yalnız şiirin biçimle uğraştıkları ve içeriği temizlemediklerini söyler. Onun için Orhan Veli, şiirin özünü ve onunla birlikte biçimini de değiştiren, şiirde ahengin ve müziğin yeri olmadığını herkese gösteren bir şairdir (Nurullah Ataç, 1950, s. 103).

¹⁰⁸ Bkz. *Yeditepe D*, Aralık

İlhan Berk'e gelince, o, koşuk şiiri ile dize şiirini birbirinden ayrı tutmaktadır. Koşuk şiiri, hece ve durak yönünden denk ve kendi başına bir bütün olan uyaklı, ölçülü söz dizisidir. Dize şiiri ise genelde belli bir vezne (ölçü) göre düzenlenir; fakat ölçülü olmak zorunda değildir:

Koşuk şiirden iyice sıktım sıyrıldı. Oysa öyle başlardım yazmaya; Çivi Yazısı, Âşıkane'ye değin de sürdü. Ama bugün büyükbir yapaylık, dahası yavanlık buluyorum. Neden mi geldim buraya? Güzel Irmak'da yeniden deneyeyim, girişeyim dedim de gördüm. Koşuk şiirin elbet büyük yararını gördüm. Sözcük ekonomisini, dizeyi (asıl onu) öyle öğrendim. Şiire başlayanlara, yine de öneririm koşuğu...Uyak'a, ölçüye, özellikle de kalıplara bağlılıkta direnmek artık anlamsız geliyor bana...Ben dize çağında (şairlerin namusu) yetiştim; onu hiç atamam (Berk, 1988, s. 329).

Yeni şiirde veznin ve kafiyenin kaçınılmaz, hatta bunun onu nesirden ayıran çok önemli bir unsur olduğunu vurgular Orhan Veli. Ona göre, bunu kabul etmeyenler, nazımla nesir arasında ancak sözdizimi farkı olduğunu söyleyenlerdir. "Bu farkın vezin ve kafiye zaruretlerinden doğduğunu ve bu zaruretin ortadan kalkmasıyla nahiv acayıplıklarının de yok olacağını düşünmüyorlar mı?" (Kanık, 2014, s. 310). Fakat Oktay Rifat "yeni şiir serbest vezinli değil, vezinsiz şiirdir" der. Onun deyişiyle, Garipçiler serbest vezinle değil, vezinsiz şiir yazdıklarını iddaa eder. "Mekanik birtakım hesaplara aldırılmayarak, Fransızların iç musikisi (musiqueintérieure) dedikleri anlamdan gelen ahenge, daha çok edaya bağlı kıvraklığa önem verdik ve şiirin kulak için değil, göz için, kafa için olduğunu savunduk. Bu çok önemli bir ayrımdır" (Oktay Rifat, 1992, s. 215).

Serbest vezinli biçim, modern Türk şiirinde hiçbir zaman belli bir kuralla bağlı olmamıştı. İkinci Yenicilere kadar serbest nazım yaygın değildi. Garipçiler şiirin sadeleşmesi için çaba gösterdilerse de yine de kafiyeyi şiirden tamamen atmaya cesaret edemediler. Şiirde gerçekleştirdikleri, esasen serbest nazımın kullanılmasıdır. Ece Ayhan İkinci Yeni çerçevesinde bu yöneme en belirgin şekilde başvuran kişidir. Ama yine de Erdoğan Kul'un değerlendirmesiyle, onun "düzyazı şiirlerinde bile belirli bir temkini, şiirselliğin tümüyle dışına düşmeme kaygısıyla düzyazı şiir cümlelilerini istenirse dizeleştirilebilecek özellikle kurma kaygısını fark etmek de mümkündür". Onun şiirlerinde sözdizimin (sentaksin) alışılmış dışında kullanması", "sıfatların genellikle nitelediği addan sonra yazmasıdır" (Kul, 2007, s. 400). "Bakışsız Kedi Kara" şiiri bunun için iyi bir örneğidir.

Serbest vezin meselesi İkinci Yeni şairleri için de güncel olmuştur hep. Uzun, kafiyesiz, fakat ritimli serbest vezinle yazılan şiirler, Türk şiiri tarihinde onlara has bir tarz olarak kayda geçmiştir. İkinci Yeni şairlerinin, sözcüklerin yerlerini değiştirerek ritim yakalama arzusu dili deformasyona uğratar; yeni sözcükler icat ederler, sözcük oyunlarına sıklıkla başvururlar:

“...peynirlerin kötü dükkânlara sarıldığı o kâğıtlarda” (Uyar, 1962, s. 26).

“Sizin alınız al inandım/Morunuz mor inandım/Tanrınız büyük âmenna/Şiiriniz adamakıllı şiir/Dumanı da caba/Ama sizin adınız ne benim dengemi bozmayınız” (Uyar, 1959, s. 8).

“Bir yanda Sirkeci’nin tren dolu kadınları” (Cemal Süreya, 1966, s. 30).

“Gözleri göz değil gözistan” (Cemal Süreya, 1998, s. 37).

“Dipsiz kuyularda anaların kahır/azalmış galata’da iki deli çocuk/bacakları uzamış rıhtımda” (Ayhan, 2001, s. 54).

Modern Gürcü Şiirinde Serbest Vezin

Gürcü edebiyatında serbest vezinle yazılmış şiirin tarihi çok eski değildir. Bu tarz şiirler 20. yüzyılın başında görülmeye başlanır. Batı’daki yeni şiirin temel biçimi olan bu tarzın, Gürcistan’da yaygınlaşmasının öncüleri olarak Paolo İaşvili, Giorgi Tsetskhladze, Konstantine Çiçinadze, Kolau Nadiradze ve Galaktion Tabidze’yi sayabiliriz. Gürcistan’da konvansiyonel (geleneksel) şiirin kökleri o kadar derindir ki, Galaktion ve Maviboynuzluların serbest ölçülü şiirleri okuyucu tarafından uzun süre yabancılanmıştır, soğuk karşılanmıştır.

Gürcü şiirin en güzel *mücevheri* uyaktır. Uyaksız bir Gürcü halk şiiri neredeyse hiç yoktur; dolayısıyla uyak Gürcü şiirinin ayrılmaz bir parçasıdır. Eski Gürcü edebiyatında uyaksız, tonalite bakımından serbest vezin şiirlere nadiren rastlansa da Gürcü insanının kulağı uyağa alışmıştır, onsuz şiiri şiir saymaz bile. Uyak, şiirin müzikalitesini sağlamasının yanı sıra bir başka özelliğin de altını çizer: Şiirde dizelerin ritimli sıralanışı dilde ahengi yaratır; uyak ile de şiirin müzikalitesi yükselir¹⁰⁹.

GalaktionTabidze ile birlikte Maviboynuzlular, serbest şiirin o zamana kadar görülmedik örneklerini vermişlerdir. Paolo İaşvili Paris’ten döndükten sonra (1914) şiiri serbest vezinle yazmaya kalkışır. “Tavuskuşları Şehirde” (1916) adlı şiirinde ritim serbesttir, fakat dizeler uyaklıdır; sanki serbest vezni ve geleneksel şiiri birleştirmiştir. Paolo İaşvili serbest şiire yönelirken uyaktan da vazgeçememiştir. “Maviboynuzluların şiire ilgisi, öncelikle sanatsal düşüncenin sıra dışılığına ve estetik prensiplerine yönelikti. Aynı zamanda modern şiirdeki ritim-telaffuz arayışlarına yoğunlaşmışlardı” (Paiçadze, 2010, s. 158). Gürcü edebiyat eleştirmeni Akaki Gatsereia “serbest şiir yüksek ya da alçak sesle okunduğunda ölçü çok iyi

¹⁰⁹ Bkz. Gorgadze, 1917, s. 10.

duyulmaz; oradaki ritim okuyucuyu beklentiye sokar” der (Gatslerelia, 1981, s. 373). Serbest Gürcü şiirinde ritmi organize eden heceler, beyitler, uyak sistemiyle birlikte *enjambment* (bir dizede anlam tamamlanmadığı zaman onu tamamlayacak kelimelerin ikinci diziyeye bırakılması) ve ahenktir. Ahenk (*euphony*) şiirin ses uyumunu *aliterasyon*, *asonans* (yarım kafiye) ve yansımali sözcüklerle (*onomatopoeia*) sağlar. Gürcü şiirinin yapısı, serbest vezni kolayca kabul eder; ahenk ve *enjambment* birlikte ritmi oluşturur.

Gürcü sembolist şairlerin geleneksel formlara karşı çıkışıyla birlikte konvansiyonel şiirden serbest şiire geçiş başlamıştır. 1922 yılında Şalva Apkhaidze “Serbest Şiir” adlı bir makale yayınlar ve orada serbest veznin (verse libre) özelliklerinden bahseder. Bu yazı, Gürcü şiirbilim tarihinde serbest vezin kuramı üzerine yapılan ilk tartışmayı içerir. Şalva Apkhaidze, yazısında Avrupa şiirinde serbest şiirin kurucularından bahsetmekte ve Fransa’daki serbest şiirin “alexandrin” ölçüsüne (bir tür heceli şiir) karşı olarak geliştiğini iddia etmektedir. Şalva Apkhaidze, Gustave Kahn’ın serbest şiire dair şu açıklamasını örnekler: “Serbest vezin, anlamlı ve sesli bir duraklamayı ifade eden küçük bir alıntıdır” (Apkhaidze, 1992, s. 2).

ŞalvaApkhaidze’ye göre serbest şiirin ayırteci nitelikleri şunlardır:

1. Serbest şiirde ritim ölçüyü bozar; o yüzden ritim öncülük kazanır
2. Dizelerin oluşmasında *şeflik* yapan ritimdir.

Eleştirmenin ifadesiyle serbest şiir, izlenimlerin yavaşça anlatılabilmesi içindir. Ritimli varyasyonlar bunun için sadece bir alettir. Örnek olarak da Paoloİaşvili’nin *Anneme Mektup* şiirinden şu dizeleri gösterir: “Kentte kaybolan/Oğlun için sabahla,/Tanrı! Beni kurtaramazsan/Annemi affet...”. Şalva Apkhaidze yazısında serbest şiirde duraklamanın (pause) rolünden ve ifade yoğun sözcüklerin öneminden bahseder ve Titsian Tabidze’nin “Melekle Bir At” adlı şiirinden örnek verir: “Beyaz güvercinlerle,/Beyaz bulutlarda/Beyaz Aziz (Giorgi) /Melekle at...eskatologya”. Bu şiirde *beyaz* sözcüğü yandaki kelimeleri *boyuyor* ve şiirin veznini (ritmi) de belirtmiş oluyor. Şalva Apkhaidze’ye göre Gürcü serbest şiirindeki uyaksızlık, asonans ve aliterasyon (alliteration-aynı sesi tekrar etme) pahasına dengelenir: “Gürcü şiirin tekli ölçüsünden kulağımız yoruldu; onun monoton akışına dayanamaz olduk artık. Serbest şiir beklenmedik olaylarla, ani ritim rayihalarıyla doludur. Gürcü *klasik* şiirdeki tonal (ses perdesine ait) – hecesel (syllabic) ölçü kırılmış durumdadır. Serbest şiir onu münakaşaya çağırır. Nesir bile artık ritim çerçevesine girmiş haldedir”

(Apkhaidze, 1992, s. 3). Yazar, nesrin şiirle sentez olmasının en uygun şekli olarak serbest şiiri görür.

Şair ve kuramcı Giorgi Tsetskhladze'ye göre de “serbest şiir, sone, triole ve genel olarak çerçeveler içerisinde hapsedilmiş şiirin özgürleşme isteğinden doğmuştur”tur¹¹⁰. Serbest şiirde her sözcük, her kavram canlıdır, yaşıyor gibidir. Giorgi Tsetskhladze serbest şiirde imgeciliğin (imagism) şiirsel yöntemlerinden de söz açar. İmgecilere göre, şiirin ölçü içine yerleştirilmesi şiirin ruhuna aykırıdır. Valerian Gaprindaşvili'ye göre şair soyludur, “yarattığı imgeler ise sahte hizmetkarlardır. Şiir dünyanın boş dekorasyonunun bir gerekçesidir”¹¹¹ (Tsirekidze, 1921, s. 79). Şiirde imgelerin önemli rolü üzerine ilkin Fransız Sembolistler durmuşlardı. Ardından, kısa süre içinde imge modern şiirin en önemli belirtenlerinden oldu. Stéphane Mallarmé'ye göre şiir, “dillerin günahlarının kefarecini öder, dilin kendisinin tarif edemediği bir temsil sağlayarak onların yardımına asilce gelir”. İşte bu anlamda Stéphane Mallarmé'nin Sembolist öncüsü Charles Baudelaire, “her şey hiyerogliftir” diyerek şairi “bir çevirmen, bir deşifreci” olarak adlandırır. Şair, *hakikat*'in hiyerogliflerini deşifre eder, Stéphane Mallarmé'nin sözünü kullanır ve onları şiire çevirir. Charles Baudelaire'in burada “hiyeroglif” kelimesini (tıpkı bir imge olarak – M.G.) kullanması ve Stéphane Mallarmé'nin tüm dillerin kusurları hakkındaki yorumları, on dokuzuncu yüzyılda dil hakkındaki düşünce değişikliklerini temsil etmektedir. Her iki şair de dil ve deneyim (düşündüğümüz veya hissettiğimiz şey) arasındaki boşluğa, farklı diller, özellikle Sanskritçe ve Mısır hiyeroglifleri gibi eski diller, arasındaki ilişkilerin bilgisi olarak dilbilimciler ve filozoflar arasında büyük bir kesişme yaratan bir boşluğa dikkat çeker. Dillerin ayrıntılı karşılaştırmaları, dilin maddeselliğinin, şeffaf veya doğal bir ifade aracından ziyade bir sistem, kurallar ve kalıplar bütünü olarak varlığının altını çizmektedir¹¹². Erken dönem modern şairlerin T.S. Eliot, T.E. Ezra Hulme ve Ezra Pound'un ilk şiirleri, dil ve deneyim arasındaki bu boşlukla meşguldür. Sembolistler gibi onlar da dilin sınırlamalarına dikkat çekerken aynı zamanda bu sınırlamaları aşmaya çalışmışlardı. Modern şiirdeki serbest vezin meselesi de sınırlamaların aşmasındaki gerçekleştirilmiş öğelerindedir.

Serbest şiir şairlerinin kendine özgü kelimeler sözdizimi ve sözlüğü vardır. Şalva Apkhaidze gibi Sandro Tsirekidze de serbest şiirin, nesirle şiirin kavşak noktasını olduğunu söyler; serbest şiirde nesirden farklı olarak fonetiğin zarafetine ve ahengine dikkat edildiğini belirtir.

¹¹⁰ Bkz. Gorgadze, 1917, s. 15.

¹¹¹ “Meotsnebe Niamorebi” dergisi, N:5

¹¹² Bkz. Beasley, 2007, s. 27.

Sandro Tsirekidze *Şvildosani* dergisinde yayınlanan “İkiyüzlü Janus” adlı makalesinde şöyle yazar: “Serbest şiirde ölçünün önemi en aza düşürülüyor ve nesre yaklaşıyor. Parmaklarla sayılan şiirin monoton gürültüsü, renkli ölçülerin ahengiyle değişir”¹¹³ (Tsirekidze, 1922, s.2). Şair, şiir ve nesir arasındaki ritim dolayısıyla farklılığı Fransız Sembolistlerden örnekleyerek anlatır:

Şiirde ölçü ve ritim vardır. Wilde ve Mallarmé'nin nesrinde ritim çok yükselir. Fransız Sembolistler serbest şiiri yasalaştırdılar; bunun değerini bilen Emilé Verhaeren'dir. Serbest şiirde ölçünün önemi en aza iner ve nesir ritmine yaklaşır: Parmaklarla sayılan şiirin monoton gürültüsü, çeşitli ölçülerin ahengiyle değişir. Şiir ünlülerin dizimine dayanır, nesir de ünsüzlerin. Fakat nesir yavaş yavaş ünlüleri kullanma sanatını öğrenir. Şiirin yeni yaratıcıları da disonansa, yani ünsüzlerin kullanımına daha çok dikkat eder (...) Şiirin müziğin özü olarak görüldüğü zamanlarda, radikal şiir biçimlerine ihtiyaç vardı. Şiir Fransız Sembolistlerinin elinde kendine gelmiştir artık: Şiirin varlığı ancak semboller ve sözcüğün anlamlarıdır. Fonetik sadece onun mücevheridir. Serbest şiir sonenin sert formlarının yanında gelişmiştir (Tsirekidze, 1921, s. 232).

Sandro Tsirekidze'ye göre serbest şiir tonal ritim üzerine inşa edilir; ancak darbe (atış) sayısı değişir ve bir atış şiirin sonuna kadar inmez. Yazar, darbeden ne kastettiğini şöyle açıklar: “Her sesin kendine ait keskinliği, tonalitesi, çizgisi ve renginin bilinçdışı bir çağrışımı vardır. *Soyulmuş* sözcüğünde bu sesler billur gibi birleşir ve şeffaf renkler yeni bir ahenkle bir araya gelir. Sözcüğün içinde darbeler oluşur. Uzun ve kısa ünlülerin sırayla dizimi, bütün seslerin keskinliği, darbelerin düzeni, ard arda gelmesi ritmi oluşturur. Bunlar da serbest şiiri doğurur” (Tsirekidze, 1922, s. 8). Bu yazıdan anlaşılır ki yazar darbe ya da atış derken, uzun ve kısa, vurgulu ya da vurgusuz hecelerin dizimini kasteder. Şiirin içinde yalnız darbe kalırsa, *hecelerin oranı kanunu* reddedilirse, ortaya serbest şiir çıkabilir. Yine yazara göre, serbest şiirin temeli ritimdir; ritim de uzun ve kısa ünlülerin zincirine bağlıdır. “Kolay fark edilen hecelerin uzunluğu ve yüksekliği üzerine inşa edilen darbe ve ritimdir. Hecesel ritim daha belirgin bir olaydır. Hecelerin hesabı, vezin tekniği hecesel ve tonal olarak değişmiştir”¹¹⁴ Sandro Tsirekidze aliterasyonun açıklamasını da şöyle yapar: “Ünsüz harflerin sakin, ağıt gibi akışı ancak çok gelişmiş bir kulak içindir. Benzer keskinlik ve tonalite içeren harfler iniş-çıkışlarda birbiriyle karşılaşır, aliterasyon işte bundan doğar. Aliterasyon, doğru bir ritim kusursuzluğuyla, tonal ve hecesel şiirde ‘misafir’ olarak bulunurken tanıştı ve ünlülerin ritim karakterine de oradayken alıştı” (Tsirekidze, 1922, s. 9). Şalva Apkhaidze'ye göreyse serbest şiir *kusurlu* olan uyaktan doğar. Serbest şiirde uyağın reddi, şiirin müzikalitesine hayır denmesi ve konuşma diline yaklaşma çabasıdır. Serbest şiirde hisler daha taze ve açık akmaktadır. Serbest şiir âdeta sarhoşluk gibi enerji doluluktur.

¹¹³ Bkz. *Bakhrioni*, N21.

¹¹⁴ Bkz. Tsirekidze, 1922, s. 9.

Gürcü sembolistler serbest şiirde yeni biçimi ararken soneye de çok özen göstermişlerdir; müzikalite ve ahenk artık ortaya çıkmıştır. Paolo İaşvili'nin "Avrupa" şiiri Gürcü serbest veznin ilk örneği olarak kabul edilir. T. Tabidze'nin "Çölde Çan" (1915), "Altın Cupid'lerle Bulutlar", "On Beş Yüzyıl" (1916), "Deniz Efemeresi" (1922) adlı şiirleri de serbest veznin örnekleridir. 1924 yılında Sandro Tsirekidze Paolo İaşvili'nin portresini çizerken şunları yazmıştı: "İaşvili kalıplaşmış formların şairi değildir; *Kızıl Öküz* ve *Tavuskuşları*'nın şairi serbest şiiri en iyi evcilleştirenlerdendir"¹¹⁵ (Tsirekidze, 1924, s. 6). Konstantine Çiçinadze de serbest şiire yönelirken "kanunlar ve simetri ruhumu boğar, kaotik, karışık şiir beni çeker..." (Çiçinadze, 1922, s. 173) der.

Gürcü şiiri tarihinde serbest vezinle şiir yazmak Fransız ve Rus sembolistlerinin etkisi altında eser veren Maviboynuzlularla başlar. Bu şairler ayrıca serbest vezin üzerine teorik görüşlerini makalelerinde de geniş ölçüde ortaya koymuşlardır.

3.2. Ritim ve Ses

Rus sembolist şair Yevgeny Baratinsky'ye göre uyak evrendeki gizli ahengin sembolüdür.¹¹⁶ Modern şiirde uyak bilerek unutulmuş, yerini de ritim tutmuştur. Dizelerin ritimli olmasının yanı sıra asonans¹¹⁷ ortaya çıkmıştır. Asonansı kullanmak, şairlere ritim oluşturmada yardımcı olmuştur. Dolayısıyla uyak arka plana atılmış, çoğu şairlerin eserlerinde de ortadan kaybolmuştur.

Gürcü modern şiirinde ahengi yakalamak amacıyla asonans kullanılmıştır. Yeni şiirin bu gibi *teknikleri* üzerine Valerian Gaprindaşvili'nin kapsamlı yazıları vardır. Maviboynuzluların şiirlerinde kullandıkları bu tür yeni teknikler hakkında düzyazılarında da ayrıntılı açıklamalar yapmaları Gürcü şiiri için bir ilktir. "Şiire beklenmedik ve yabancı misafir gibi asonans girdi. Kent şiirinde serbest şiirin ve asonansın yeri büyüktür; kent psikolojisi ağırlaşınca şiirdeki yöntemler de değişmelidir. Disonansın bize yetmediği zaman da gelecek, o zaman yeni kafiyenin arayışına gireceğiz. Şimdiki şairlerin eserlerinde uyakta asonans ve disonansın denemeleri görülür"¹¹⁸ (Gaprindaşvili, 1920, s. 209). Şair asonansı en çok uygulayan diğer Gürcü şairleri de saymaktadır: "Gürcü şiirine bilerek asonans getiren Paolo İaşvili olmuştur. Genç şairlerde uyağın sadık bir koleksiyoncusu da var: Kolau Nadiradze. Fakat onun

¹¹⁵ Bkz. *Barikkadi*, N1

¹¹⁶ Bkz. Aktaran, Çedia, 2018, s. N10.

¹¹⁷ Asonans: Şiirde aynı ünlülerin dizelerde yinelenmesiyle ulaşılan ahenk.

¹¹⁸ Bkz. *Şvildosani*, N1

kafiyeleri ruhsuz ve mekaniktir. Dinamik uyak da her zaman yaşamla dolu ve okuyucuda da çeşitli hisler uyandırır” (1920, s. 209).

Uyağın sona ermesinden söz eden şair, modernizm çağında hareketliliğin eşiti olarak uyak yerine asonansı görmektedir. Maviboynuzluların sanatlarına başladıkları dönemde Gürcü şiirinde henüz uyak egemendi ve ona karşı açtıkları savaş gelenekleri sarsıyordu. Dolayısıyla Maviboynuzlu şairler şiirde yaptıkları değişiklikleri halka açıklama zorunluluğunu da hissetmişlerdir. Eklemek gerekir ki, Maviboynuzlular asonans, aliterasyon vb. yöntemlere hemen başvurmadılar. Bu ancak şiirlerinin iyice demlenmesinin ve uyağı yeterince kullanmalarının ardından gelişiverdi. Sebebi modernizmin her şeyi hızlı değiştirme, sürekli yeni kalıpları sanata sokma kapasitesiyle ilgilidir. Gürcü şairlerin bu hıza ayak uydurma yetenekleri büyüktür.

Şair uyaktan köşkler inşa eder. Bazı kafiyeler sapandan atılan taş benzer, bazıları ise ışıklı bombaya. Bugünkü Gürcü şiirinde yüksek ve gösterişli uyaklar yaygındır. Uyakların biraz daha yumuşatılmaları lazım. Tunç uyağı yanına porselen uyağı da lazım. İskelet gibi uyak, ama kırılmış omurgasıyla: İşte bu asonanstır (Gaprindaşvili, 1920, s. 210).

Valerian Gaprindaşvili'nin deyişiyle, “bugünkü Gürcü şiiri, eski görkemli uyakların ve asonansların aralarındaki mücadeleden ibarettir. Asonans fütüristlerin şiirlerinde amuda kalkmaktadır” (Gaprindaşvili, 1920, s. 2010). Şiirlerinde başlattıkları denemeler, Maviboynuzluların düzyazılarında da tartıştıkları temel meseledir. Gaprindaşvili'ye göre, Gürcü şiirinde “ampüte edilmiş uyaklara” rastlamak mümkündür; dolayısıyla uyağın büsbütün çöpe atıldığından söz edilemez.

Gürcü modernist şairler asonansı ve yeni şiirin diğer tekniklerini şiire sokmayı denerlerken, Rus Fütürist şairler de *zaum*'a başvuruyorlardı. Zaum'la ilgilenen Gürcü modernistler de vardı. Bu yazım tekniği üzerine gazete ve dergilerde yazılar yazıp tartışmalar yürütmüşlerdi. Gürcü edebiyat eleştirmeni Levan Asatiani *Memartskheneoba* (Solculuk) gazetesinde yayımlanan “Şiir ve Zaum” adlı yazısında bundan söz eder: “Kruchyonykh'in bildirge niteliğindeki konuşması ve ardından VelimirKhlebnikov'un şiirsel pratiği, Zaum dilinde yazılan şiirler, savaş öncesi yılların Rus edebiyat hayatındaki bir başka skandaldı. Gürcü fütüristler, belirli bir kelime oluşturmada laboratuvar çalışması olarak zaum şiirlerinden örnekler verirlerdi” (Asatiani, 1928, s. 464). Asatiani, zaumun aslında Aleksei Kruchenykh'ten önce de var olduğuna dikkat çeker: “Zaum dizesinin ustaları, içerikten bağımsız bir tonla duygularını daha iyi ifade edebildiklerini söyleyerek, duyguları uyandırma açısından dinleyiciyi doğrudan etkilediğini söylerler. (...) Zaum'un hem genel edebiyatta

hem de halk şiirinde daha önce farkında olmadan var olduğu ortaya çıktı. Zaum’la hayatın çeşitli alanlarında fark etmeden sık sık karşılaştığımız ortaya çıkar” (1928, s. 465).

Zaum kendi doğasıyla Dada şiirine de yakındır. Dada’nın manifestosundan yola çıkarak, modern sanatçının (şairin) *görevi* çocuk bilincine inmek ve oradan kitleye seslenebilmektir. Zaum fonetiği (sesbilgisini) güçlendirerek sözcüğün anlamına değil, onun harflerinin oluşumuna odaklanır. Şairin zaumla ilişkisi Levan Asatiani’ye göre kimi zaman onun iradesi dışındadır:

Masallarda seslerin birleşimiyle oluşan sözcükler kullanılır. Bu sözcükler, fonetiği ve telaffuzuyla o andaki ruh halini en iyi şekilde ifade eder. Sözselsel çocuk oyunlarında da bu tür ses birliktelikleri yer almaktadır. Halkın dualarında da zaum unsurlarını görmekteyiz. Şklovsky’ye göre şairin bilincinde bir şiir ancak ses lekeleriyle ortaya çıkar, sonradan sözcüklere dökülür. Bu lekeler bazen yaklaşır, bazen uzaklaşır, sonunda şairin ona uygun sözcüğü bulunduğu zaman doğar. Şairler genelde bunun zaum olduğunu itiraf etmezler ve şöyle söylerler: Şiir içimde doğar, sonra da müzik gibi dışarı çıkar. Aslında müzik dedikleri, andaki duygusunu ifade eden ses birleşiminin sonradan sözcüğe dönüştürülmesidir (Asatiani, 1928, s. 472).

Gürcü şair ve eleştiri yazarı Aleksandre Abaşeli’ye göre şiirin oluşumunda uyağın olup olmaması onun iç yönünü belirler “Kafiyesiz şiir yazdığı zaman, şair özgürdür ve fikrini geliştirmesinde daha cesur olabilir. Şair kafiyeyi çağırdığında, kafiye bütün enerjisiyle sıradışı imgeleri de beraberinde getirebilir; şairin fikrini de birdenbire değiştirebilir ve ateşli dizeler, çılgın atlar gibi uçuruma yuvarlanabilir” (Donali, 1922, s. 313). Eleştirmen kafiyeyi sıra dışı benzetişlerle irdeler:

Gürcü şiiri daha çok çapraz kafiyeyi becerebilir. İlk iki dize bekleyiş içerisinde huzura kapılmıştır. Dizelerin sonunda maske takmış sözcükler gelinler gibi oturmuşlar ve nereden, kimin çağıracağını bilmezler. Bu bekleyiş en çok şairi heyecanlandırır. Bir saniye sonra yabancı bir dünyadan damat-kafiyeler koşup gelir, arkasından da üçüncü ve dördüncü dizelere düğün müziği çaldırır (Donali, 1922, s. 313).

Aleksandre Abaşeli o dönemin şair ve eleştirmenleriyle birlikte bu yazılarıyla şüphesiz ki Gürcü şiirin modernleşmesi için büyük katkıda bulunmuştur. Bu düzyazılar olmasaydı, Gürcü şiirin gelişmesi üzerine teorik bir bilgiye, onu doğuran sebeplere ve üzerinde taşıyan etkilere dair fikir sahibi olamazdık.

Modern Gürcü şiirinde neredeyse her yeni yöntem, deneme, gecikmeden uygulama alanı buldu. Bu süreci başlatan da Maviboyuzlular olmuştur. H2SO4 şairleri, her ne kadar Maviboyuzluların şiir estetiğini reddetmiş olsalar da onların Gürcü şiirine getirdikleri yeniliği teslim etmişlerdir.

Türk Şiirinde Ritim ve Ses

İkinci Yeniciler Türk modern şiirinde ritim meselesi üzerine düzyazılarında çok az dursalar da *şiirdeki ses* hakkında epey kafa yorurlar. Anlam bir kenara atıldığında, şiirde ahengi oluşturan müzik oluyor. Turgut Uyar'ın dediği gibi “seslerin uyuşmasının verdiği düzen, denge yahut” (Uyar, 2014, s. 45). Ancak şair bu ahengin ölçüden geldiğini de vurgular.

Edip Cansever de şiirdeki seslerin oluşumuna bağlar şiirin yaratma sürecini. Söylediğine göre, şiire başladığında kafada kelimelere dönüşmemiş bir ses akımı vardır “(Yokuş çıkan bir kamyonun ağır temposu da olabilir bu, yüz metre koşan bir atletin hızlı temposu da)” (Cansever, 2012, s. 35). Ruhunda o seslerin uyumlu çağrışımı bulduğunda, şiir ortaya çıkar, diye devam eder şair.

Çağrışımlarla dolu dizelerin yarattığı *çoksesli* şiirin farklı okumalara açık olduğunu söyler ilhan Berk: “Çok sesli, çok renkli bir yerden geliyordur. Tüketime, harcanmaya gelmez, kapar kendini. Anlam yalnız sezilir, duyulur ancak. Bir kez değil birçok kez okumaya açıktır. Görülmesini de istemeyiz. Böyle bir şiirde görünmeyen, görünenin gizlediği bir görünmeyendir. Doğa gibi de gizliliği sever” (Berk, 2014, s. 56).

Şiirde sessel açıdan pek çok denemeler yapan Ece Ayhan, AntonWeber'in atonal müziğe dair yorumunu benimser: “Sesin insanca tüm gelişigüzelliklerden arındırılması gerekir”:

Weber (ve tabii Schönberg) “bu müziğe Atonal Müzik diye çok kötü bir ad takılmıştır” der. Ne yapalım yani? Bir bakıma İkinci Yeni de öyle değil mi Türkiye’de. Galat-I meşhur, lugat-I fahişden yeğdir derdi eskiler. Beğenilsin beğenilmesin Atonalılık 1912’den (Daha doğrusu Birinci Dünya Savaşı’nın bitişinden) bu yana artık başka başka alanlara da girerek Bakımsızlık, Uç’talık. Aykırılık...anlamlarına da getiriliyor. Getirilir. Çünkü insanların yeni bir dilbilgisi ve sözdizimi arayışındır bu (Ece Ayhan, 1993, s. 86).

Ece Ayhan, atonal müzikle kendi şiirinin (genel anlamda da İkinci Yeni şiirinin) benzeyişini sesle, ritimle alakalı aykırılıkları kullanmasında bulmaktadır. Bu, İkinci Yeni şairlerinin şiirde yarattıkları ses düzeninden ve uyak yerine geliştirdikleri ritimden gelen özgünlükleridir.

3.3. Biçim

İkinci Yeniciler modern şiirdeki biçimsel değişiklikleri yakından takip etmişler; bunları şiirlerine uyarlamalarının yanı sıra düzyazılarında da buna dair ayrıntılı açıklamalarda bulunmuşlardır. İkinci Yenicilerden bağımsız olarak yeni şiirin temsilcilerinden Behçet

Necatigil, kafiye'nin sadece mısra sonlarındaki ses benzerliği olduğu görüşünün artık iflas etmiş bir anlayış olduğunu söyler. “Kafiye mısra içinde, birbirinden uzak mısraların çeşitli kelimelerinde de görülebilir. Eski veznin yerini alan ritim, iç ses, bu çeşit dikkatler neticesi ortaya çıkar. Şiirin bu gibi biçim kollarlarından çok şeyler kazanacağını sanıyorum. Bugüne kadar gelen, günümüzden yarına kalabileceğine benzeyen şiirlerde bu titizlikleri görmüşümdür” (Necatigil, 1997, s. 75). İkinci Yenicilerden dizelerin yerini altüst etmeyi, sözcüklerle oynamayı deneyenlerden biri de Sezai Karakoç'tur. Şiirde uyaktan çok sözcüklerin var olan anlamının ötesine ulaşmaya çalışan da odur: “Sözcüklerin aralarını açtım, sözcüklerden değişik kombinezonlarda başka başka anlam dizileri çıkarmayı denedim. Bir deniz fenerinin tek odaktan yaydığı ve nesnenin türlü yanlarını, görünümelerini gösteren ışın demetleri gibiydi bunlar” (Karakoç, 2012, s. 54). “Şiirin tarihi, biçimlerin tarihi olmuştur” diyen Cemal Süreya'nın şiirlerinin biçiminden de İkinci Yeni şairin felsefesini kolaylıkla anlayabiliriz. Şair, yalnız özüyle yani içeriğiyle şiirin başarıya ulaştığını söylemez, fakat biçimin böyle tek başmalık gücü vardır. “Bir şiiri şiir eden o şairin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan perspektifidir. Yani biçim...Biz şiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz” (Cemal Süreya, 1957, s. 568).

“Anlam, sanki benim üvey evladımdır” (Berk, 1983, s. 328) diyen İlhan Berk aslında modern şiirde anlamın arka plana taşındığını vurgular. Modern şiirde biçimin yanı sıra anlam da farklılaşmıştır. Mana artık sözcüklerden bağımsız şekilde de şiirde var olabilir. O, kelimelerin arasında gizlenebilir; modern şairlerin şiirlerinde bilerek yapılan duraklamalar da buna işarettir. Şiirin kendi büyüü ancak böylelikle örülür. Oktay Rifat anlamdaki bu ayrımın üzerinde durmaktadır. Şair, şiirin içinde denemelerin her zaman başarılı çıkma olasılığının düşük olduğunu vurgular. Ona göre, şiirde sözcüklerin yerini değiştirilerek anlam belki değişmez ama şiirin o gizemli tilsimini değiştirir. “Mana kelime istifinin dışında bir nesne değildir. Kelime istifine sıkı sıkıya bağlıdır. Yapılan denemede kelimeler değiştirilirken mana da değiştirilir. *Ahmet geldi* sözüyle *geldi Ahmet* sözünün manaları ayrıdır” (Oktay Rifat, 1992, s. 118). Jean Baudrillard da “Değeri Yok Etme Biçimi Olarak Şiir Sanatı” adlı yazısında, sözcüklerin arasındaki bu gizli ilişkilerinin öneminden bahsetmiştir: “Şiir sanatına bekaretini yeniden kazandırabilmek amacıyla kavramı soymak mı yoksa giydirmek mi gerektiği konusunda bir karar verebilmek oldukça güçtür! Zaten önemli olan *şeyler arasında var olan gizli ilişkilerin* ortaya çıkartılmasıdır” (Baudrillard, 2016, s. 381).

Anlamın modern şiirde yerleştiği bu yer, halkın böylesi şiiri anlayamadığı türünden eleştirilerin de kaynağı olmuştur. Oktay Rifat sanatçının anlama bu denli arkasını dönmesine karşı çıkar: “Şiirde muhtevanın şairin katında gereği kadar saygı görmesi, şiirimizin yüzünü iyiden iyiye ak edecek gibi geliyor bana. Şiirimiz bir oyun olmaktan çıkacak...İlkin muhteva üstünde durmak, alışmadığımız, bilmediğimiz yeni şekiller bulmamıza yarayacak” (Oktay Rifat, 1992, s. 119). Melih Cevdet Anday da anlamdan çok biçime dikkat çekilmesi gerektiğini söyler. Şiirin neyi söylemek değil, nasıl söylemek gerektiğini bilenlerden sayar şair kendini. Anday’ın şiiri işte bu *nasıl*’ı anlatmak için bir araçtır. Şair bu aracın ona etrafındaki her şeyi algılamayı ve farklı görmeyi sağladığı kanısındadır (Anday, 1982, s. 142).

Şiirde biçimin oluşturulmasını Sezai Karakoç tıpkı bir kuyumcunun çalışmasına benzetir. Sözcüklerin bulunması, onların belli bir forma sokulması ve bütünlüğün sağladığı bir parlaklığa ulaşması ancak doğru yerleştirmeden doğabilir. Şiirin formunun istediği gibi altüst edilmesi şairi rahatlatır. Bu ancak modern şiirle yayılan rahatlıktır. “Bir şiiri modernleştiren öğelerin başında lirizmle iş birliği eden düşünce, montajdaki bilinç gelir. Yerini bulmuş kelimeler, sesler, bir yaşantıyı öylesine kuşatır, toparlar, bir noktaya toplar ki belliğimizin bir parçası ancak öylelikle, sürüklenip gideceği başka yaşantı sellerinden kurtulur, karaya çıkar, var olur” (Karakoç, 2012, s. 47). Biçimsel değişikliklere saplanıp kalmak, sonradan Turgut Uyar’ın kendisini de katarak İkinci Yeniciler için eleştiri konusu yaptığı bir şey olmuştur. Yeniliğin, 1940 kuşağına karşı çıkmanın, vezinsiz, kafiyesiz şiir yazarak olacağını sanmıştır İkinci Yeniciler. Bunu biraz da kendilerini eleştirerek vurgular Turgut Uyar. O, bu tür yeniliğin yeterli olmadığını altını çizer (Uyar, 2014, s. 41). Ece Ayhan için dil de bir çeşit biçim olabilir. Şiirde dizeleri için değişik *kabukları*, yani formları deneyen şair, biçimi içeriği belirten bir unsur olarak algılar: “Altan alta değişen bu yeni yazın diline, yine dilin yeni halleri de diyebiliriz. Dil, burda birden nesnel varlığına kavuşarak, kendisi konu oluyor. Buna ya da: Konu olduğunun ayırdına varıyor diyeceğim. Bu zaman da bir araç olan varlığını böylece nesnelleştirmek, yani kendini doğrulamak olanağı doğuyor” (Ayhan, 1994, s. 107). Ece Ayhan Bertold Brecht’in *biçim içeriğe aittir* sözünü benimser ve yapıtın ancak biçimin her şeyin üstünde olduğunu iddia eder. Ona göre, biçimin de aynı zamanda özü vardır; öz ve biçimin iç içe geçmiş niteliğinden gelir bu.

Edip Cansever’e göre de şiirde biçim öz ile ilişkilidir. Öz biçimle var olur, ne zaman şair içeriği oluşmaya kalkarsa ona göre biçim düşünmeli. “Öz, öncelikle biçimin buyruğunda

değişebilen, amaçsız, tutarsız, soyut bir varlıktır!” (Cansever, 2012, s. 123). Demek oluyor ki, geleceğin şiiri üzerine tasarımlara girişirken, şiirin biçimsel evrelerini göz önünde tutarak yargılar vermemiz doğru olmaz. Şaire göre zaman geçince yeni şiiri biçimsel açıdan eleştiren kim ise yalnız biçime bakmamalı, onu içeriğiyle değerlendirmelidir. Biçim daha derinlerde, gözle görülemeyen, hatta sözcükler arasındaki sessizlikte yatmaktadır İlhan Berk’e göre:

Şiirin biçimi, daha doğrusu biçimsizliği görüldüğü gibi görsel bir yapı içerir; ama şiirin yeniliği bu görsellikte değildir, dahası, bu hiçbir şeydir bile diyebiliriz. Çok daha derinlerdedir: Boşluklardadır. Sayfalara bir pamuk atıcısının attığı gibi atılan boşluklardadır. Mallarmé için bütün önem de bundadır: Çünkü onlar sayfanın ortasında toplanan ve sayfanın üçte birini oluşturan sözcüklerin yöresinde bir sessizliği gerçekleştirirler (Berk, 2014, s. 19).

İlhan Berk, modern şiirde biçimsel değişimlerin çok da önemli olmadığını, aslında yeniliğin sözcükler arasında yattığını düşünmektedir. Aslında bu, modernizm çerçevesinde gelişen bir görüştür. Elektronik müziğin mucitlerinden Amerikalı besteci John Cage, 4’33 adlı (Dört dakika otuz üç saniye veya bestecisinin deyişiyle dört otuz üç) üç bölümden oluşan müzik yapıtının 1952 yılında bestelenmişti. *Bestelenmek* sözcüğü burada anlam taşımaz diyebiliriz çünkü, yapıt herhangi bir enstrüman için yazılmış olmayıp partisyonda müzisyenler üç bölüm boyunca enstrümanlarını hiç çalmazlar. Bu *müzikal çalışma*, genellikle dört dakika otuz üç saniyelik sessizlik olarak algılansa da aslında o kadar süre boyunca dinleyicisinin çevreden aldığı seslerden oluşmaktadır. Parça John Cage’in herhangi bir sesin müziği meydana getirebileceği düşüncesine dayanmış ve bu düşünceye somut örnek oluşturmuştur. Bestecinin müzikal sessizliği modern müzikte büyük bir etki yaratmıştı. *Duraklamalara* daha çok önem verildi. Modern şiirde de bu *eğilim* kendine yer bulur. İlhan Berk’in şiirde *boşluklardan* bahsedışı bunun bir çeşit karşılığıdır: “Şiirin biçimi, daha doğrusu biçimsizliği, görüldüğü gibi görsel bir yapı içerir; ama şiirin yeniliği bu görsellikte değildir, dahası, bu hiçbir şeydir bile diyebiliriz. Çok daha derinlerdedir: boşluklardadır” (Berk, 2013, s. 19) der şair. Şiirde yaratılan bu *boşluklar* da şiirde özgün biçim arayışlarının bir parçasıdır. Biçim meselesi Türk şiirinin modernleşmesinde en önemli unsurlardan olmuştur. Modern şiirin gerçekleştirdiği büyük alt-üst oluş, biçimde yaratılan büyük yeniliklerle başlamıştır. İkinci Yeni şairler de pek çok biçimsel denemelere başvurmuşlardır.

Gürcü Şiirinde Biçim

Maviboyuzlular, Gürcü şiirinde kendilerinden önce egemen olan Altmışlıları, şiirde estetizmi kaldırdıkları için *suçlamışlardı*. Ayrıca “ritme ve biçime saygıyı yok ettikleri ve

şiiirin mücevheri olarak liberal fikirleri seçtikleri” (Tabidze, 1916, 149) için Altmışlıların şiir anlayışının modernist şairlerin gözünde hiçbir değeri kalmamıştı. Maviboynuzlular şiirin içeriğine ve biçimine dair pek çok yenilik getirdiler. Ancak şunu söylemek gerekir ki, kendilerinden sonra gelen H2SO4 şairler kadar da biçimi değiştirmeye cesaret edemediler.

Valerian Gaprindaşvili’ye göre, sanatın kendi kuralları, kendi *krallığı* vardır. Bu *krallığı* oluşturan da biçimdir, dış görünüştür. “Sanat, sone, fuga, İyonya ve Korinth’in sütunlarının formunu iyi tanır. Mimaride biçimin büyük bir rolü vardır; bu sanat dalında sanatın karakteri en iyi şekilde gözüktür: Yasaya uygun formlar ve yapılar zaman ve alanda tekrarlanıyorlar” (Gaprindaşvili, 1921, s. 91). Mimaride biçim ne kadar önemliyse şiirde de özü şekillendiren forma o kadar ihtiyacı vardır. Sandro Tsirekidze’nin düşüncesiyle “şiirin müziğin özü olarak görüldüğü zamanlarda, radikal şiir biçimlerine ihtiyaç vardı. Şiir Fransız Sembolizminin elinde kendine gelmiştir artık: Şiirin varlığı ancak semboller ve sözcüğün anlamlarıdır. Fonetik sadece onun mücevheridir. Serbest şiir sonenin sert formlarının yanında gelişmiştir” (Tsirekidze, 1920, s. 232).

Khariton Vardoşvili, Maviboynuzluların şiirde biçimedair getirdiği yeniliklerin pek de öyle kayda değer olduğu kanısında değildir. O, ancak *proleter şiirle* Gürcü şiirinin ilerleme kaydedeceği ve biçimsel yenileşmeyi yaşayacağını düşünmektedir:

Yeni şairler şiirin biçimini yenileyemediler; sadece içeriği sadeleştirdiler. Bugünkü proleter şiir, fabrika bacaları, arabalar, Ekim, Kremlin vb. sözcüklerle dolu. Şiir propaganda-ajitasyon silahına dönüştü. Şiirin oldukça politik bir anda bu yönde ilerlemesi gerekli olabilir, ancak yeni proleter sanatı, dar-faydacı bir bakış yerine, daha yüksek, daha geniş bir bakış açısı geliştirmelidir. Proleter sanatın arkasında binlerce sene boyunca gelişmiş zengin bir sanat duruyor. Böyle bir geleneğin pekiştirdiği sanatsal değerler, ajitatif şiirlerle nasıl aşılabilir? Proletarya, sanatı tarihsel bir mirasla taçlandırmak istiyorsa, giden yüzyılın sanatını gölgede bırakmalıdır (Vardoşvili, 1922, s. 266).

Biçimde değişim Gürcü şiirinde en çok H2SO4 şiirlerinde kendini göstermiştir. Bunda Fütürizm akımının etkisi büyüktür. Bu şiir hareketinin eserleri Fütürizm laboratuvarında üretilmiştir âdeta. Sandro Tsirekidze, “Biz bir ilk olarak şiirde maddeyi keşfettik. Fütürist şiirler laboratuvarında üretilmiş eserlerdir. Geleceğin kenti her sese kendi biçimi verecek. Nikoloz Çaçava’nın harflerin yapımında ve vurguların icadında kendi yaratıcılığı vardır. Bu yüzden bu tür şiirler Gürcü akustığı için yabancıdır. Bizden önceki okullar şiirin yapısını başka şairlerden almıştı” diyerek şair Gürcü Sembolizminin yok oluşunu da biçimde yenileşmeyi beceremeyişlerine bağlar. Ona göre, Gürcü Sembolizminin biçimsel yöntemleri modern çağın ritmiyle söndü. Dolayısıyla onların Sembolizminin bağlantıları da böylece koptu (Tsirekidze, 1922, s. 23). Akaki Gatsrelia da 1924 yılında kaleme aldığı gazete makalesinde,

Sembolist şairlerin giderek manevi anlamda öleceklerini ve solcu şairlerin şiirin yeni biçimlerini inşa edeceklerini vurgulamıştır. Akaki Gatsrelia ayrıca proleter şairlerin şiirde *abartılı* bir tarzı benimsediklerini de söyler (Gatsrelia, 1924, s. 479). Şunu da belirtmemiz lazım ki, o dönemde henüz sol şiir-proleter şiir tartışması yoktur. Bu tartışma H2SO4 hareketiyle birlikte Gürcü şiir ortamının gündemine girecektir.

Grigol Kitsa Kerkheulidze, Gürcü Fütüristleri değerlendirirken dikkatlerimizi *biçime* çeker:

Fütüristler, daha önce ve şimdi, var olan yaratıcı akımların amaçlarını haklı çıkaramayacağını, zamanın tüketildiğini, modasının geçtiğini ve yeni zamanın ihtiyaçlarının artık şiir sanatının mevcut normları, içeriği ve biçimi tarafından karşılanamayacağını düşündüler. Şiiri kökten canlandırmak, tamamen yeni anlatım araçları geliştirmek ve kullanmak, tüm eskiyi reddetmek ve yeni bir şey yaratmak onların sloganıydı. Ama nasıl ve hangi anlamda? Bunu yapmak için öncelikle mevcutlardan tamamen farklı bir şiir yaratmayı hedeflediler. Sözde Biçimsel şiir, Fütürizmin program sloganı haline geldi. (...) Biçimsel şiir, sanatsal bağlamın içerik tarafını hesaba katmadı, kelimenin dış, grafik taslağını öne çıkardı, kavramların mantıksal-entelektüel ilişkisini inatla dikkate almadı (Kherkheulidze, 2011, s. 261).

Sonuç olarak diyebiliriz ki, şiirde biçimsel değişiklikler fikri Maviboyuzlular ile birlikte doğmuş; az çok şiirlerinde denenmiş ancak gerçek uygulaması H2SO4 şiirinde yaşanmıştır.

3.4. Dil

Klasik şiirde şair güzel sözcükleri seçmeli, dış dünyayla iç evrenini estetik olarak sunmalıydı. Kafiyeler kullanılarak üretilmiş bu eserler genellikle kurgusal bir dünyevi güzelliği yansıtıyordu. Bu sahte (*pseudo*) güzellik tanımı şiirin modernleşmesiyle birlikte değişti. T.S. Elliot'la başlayan yeni şiir anlayışı, Fransız Sembolist ve sonraki nesil şairlerin başta dili farklı kullanışlarıyla ilgi çekti. 19. Yüzyılın sonlarına doğru Batı şiirinin konuları artık çirkinlik, kötülük, hastalık, ölüm, bohem, genelev olmuş; çağın teknolojik gündemine paralel olarak uçak, telefon, otomobil, radyo gibi sözcükler şiire girmeye başlamıştır. Dil alışıl gelmiş, uyağa dayanan sıkı kurallardan çıkmış, esnemiş, şairin kurduğu yeni evrene göre şekillenmiştir. Jean Baudrillard'ın söylediği gibi “Şiir sanatı demek, dilin kendi yasalarına karşı isyan etmesi demektir” (Baudrillard, 2016, s. 344). Modern şair dilini bilerek bozmakla meşguldür artık. Ancak o şekilde dilin çizgisel düzeninin dışına çıkılabiliyordu çünkü. “Ozan, kendine özgü bir dil aramaz, aramamalıdır. Ozanın dili, kişiliği demektir. Kişilik nasıl aranmakla bulunmazsa, şiir dili de özenerek yaratılamaz. Aykırı görünecek ama,

ozan, dilini aştıkça dilini bulur, kişiliğini aştıkça kişiliğini bulur. Bunların ötesine geçebilmektir gerçek başarı” (Anday, 1962, s. 142).

İlhan Berk, şairin mesuliyetini, üzerinden atmakta, şiirin buyruğuna bırakmaktadır. Ona göre şiir dilini kendi akışına göre seçer. Sözcüklerin kendi tarihi vardır. Zamanla birlikte aynı anlamlar taşımayabilirler. Bu da şairi ömrünün her evresinde tekrar ve tekrar sözcükleri keşfe götürür. Bazı kitaplarda, örneğin *Kül ve İstanbul Kitabı*’nda, şair dili ağır bastığından bahseder. “Yaşamın kimi evrelerinde açık, kimi evrelerinde kapalıdır şair. Ben aslında yaban dille yazmak isterim. Ama şiir, birçok kez de yinelediğim gibi, burada da buyruğunu sürdürmek isterse, ona katılırım” (Berk, 1983, s. 328).

Modern şiirle birlikte şiire gündelik hayattan sözcüklerin girmesinden bahsettik. Bu yeni sözcükler ister istemez dili de etkiledi. Sokak dili, argo, farklı mesleksi terimler, teknolojik araç adları şiirin dilini başka *vahalara* götürdü. Kalıpların çölünde kuruyan şiir canlandı ve çağın insanına uydu. Yeni dil kendi metaforlarını yarattı; sözcükler kendi anlamlarının yanı sıra resimsel boyut kazandı. Artık sözcük imge demektir ve imgelerle anlatılan şiir sinema kadrajlarına benzedi. Bu yüzden değişen diliyle şiir, akraba sanatlarla yeniden canlı bir bağ kurmuş oldu.

Modern şiir gündelik hayatta var olan her temaya da kapı açtı; edebiyatın diğer türlerinde (romanda, hikâyede) konuşulan konuları benimsedi, hikâyeye anlatmaktan da kaçınmadı. Edip Cansever’in “Ben Ruhi Bey Nasılım” ya da Turgut Uyar’ın “Akçaburgaz”lı Yekta” adlı şiirleri buna örnektir. Bu şiirlerde İkinci Yeniciler hikâyeye anlatsalar da kullandıkları dil konuşma dilinden farklıdır. “Onlar iki kişiydi ben birdim./Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı./Kapılarını kapım bellemiştim./Evlerinde oturacak yerim vardı”(Uyar, 2001, s. 21). Bu özgün üslupları, İkinci Yenicilerin *markası* olmuştur. Dolayısıyla nerede karşılaşılsa bu üslup ile, hemen *onlar* olduğu anlaşılır. Modern şiirin özelliği de burada yatmaktadır: Şiir kalıbına sığmamış *vakumlanmış* hikâyeler, imgelerle dolu dizeler ve şairin kimliğini belirten dil.

Edip Cansever şiirlerinde hikâyelerden bahsetmeyi seviyorsa da şairin etrafındaki dünyanın olduğu gibi şiire yansması gerektiği kanısında değildir. Var olan evren bir sanat eserinde sanatçının yorumuna göre değişir. Bu bir çeşit, gerçeği algılamada düşülen bir yanılsamadır. Belki de o yüzden okuyucu çoğu zaman okuduğu şiirde kullanılan imgeleri anlayamamakta, şairin o an ne hissedip neyi görüp yazdığının sırrını çözememektedir. “Şiirin sözcüklerle, daha doğrusu sözcük dizileriyle yarattığı düzen, bizim dışımızı kuşatan, daha önceden de

tanıdığımız düzen değildir. Çünkü şiir bu düzeni değiştirmiş, kendi varlığına, kendi öz yapısına uygun düşürmüştür” (Cansever, 2012, s. 81). Görüldüğü gibi şair şiir düzeniyle, şiirin yararlandığı düzen arasında büyük ayrımlar olduğunu vurgular. Edip Cansever, şiirin dilinin her alandan besleneceğinin de kanısındadır: “(...) halk şiirinden, folklor denemelerinden, konuşma dilinden kulağa hoş gelen her türlü kelime ve sözden faydalanıyorum. Nesir olsun, şiir olsun iyi bir örnek bende daima yeni biçimler uyandırıyor” (Cansever, 2017, s. 177).

Mantra, Hinduizm ve Budizm’de, mistik veya manevi etkinliğe sahip olduğu düşünülen kutsal bir ifadenin (hece, kelime veya ayet) adıdır. Çeşitli mantralar ya yüksek sesle söylenir ya da sadece kişinin düşüncelerinde dahili olarak duyulur veya bir süre sürekli olarak tekrarlanır ya da sadece bir kez çalar. Çoğu mantraların herhangi bir görünür sözlü anlamı yoktur, ancak bunların altında derin bir öneme sahip oldukları ve aslında manevi bilgeliğin damıtılmış halleri oldukları düşünülmektedir. Sözcüklerden oluşan titreşimler de kişinin daha yüksek bir bilince ulaşmasını amaçlar. Tıpkı modern şairlerin eserlerindeki gibi, sözcükler birer kutsal ifadelerdir. Titizlikle seçilen tüm kelimeler insanın bilincinde bir çağrışım uyandırır. Kullandıkları dil de konuşmamızdan farklı bir dil değildir; *sır* sözcükler arasındaki duraklamalardadır. Gürcü felsefeci Merab Mamardaşvili yalanın ve gerçeğin aynı sözcüklerle anlatıldığını; ayırt edici unsurun o sözcüklere kazandırılan mizaç (aura) olduğunu söylüyordu.

İkinci Yeni şiir hareketinin isim babası Muzaffer Erdost da bu harekete giren şairlerin dili kullanışlarını onların Batı’da gelişen modern akımlara yakın durduğunun işareti sayar: “İkinci Yeni sanatçılarının *Şiir geldi kelimeye dayandı, Şiir kelimelerle kurulur* ya da *Şiir salt kelimeciktir* sözleri, bu şiir hareketiyle Dadaizm, Sürrealizm ya da Letrizm arasında benzerlikler kurulmasına yol açmıştır” (Erdost, 1997, s. 62). Ece Ayhan, dahil olduğu şiir hareketinden de söz açarak, yeni şiirlerde değişen dilin toplumsal, siyasi ve teknolojik gelişmelerle bağlantılı olduğunu dile getirir. Theodor Adorno’nun söylediği gibi “nasıl eski resimdeki arka planlar kimi zaman manzara resmi fikrinin bir önsezisi gibi durabiliyorsa, bize tanıdık gelen o özgül lirik tinin daha eski dönemlerdeki örnekleri de bazı münferit parlayışlardan ibarettir” (Adorno, 2004, s. 269) sözü Ece Ayhan’ın yazısı için de geçerlidir. Toplumsal arka plan, yeni şiirin dilini belirleyen mutlak bir öğedir. Ayrıca bu düzyazı için de geçerlidir. Bütün sosyo-kültürel etkiler her ikisinde kendini gösterdi. Şair düşünsel alandaki düzyazı değişimini yeni kavramlarda, yeni sözcüklerde sonuçlandığı söyler: “(...) Ulusallık,

evrensellik kavramları da yeniden gündeme geldi. Sonra teknolojinin çağımızdaki hızlı ve büyük gelişimi ister istemez kendisiyle birlikte yeni düşünler getirdi. Doğal olarak bütün bunlar sonunda dile yansdı” (Ayhan, 1994, s. 105). Şair için modern şiirin dilinde *bozmalara, sapmalara* yer vardır. Ece Ayhan şiir kuralları konusunda *anarşist davranmaktan* yanadır. “Yeni özün zorunlu sonucu olan yeni biçim, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek” (Ece Ayhan, 1993, s. 13) Ece Ayhan’ın şiirindeki değişimlerin başlangıç noktasıdır.

İlhan Berk de *kullanılmış, tüketilmiş* dile tepkilidir. O, dilin ilkel halinden hoşlanır. Şair, “ülkesel, siyasal, söyleysel diller, şiir dışı dillerdir” (aktaran, Ece Ayhan, 1994, s. 129) der. Bir amaç için kalıplaşmış dil, şiir için faydasızdır. Çünkü, İlhan Berk için “dil, şairin kimliğidir. Şairin kanıdır” (Berk, 1988, s. 42)”. O, şairin dilini konuşmaya yakın fakat özenle seçilmiş sözcüklerle inşa etmesini söyler. Her şair kendi dilini kurmalıdır; özgünlük ancak oradan doğabilir. İlhan Berk’e göre, şair sözcükleri seçecek, onu içindeki ve etrafındaki nesnelere ayıracak, arındıracak ve “işte bundan sonra sözcükleri kullanmaya başlayacak ve dil dediğimiz demir leblebiyi çiğnemeye başlayacaktır” (Berk, 1992, s. 16-17) der.

Modern şiirin yapısında gerçekleşen devrim, dizeyi de tahtından etmiştir. “Dize, yapısı gereği ölçü söz konusu olduğunda ya heceye dayanır ya da ölçüden ayrılarak, özgür dizeye dönüşür” (Berk, 2014, s. 37). “Ölçüden sıyrılmış” dil ilkel özünü bulur. Bu dil ancak şaire aittir. Gündelik dilde kullanılan sözcükler şiirde farklı bir hava taşır. Seçilen sözcükler şairin elinde kendince dizilir, işlenir ve bambaşka bir hacim kazanır. Paul Valéry şairlerin ayrı bir dilin mucidi olduğunu söyler: “Şairler, sıradan kullanımdan farklı bir kelime dağarcığı, sözdizimi, ruhsatlar ve yasaklar geliştirirler. (...) şiir dili, cebir ve kimyanın yapay dilleri gibi sıradan konuşmadan bambaşka bir ifade ediliş sistemi geliştirebilir” (Valéry, 2020, s. 176). Terry Eagleton’e göre de insan bilincinin sözcüklere dökülmesini ancak dil sağlayabilir; şiir de bunun araçlarından biridir. Ona göre, gizli yaşamları ancak şairin kendine göre kurduğu dille anlatabilmek mümkündür. Fakat bu dil biçime göre düzenlenir; bu biçim insan dilinin bütünüdür (Eagleton, 2015, s. 43).

Gürcü Şiirinde Dil

Titsian Tabidze, Maviboynuzlulardan Paolo İaşvili’nin Gürcü şiirinin dilinde önemli değişiklikler gerçekleştirdiğini söyler. Ona göre, Gürcü şiirinde *büyülü başlıklar*

Maviboyuzluların yaratımıdır. Tabidze, Paolo İaşvili'nin "Tavuskuşu" adlı şiirini, Gürcü şiir devriminin bayrağı olarak ilan eder. Titsian Tabidze, "bu değişik ve güzel kuşu, Paolo İaşvili şiirinde bambaşka bir dilde konuştu" der. Dilde var olan adları, çağrışımların yardımıyla farklı kavramlara dönüştürmek Maviboyuzluların en çok başardığı konu olmuştur.

Titsian Tabidze, Maviboyuzluların şiirde Asya ve Avrupa sentezine karşı çıktığını; esasen Gürcü şiirinde önemsenecek bir Asya etkisinden bahsedilemeyeceğini vurgular:

Mavi Boynuzlar bir ilk olarak Asya ve Avrupa'nın sentezini reddettiler. Grigol Robakidze Gürcistan'da Asya etkisinin hemen hemen hiç olmadığını iddia eder ve Moğollar ya da başka barbar halkların etkisinden değil, onların herşeyi yok edişlerinden bahseder. İşte bu yüzden Rustaveli'nindili farklılaşmıştır ve şiir kırılmıştır. Bu milli dekadans bugüne kadar devam etmiştir; fakat Gürcü sözü, yanmış bir kütük gibi Maviboyuzluların eline geçti. Ancak bir mucize Gürcü şiirini gerçek şiire dönüştürebilirdi; bunun formu ve düşünsel ilkeleri yaratılmıydı (Tabidze, 1923, s. 128).

Sergi Gorgadze de Maviboyuzluların şiirinin dilinde ahengi oluşturan en önemli unsur olarak dizelerin ritimli sıralanışını sayar (Gorgadze, 1917, s. 10). Bu hareketin temel özelliği uyaktan vazgeçmeyip özgün dil yaratmak olmuştur. Ancak radikal değişim, H₂SO₄'lülerce gerçekleşecektir. Bu süreci Besarion Jgenti şöyle anlatır:

Biz şiirin harf fonolojisini içeriğiyle bağdaştırdık. Nikoloz Çaçava'nın 'Duygusal Dua' şiirinde ses fizyolojisi içeriğiyle birlikte daha elastiktir. Mesela, 'Zeplin' şiirinde bülbül sözcüğü bir ses olmaktan çıkıyor ve kuşun fiziksel görüntüsüne dönüşüyor. Rus fütüristler, seslerin fizyolojik unsurlarını zaum'a kadar götürdü. O tür şiirlerde içerik tamamen yok olmuştu ve sözcükler sanki uluslararası bir dile çevriliyor gibi anlamsızlığı taşıyordu (Jgenti, 1924, s. 23).

Besarion Jgenti'ye göre, Maviboyuzlulardan farklı olarak H₂SO₄'lüler, seslerin fizyolojisine müdahale ederek Gürcü şiirini canlandırmışlar; şiirin dilini günlük konuşma diline indirgemişlerdir. Modern gerçekliği anlatmanın doğrudan yolu, onlara göre budur.

4. BÖLÜM: MODERN ŞİİR VE DİĞER SANATLAR

4.1. Şiir, Resim ve İmge

Modern şiiri zenginleştiren, farklı sanat dallarından beslenmesidir. Modernist akımların gelişim sürecinde şiir, bu etkilenmeyi en çok barındıran sanat olmuştur. İkinci Yeni şiirinde bu bağlar çok apaçık görünmüştü. İkinci yeniciler düzyazılarında da şiirin diğer sanat alanlarıyla ilişkilendirilmesinden bahsetmişlerdi. Cemal Süreya modern resim sanatının şiirden etkilendiğini söyler: “Resim sanatının gelişiminde yazarların, özellikle de şairlerin büyük katkıları olmuştur. Diderot’dan, Baudelaire’den beri akıp gelen yüz yılı aşkın süre içinde bu katkıların daha da büyüdüğünü görüyoruz. Ressamlar, yaptıkları çıkışlarda yayımlanmış eleştirilerden, denemelerden, teorik yazılardan, şiirden, sanat gösterilerinden, hatta hicivlerden büyük ölçüde yararlanmışlardır” (Cemal Süreya, 2015, s. 374).

Cemal Süreya için Marc Chagall, eserleri en şiirsel olan ressamdır: “Ben kendi payıma, kimsede Chagall’daki kadar adamı çarpan, bozan, alıp götüren şiirsel çağrışımlar görmedim. En şiirli anlatımlarla olağanüstüyü, görünmeyeni, yoku somutlayıvermek, bir ona vergi, hakçası, ressamlar içinde. Şiir, Chagall’da her yerde şiir vardır. Sevişmek, Chagall’da her yerde sevişilir. Her resmin bir köşesinde özel bir sevişme yeri vardır” (Cemal Süreya, 2015, s. 233). Marc Chagall’ın resimleri mahrem içerikliyse, Cemal Süreya’nın şiiri de erotizm yüklüdür. Şiirlerindeki şu dizeler buna örnektir: “Uzatmış ay aydın karanlığıma/Nerden uzatmışsa تنها boynunu”, ya da “En çok neresi mi ağzıydı elbet/Bütün duyarlıklara ayarlı/Öpüşlerin türlüşünden elhamra /Sınırsız denizinde çarşafların/Bir gider bir gelirdi işlek ağzı” (Cemal Süreya, 2015, s. 43).

Cemal Süreya diğer şair arkadaşlarıyla birlikte resim sanatından nasıl etkilendiklerini de şöyle dile getirir:

Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümler karıştırdık. Sözelimi, Edip Cansever'le ben. Sezai Karakoç resme başka bir açıdan bakardı, ama bakardı. (Mülkiye Dergisi'nde onun Mona Roza'larını ben desenlemiştim, takma adım da Charles Suarez, yani C.S.). Ece'nin resme önem verdiğini biliyordum. Metin Eloğlu, zaten ressamdı. Karıştırdık albümleri (ne albümler ama): Chagall ne yapmış? Yüksel Arslan? Arkadaşımızdı Yüksel Arslan. Edgü de arkadaşımız...Edip'le resmin sorunları üzerine çok konuştuk (...) (Cemal Süreya, 1996, s. 278).

Şaire göre resimde renkler baş karakter rolünü üstlenirler; şiirde ise bu görevi sözcükler almışlardır. Fakat şiiri oluşturan sözcükler yalnız sözcükler değildir; onlar çağrışımları aktarmak için birer araçtır. Ayrıca bu sözcükler her okunuşta yeni yorumlara açıktır. Şairin deyişyle sözcükler canlıdır. Onlarla her türlü oyun onanır, fakat onların bünyesine fazla karşı çıkılırsa kelimeler ölür. Dolayısıyla yeni şiirde, bu denge çok ince bir çizgi üstünde gidip gelmektedir (Cemal Süreya, 2002, s. 22).

İlhan Berk şiirdeki sözcüklerin görsel açıdan daha etkili olmasını sağlar. Onun şiirleri neredeyse birer tablo gibi eserler izlenimi bırakır. Şair, Paul Klee için yazdığı "Paul Klee'de Uyanmak" şiirinde, ressamın eserlerinde resmettiği güneşi betimler adeta:

Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim

Bu dünyaları onun için açtım bu balıkları tuttum

Bir sabah çıkmak güneşler, aylar bir sabah çıkmak

Bir ağacı bu evleri sarı ters bir kuşu düzeltmek

Edibe bu sokağı al götür görmek istemiyorum

Edibe bu evleri Edibe bu göğü bu güneşleri Edibe (Berk, 1992, s. 105).

Şiirde sözcüklerin aracılığıyla bir hayali çizim yapılır; bu bazen bir portre, bazen peyzaj, bazen de bir soyut resim olur. Sözcükler imgelere dönüşür ve yaratılan görüntü okuyucu için güçlü bir biçimde canlanır. İmge, İkinci Yeni şairler için şiirdeki nefestir; dizelerin damarındaki kandır. "İmge ne acaba? İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi" (Cemal Süreya, 1997, s. 177) der Cemal Süreya. Ece Ayhan için imge, bir *araçtan* daha fazlasıdır: "İmge aslında anlam. Anlam taşıyıcısı. Şiirin birimi. Ama bir bakıma da değeri var, yalnızca araç değil. Okur, kentli okur olduğu için müthiş tembel; şöyle bir göz ucuyla *parasız yatılı* herhangi bir şiire girilebilir mi?" (Ece Ayhan, 1996, s. 76). Ece Ayhan'ın zengin imgelem dünyasının örneği olarak şu dizelere bakalım: "Bin yılları

katran ağaçları altında/Akdeniz dudaklı/penceresiz sancılı bir çocuk/babasını bir göl olarak hatırlıyor /avuçlarında kuzeyden yosun balıklı bir göl...” (Ece Ayhan, 2001, s. 87).

Edip Cansever benzetmeler yaparak imgeleri oluşturur; tekrarlarıyla da anlatımını güçlendirir: “Ansızın bir hastanın kendini iyi sanması gibi/Gücünüz yetse de azıcık bağırsanız/Bir yankı: durmadan yalnızsınız/Durmada yalnızsınız” (Cansever 2008, s. 299). John Berger ise *Görme Biçimleri* adlı yapıtında *görmenin* sözcüklerle anlatılabilmesinin mümkün olduğundan bahseder: “Gerçeküstücü ressam Magritte *Düşlerin Anahtarı* adlı resminde sözcüklerle görülen nesnelere arasında her zaman var olan bu uçurumu yorumlamıştır. Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan- birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümüne düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar (Berger, 2016, s. 2).

Cemal Süreya'nın şiirlerinde çoğunlukla kullandığı güvercin imgesi de anlık olarak çekilmiş fotoğrafı andırır, görsellik ön plandadır, duygu onun arka planı oluşturur: “Bir sürü güvercin. Havalan saçların/Bunlar tıpkı senin sevilmekteki saçların/Kanatlarımdan bellidir yeni açılmış sokaklarda/Gülüm-meragülüm-mera” (Cemal Süreya, 2011, s. 24). Güvercin sözcüğünden yeni ad bile türetmiştir şair. “Üvercinka anılması güvercinle karışık bir ad. Bir kadın adı. Barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram: Kitaba ad olarak seçmeme gelince bunun iki nedeni var. Birisi belli: günümüz şiiri ve bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. O adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum. Şiirimden ufak, ama anlamlı bir kesit vermiş oluyorum galiba. İşin ikinci nedeni son derece özel, salt günlük yaşamama ilişkin bir şey” (Cemal Süreya, 2002, s. 19).

Ece Ayhan için imge, bakış açısının yönüne, görmenin hayali seviyesine bağlıdır. İmgeler asıl nesnelere anlatmazlar, onlar şairin o andaki çağrışımı uyandıran nesnelere şiirin sözcüklerine dönüştürülmüş halleridir. Dolayısıyla imgeler, sözcüklerin üstüne gelir, onlar kelimeleri yönetirler. İkinci Yeni şairleri, sözcüklerin imgelere dönüştürülmesinin ustalarıdır: “Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara/ Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk/ Kanatları sığmamış/ Bağırır Eskici Dede/ Bir korsangemisi!/Girmiş körfeze” (Ayhan, 2010, s. 84). Modern şiirde şairin duygularının yoğunlaştığı o mekân – kenttir. Yalnızlık modern kent hayatının bir çeşit hastalığıdır. Turgut Uyar bunu imgeler aracılığıyla anlatır: “Yalnızlığım sığmadı kente /Çünkü dağlara alıştı bana alıştı/Birden evlere sokaklara çarptı/Büzüldü çirkinleşti kıvrıldı/Çünkü kentlerin yalnızlığı korkaktır/Akçaburgaz'da/mutluydum

onunla/Hoşnuttum ondan” (Uyar, 2002, s. 166). Modern kent *uydurulmuş* bir yerdir sanki, orada şair, Charles Baudelaire’in flanörleri gibi “çatısız ve dostsuzdur; uçsuz bucaksız göğü bulmak imkânsızdır, zira binalar gök olmuştur: “Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta/Her şey naylondandı o kadar”, “Ama geyikli geceyi bulmadan önce/Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk”. Ya da: “İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım/Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından/Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından/Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar” (Uyar, 2017, s. 73). Turgut Uyar modern kentin sokaklarını aktarmak için imgelere başvurur: “Bütün ağaçlarla uyumuşum/Kalabalık ha olmuş ha olmamış/Sokaklarda yitirmiş cebimde bulmuşum/Ama ağaçlar söyleymiş/Ama sokaklar böyleymiş/Ama sizin adınız ne/Benim dengemi bozmayınız” (Uyar, 2014, s. 121).

Modern kentte insan *yalnızlıkla* bir başına kalmıştır. Turgut Uyar da bu şartlarda varlığını bir büyük sıkıntı olarak değerlendirir; ama bundan haz aldığını da söylemekten çekinmez: “Pis bir köleliğe ve sonsuz çılgınlığa varacak bir oluşumu sıkıntıyla bekleyen bölünmez Varlık’ın beni. Ondan severim sıkıntıyı. Sevincin o amansız, o aşağılayıcı bölünüşünden korur beni” (Uyar, 1999, s. 77). Kent resmedilecek bir materyaldir modern şair için. Bu Fransız Sembolistlerde de böyleydi, İkinci Yenicilerde de öyledir. Sanki kent kendi maddi varlığından çıkıp bu şairlerin eserlerinde kanlı-canlı bir *yaratığa* dönüşür. Bunun tarihsel nedenlerini Cumhuriyet’le birlikte köylerden kente doğru başlayan, İkinci Yeniciler döneminde iyice hızlanan yoğun hareketlilikte buluruz. Dolayısıyla İkinci Yeniciler için Ankara ve İstanbul başka bir anlam taşımaktadır. Bu kentler artık birey için kalabalığın içinde yalnızlığın merkezleridir.

İmgecilik (İmajizm-İmagism), T.S. Eliot tarafından modern şiirin merkezi olarak tanımlanan hareketi adlandıran, tanımlayan ve teşvik eden Ezra Pound ile yakından ilişkilidir. Michael Levenson’un dediği gibi, “Pound imgeciliği var etmek istedi, onu doktrine yazdı ve öne çıkarmak için halka duyurdu”. Fakat herşey daha önce başlamıştı. İmgeciliğin hikayesi 1909’da Pound’un daha sonra *Görüntüler Okulu* adını vereceği bir grup şairle başlar. Grubu bir araya getiren şey, İngiliz imgeci şairin F.S. Flint’in de söylediği gibi *İngiliz şiirinin o zamanki halinden duyulan memnuniyetsizlikti* ve imajizmin arkasındaki temel fikirlerin çoğu tartışmalarından ortaya çıkmıştı. İmajizmin her iki önde gelen şahsiyeti T. E. Hulme ve F.S. Flint, Friedrich Nietzsche ve Henri Bergson’un yanı sıra Fransız Sembolist şiiri ve serbest

vezinle (verse libre) yakından ilgileniyorlardı. T.E. Hulme, “kesinlikle doğru sunum ve laf kalabalığı yok” fikrinde ısrar etmişti.¹¹⁹

Modern şiirde imge, simgeyle birlikte olmazsa olmaz yerini almıştır. Eski Çin resim ustaları belli bir süre doğaya karışıp her şeyi etraflıca inceliyor, öğreniyor, bilincine kaydediyor; doğayı iyice *ezberledikten* sonra dönüp zihinlerindeki resmediyorlardı. Modern şairler de bu yöntemden farklı olarak, gördükleri her nesneyi imgelere dönüştürür, eserlerinde kullanırlar. Modernist şairlerin natüralist sanatçılardan farkı burada yatmaktadır. Bu imgeler, Cemal Süreya’nın şiirindeki bir güvercin/kadın yüzü olabilir, ya da Arthur Rimbaud’da şehrin üstündeki bulutların arasında fabrikalar olarak yer alabilir. John Berger imgenin oluştuğu o bilinçdışı serüveninden şöyle bahseder: “İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü-böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de anlatıyordu” (Berger, 2016, s. 15).

Modern Türk şiir tarihinde imgeleri yaratmakla en çok İkinci Yeni şairleri meşgul oldu. Cemal Süreya imgenin *görevini* şöyle açıklar:

Diyelim ki *kışlayı* alalım. *Kışlanın* imgesini bulmaya çalışalım. Birisi dese ki, *kışlanın yanına bir kuş kondu*. İşte eski imge bu...Aslında bu bir şey ifade etmiyor ve bence imge değil. Belki onun önündeki bir dize, ya da onun sonundaki bir dize bunu bir imge haline, bütünüyle onlarla birleşerek bir imge haline getirebilir. Ama bir başına imge değil. Şöyle diyelim: Biri de kalksa dese ki, *Kışlanın yanına bir güvercin kondu*. Bu bir imgedir. Bu öyle bir imge ki, Necip Fazıl’ın bir şiirine gönderme yaparak *Yemen Türküsü*’ne kadar gider. Şimdi İkinci Yeni’de böyle bir imge çılgınlığı (adeta) başladı. Aslında şiir, dil içinde bir dildir ama kuşdili değildir. İmge, mutlaka bir şeyin karşılığı olmalıdır. Kökte bir şeye bağlanmalıdır (Cemal Süreya, 2002, s. 193).

Modern şiirde biçimin, bilhassa veznin yetersiz olduğunu, imgelerin aktarılmasına engel olabileceğini düşünenlere, karşı argüman olarak Oktay Rifat şunları söyler: “Yeni şiir sanatı değişmez biçimleri kaldırıyor, düşün-imge’ye tıpkı bir ırmağın yatağını kazışı gibi, gelişme sürecinde kendi biçimini yaratmak hakkını veriyor” (Oktay Rifat, 1992, s. 270). İmgeler çağrışımlardan doğabiliyor. İnsan bilincinin mahareti, düşünceden düşünceye atlamasıdır; bu devinim dolayısıyla da yüzler, nesnelere birbirini çağrıştırır ve sabit bir öğede durur; yakalanan bu öğeyi şair düşünle birleştirir ve ortaya imge çıkarır. “İmgeler, düşüncenin ve yaşantının gelişimini, gerilimini, etkinliğini sağlayan, gerçekleri aşan, çağrışımlar yaratan, şiirin kapsamını genişleten birer araç olmaktan çıkıyor. Şiirdeki öğeler de amaçlarından

¹¹⁹ Bkz. Davis, 2015, s. 167.

sapıyor. Böylece şiir, Aragon'un 'Sanatta zenginliğin adı zevksizlik' (Cansever, 2012, s. 133). İmgeler kendini örterler. Okuyucu şairin imge olarak hayal ettiği gerçek nesneyi ya da varlığını tam olarak asla anlayamaz; ancak şairin derisine girmek gerekir, imgenin ardındaki sırrı çözebilmek için. Farklı anlamlarda kullanılan sözcükleri ve imgeleri yoğunlukla kullanmaları, İkinci Yenicilerin *anlamsız, bir şey anlatmayan ya da kapalı şiirlerin şairleri* olarak ünlenmesine neden olmuştur. Oysa İlhan Berk için bu *kapalılık* ancak usta şairlerin becerebileceği bir iştir. "İyi bir şiir, dreticiliğe, buyrukçuluğa, tek anlama her zaman kapalıdır. İyi bir şiir bir yalvaç sözü gibi çok boyutlu ve bütün yorumlara açıktır. Bu yüzden çokanlamlılık her iyi şiirin kodudur. Kendini oradan gösterir" (Berk, 2014, s. 56). Böyle bir şiir birçok kez okumaya açıktır.

Modern şiirde şairin gördüğü nesnelere imgeye dönüşür; bir düzen, bir uyum bozulur. İkinci yeniciler de bu işi en iyi yapanlardan olmuştur.

Modern Gürcü Şiirinde Resim ve İmge

Gürcü modernist şairler 1920-1930 yıllarında şiirlerinde sanatın pek çok dallarıyla ilişkili denemelere giriştiler. H2SO4 hareketine giren şairler eserlerinde matematiksel formüller, rakamlar, grafik işaretleri, ses oyunları kullandılar. Gürcü Avangard şairler olarak tanınırsalar da, onlar en çok Dada ve Fütürist sanatların öğelerini paylaşmışlardı. Şiirlerindeki küçük ve büyük harflerin birbirinin yerini alması; üst üste kullanılan çeşitli yazı tipleri; ters basılan metin; reklam anlatımının parçaları vs. hepsi çağın ritmi ve enerjisi yakalamak için kullanılan yöntemlerdi. "Şiir sözcüksüz" diyen şairler, kelimeleri bilindik anlamlarından soyma, basmakalıp gerçekçilikten kurtarma görevini üstlendiler. Sözcükte ayrı ayrı harf üzerine vurgu yaparak, fiil kullanmadan dizinin hareket etmesini istediler. Hareket üyesi Nikoloz Çaçava şöyle yazıyordu: "Eskiden ilham perileri vardı, bugün onların yerini teknoloji aldı" (Çaçava, 1924, s. 5).

Şiirdeki sözcükler arasında anlamsal bir bağ yoktur, fakat eserde davulun "ilkel" tımları duyulur adeta. Simon Çikovani bir şiirde modern şehrin gürültüsünde kaybolan nesnelere, atonal müzik duygusu uyandıran aliterasyonlar kullanarak resmetmek için çağrışımsal akışları kullanır. Bazen tüm bunlar, müzisyenlerin konsere başlamadan hemen önceki enstrümanlarıyla çıkardıkları gürültüye yakın sesleri anımsatır. Şiir bu şekilde aktarılabilir: "Yakalanmaya hazır bir mektup, dumanın bülbülü,/Tanrılara gönderin, komsomolun

roketiyle sakalı yanmış” (Çikovani, 1924, s. 39). Simon Çikovani'nin “Sahil Şarkısı – Khabo” halk arasında yaygın olan “nazar duası”nın sözdizimi, imlanın reddi, bir çeşit müzikal-şiirsel bir denemedir: “Khipati khabos/Orbebi Khabos/Zoromi, zoromi...” (Çikovani, 1924, s. 35).

Maviboyuzluların eserlerinde de kentleşme, kent hayatı çok önemli rol oynar. Modernizmi belirleyen dikotomi (ikilik) bu konuda da sanatçıyı *sıkıştırır*; onu kentle doğanın çelişkisiyle baş başa bırakır. Doğadan ayrılan insan, kendini kentte yalnız ve parçalanmış hissetmektedir. Emilé Verhairne ve Charles Baudelaire'nin şiirlerinde, modern dünya (gürültü, fabrikalar, kaos, kitle), kent insanının ruhunun bir katili olarak gösterilirken, aynı zamanda onun eseri, bu ortamın *yavrusu* olarak kabul edilir ama kentin doğurduğu bu ürüne de karşı çıkılır. “Modern sanat, kentin *çocuğu*'dur. Onun beşiğinde periler yerine sokak müzisyenleri ninni söylemiştir. Doğa onu emzirmemiştir. Siyah bir kentin sisi ve doğal gazıyla büyümüştür... Kent modernizmi doğuran yerdir, fakat onun sorunu kentçiliktir. Şehir yeni yüzleri yarattı, sembolizm edebiyat okulları burada oluştu” (Tabidze, 1916, s. 22).

“Sembolizm içerisinde, insanın ruhani yorgunluğu ve karmaşası, hayatın kaosuyla karışmaktadır” der Rus sembolist şair Aleksandr Bely (Bely, 1904, s. 12). Yine Andrey Bely'in söyleşiyle, “kent sembolist dünya görüşünün gerekliliğidir”; o modern hayatın bir modelidir, insan onu irade dışında inşa etti ve şimdi de bu kabuktan ya da hapisten kurtulmaya çalışmaktadır” (1904, s. 12). Paolo İaşvili, Emilé Verhaeren'i kentin kanlı ve korkunç bir yargıcı olarak hayal etmektedir; çünkü Emilé Verhaerane kenti ahtapota benzetmektedir. “Verhaeren'in söylediği gibi, örümceğin sayısız ayakları gibi demiryolu *ağları* da toprağı daralttı. Eskiden onun yerinde altın renkli bir tarla parlıyordu” (Bely, 1911, s. 352). Titsian Tabidze de “şairin bilinci gri kent manzaralarıyla sakatlanmıştır. Fakat kentin bu halleri yeni şiirlerde yer bulmuştu. Örneğin, Paul Verlaine'in *Topal Sone*'si, Aleksandr Blok'un Balagançik'i, bu bilincin bir ifadesidir. Yeni görüşler böyle oluşuyor ve modernizm, bu görüşlerin *şarkısı*'dır” (Tabidze, 1916, s. 21) demektedir.

Gürcü sembolist şairlerde Victor Hugo'nun Paris'i, Charles Baudelaire'in Paris'i ile yer değiştirir. Paul Verlaine'de şehir, kaotik bir dünyadır; içinde insan ve demir birbiriyle karışıktır, doğanın sembolü olan canlı yaprak vakitsizce sararmaktadır. “Modern kültür, devasa bir şehirdir: Londra, New-york, Hamburg gibi; orada fabrika direkleri mabetlerden daha yüksektir” (Tabidze, 1916, s. 21). Maviboyuzlular için şehir, aynı zamanda maneviyatı da yok eden yerdir. “Kentte dökme demirden evler ruhumu üşütür” (Mitsişvili, 1982, s. 746).

Maviboyuzlular, kenti belirleyen sıfatlar olarak şunları kullanırlar: “Zehirli Şehir”, “Delirmiş Şehir”, “Demir Şehir”. “Eski eril kültür yıkılıyor. Verhaeren bu eski ‘ülke’nin ölümüne *Hayaletler, Köyler* adlı şiirinde yas tutmuştu. Şehir egemenliğin zirvesindedir. Shelley ve Byron’un destanlarından sonra Stéphane Mallarmé *Hérodjade*, Paul Verlaine’in *Poèmes Saturniens* ve Aleksandr Blok’un *Kar Bakiresi* eserleri yazıldı” (Tabidze, 1916, s. 21). “Ben bu kasvetli ve kokulu şehri çok severim,/Çamurlu sokakları dolaşıp dişsiz evleri izliyorum,/Çirkin yüzlerini susamış gibi arayıştayım...”¹²⁰ (Nadiradze, 1916, s. 25) dizeleriyle kenti resmetmiş oluyor.

Maviboyuzluların döneminde sanat alanında faaliyet gösteren Paris’te eğitim alan Gürcü ressam Davit Kakabadze de modern resmin Gürcü şiirin yenileşmeye birlikte yürüdüğünü söyler.

Bizim yeni edebiyatımız yeni yollara koyuldu. Bu dönem *Maviboyuzlarla* başlar. Onlar edebiyatın kutsal hedeflere hizmet ettiğine inanırlar; modern şiirin biçimini derinleştirmeye hazırlar; şiire yeni bir tarzı bulmaya çalışıyorlar; Gürcü sözünün gücünü arıyorlar. Bu yolda modern resim ve şiir birlikte yürümeli. *Maviboyuzluların* milli ruhumuzu, sanatımızı zemin olarak kullanmalarına karşıyız biz. Maviboyuzlular kendi bakışlarını sembolizm adına aklıyorlar. Yaratılan sanat eseri biçimiyle, tarzıyla kendi kendini aklamalı. Onlar şöyle söylediler: Gürcü halkı maskeyi sever, sembolizm de maskenin felsefesi olduğu için, bizde sembolizm kaçınılmazdır. Bir başka şey de söylüyorlar: *Mavi Boyuzlar* Gürcü belleğini ve dünya görüşünü yansıtır. Ama biz Gürcülerin ruhuna, sembolizmin maskeleri de kendisi de yakışmıyor. Bizim resim sanatımız, heykelimiz ve edebiyatımız bunu ispatlıyor (Kakabadze, 1919, s. 535).

Kakabadze, modern Gürcü sanatçısının yeni biçimler yaratma ve fikirler geliştirmenin yanısıra, *yeni renkler* de icat ettiğini vurgular. Nasıl Maviboyuzlular renklere ayrı simgesel anlam yüklemişlerse, yeni Gürcü resmi de her renge kendi karakter özelliğini katmıştır. H2SO4 hareketinden Şalva Alkhazişvili ise Maviboyuzluların şiir anlayışına karşı çıktığı gibi, onların döneminin son aşamalarında gelişen *milli* duyguların da modern resme aktarıldığını söyler. O, bundan memnuniyetsizlik duymaktadır. Ancak H2SO4 hareketinin bunun üstesinden gelebileceğini düşünür:

Sağ düşüncenin en çok etkilediği alan ise resimdir. Resimde bugün her eski, ilkel olan şey, *milli* ile eş anlamı taşıyor. Çuha ve kağı, yalan vatanseverlik; bütün bunlar resmin gelişmesini engelliyor (...) Sağın otoritesi ne kadar popüler ve sabitse, bizim onlara saldırışımız da o kadar sert ve enerjiktir; çünkü biz gelişmeci gençliğe güç verme niyetindeyiz. Biz yeni estetik kültürle, yeni Gürcü sanatını geliştirmeye doğru yol alıyoruz (Alkhazişvili, 1917, s. 446).

Şalva Alkhazişvili sağın modern resim ve şiiri geriletliğini iddia eder. Aynı hareketin üyesi Besarion Jgenti de solun ilkelerinin, bütün dünyada ve Gürcistan’da sanatın her alanında geliştirici/dönüştürücü tesirler yarattığını söyler. Ona göre, “modern Gürcü resim, sinema

¹²⁰ “*Tsisperi Khantsebi*” dergisi, N:2

sanatı bunun ispatıdır. Biz sadece izleyici sorunu yaşıyoruz. Çünkü eski edebi geleneklere alışkın izleyici yeni sanatı anlamakta güçlük çekiyor. Bundan ise bizim *anlaşılmağımız* sonucu çıkıyor” (Jgenti, 1924, s. 22). Şair, solu yeni kültürün temeli olarak görmektedir. Dolayısıyla ancak bu nedenle, “yeni yaratıcı ilkeler sistemini sağcı saldırılara olduğu kadar, onu dışlama ve bayağılaştırma girişimlerine karşı da savunuyoruz” (1924, s. 22) der. Resmin ve şiirin ne kadar ideolojik *kanatlarına* bağlı kaldığını bu birbirini tamamlayan sözlerinden anlayabiliyoruz. Gürcistan’da modern şiir ve resim kol kola yürümüşür.

4.2. Şiir ve Müzik

Modern şiir, sanat dallarının birbirine karışmasının ürünüdür. Özellikle müzik, modernleşmeyi şiirin paralelinde yaşamıştır; müzikteki atonal denemelerin şiirde de kendini göstermesi buna örnektir. Yeni şiirde uyağın yerinde ritim, müzikaliteyi sağladı; özenle seçilmiş sözcükler müzikal havayı pekiştirdi.

Servet’i Fünûn şiiri ortaya konulduğu zaman da bu tartışmalara yer verilmişti. Yenileşme yoluna giren Türk şiiri üzerine yazılar yazan Hüseyin Cahid şiirle müzik arasındaki ilişkiden bahseder:

Musiki ile edebiyat, bir ailede kadınla erkeğin istidat ve vazifeleri nasıl ayrı ise, istidat ve vazifelere sahiptirler. Şiirde öyle bir vuzuh ve sıhhat kevveti vardır ki bu müzikte yoktur. Bundan dolayı oyunun asıl fikrini beyan etmek, tesadüf ve mezcetmek şiire düşen bir vazifedir. Bu suretle şiir, bestekârın sahihasının takip edeceği yolu gösterir. Diğer taraftan musiki, tabiatı aksettirmek lazım geldiği vakit üstünlüğünü gösterir. Bu hususta bir mükemmeliyete vasıl olur ki şiir buraya yetişemez. Fazla olarak musiki, şiirin hissiyata giydirdiği ifadeyi tamamlar ve kuvvetlendirir. Fakat musiki ile şiirin tesirli bir şekilde birleşebilmesi için şair ile musikişinasın aynı zatta içtima etmesi lazımdır¹²¹ (Hüseyin Cahid, aktaran Ercilasun, 1901, s. 535).

Modern şiiri başlatanlardan T.S. Eliot *Denemeler* adlı kitabında şiirin yaratılmasını bir orkestranın çalışmasına benzetir:

Bir orkestrada farklı enstrümanların geliştirdikleri temalara benzer imkânlar şiirde de mevcuttur ve şiirde de çok sesli musiki yaratmak mümkündür. Bir senfoni veya kuartette ritmi farklı olan geçişler şiirde de kullanılabilir. Operadan ziyade bir konserde, bir şiirin tohumu filizlenebilir (Eliot, 1983, s. 148).

İlhan Berk de şiirin inşasını bir müzik eserini yaratmaya benzetir: “Hedefte müzikal bir karakter oluşturma çabası varsa şiirsel işlevin ortaya çıkmasını sağlayacak olan anlamsal kaymalar ritim, nota ve nakaratlardır” (Berk, 2005, s. 36) der. Turgut Uyar’a göre şiirin

¹²¹ Bkz. Ercilasun,2012, s. 22.

amacı müzikal bir iç düzeni kurmak değildir; müzik şiirde duraklamalarda da hissedilir, bu, modern şiirin özelliklerindedir aynı zamanda. “Hâlbuki şiirde musikinin yeri, seslerin uyuşmasında değil, mısralarda içten içe gelişen ölçüde, vurguda, düzendedir. Aslında şiirin gayesi de musiki değildir zaten” (Uyar, 2009, s. 45). Ece Ayhan, farklı sanatların, bu arada özellikle müziğin şiirin dünyasında yaratıcılığı beslemek bakımından büyük önemi olduğunu düşünmektedir. “Sanat dalları birbirini etkiler, besler, birbirlerinin önünü açar; oysa bizim ülkemizde şairlerin büyük çoğunluğu, çalgıları tanıma düzeyinde bile müzik bilgileri edinmeye yüz vermedikleri görülür” (Ece Ayhan, 2015, s. 67) Eleştirdiklerinin aksine, Ece Ayhan müziğin geçmişini ve çağdaş halini iyi tanımakta, yakından takip etmektedir: “Çağdaş müzik tarihimizde çok önemli bir yeri ve etkisi olan İlhan Usmanbaş’ın Helikon Yaylı Çalgılar dördlüsü’nde ya da Helikon Yaylı Çalgılar Orkestrası’nda viyolonsel çalması... Yine çağdaş müzik tarihimizde çok önemli yeri olan ve kendi müzik alanının dışına da taşarak *mobil* sergisini açan Bülent Arel”dir (2015, s. 67) der. Önceki bölümlerde de vurguladığımız gibi Ece Ayhan şiirlerinde bir çeşit atonallığı denemişti (dizelerde sıfatların yer değiştirmesi, imla kullanmayışı vs.), bundan dolayı müzikte de atonal deneyimleri olan İlhan Usmanbaş’a yakınlık göstermiştir. 1970 yılında İlhan Usmanbaş, Ece Ayhan’ın “Bakışsız Bir Kedi Kara” şiirini bestelediğinde Ece Ayhan’ın şiirde cümle yapısını bozmasına uygun şekilde, kendisinin de müzikte deformasyonlar uyguladığını söyler. Ece Ayhan’ın şiirinin içindeki boşluklar, birbirinden bağımsız imgeler tam da müzikte kendisinin kullanmak istediği, işini kolaylaştıran öğelerdir¹²².

Ece Ayhan, dahil olduğu İkinci Yeni hareketini betimlerken, hareketin diğer sanatlar arasındaki niteliğini vurgular: “İkinci Yeni yalnız minkale, pergel ve gönye değildi. Helikon; Bülent Arel, İlhan Usmanbaş¹²³, İlhan Mimaroglu, Faruk Güvenç, Üner Birkan, mobil’ yontuları, atonal müziği, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Wozzeck, Anton Von Webern, Bagateller, Stravisnky, Bartok, Richard Strauss, Hindemith, Mahler; Bunuel, Visconti, Yeni Dalga, Cahiers du Cinéma, A. Resnais, Godard, L. Malle, Truffaut, Enrico, Marcel, Camus, J. Rouch; bir anlamda karikatürde Kafka’nın karşılığı Chas Addams; Kleist’in Michael Kohlhass’ı dünyadan en beğendiğim anlatı, kronik, Kandinsky, Miro, Klee; Lautréamont”

¹²² Bkz. Aktaran: Süreya, 1993, s. 260.

¹²³ İlhan Usmanbaş: “On İki Ses Yöntemiyle yazılmış ilk yapıtım 1952’de Ertuğrul Oğuz Fırat’ın şiirleri üzerine Üç Müzikli Şiir’dir. Ve sistematik atonal dönem bende 1954’te başladı. ‘Entegral serial’ler: Dizi haline getirilmiş sesler, ritimler. Mekanizması önceden kurulmuş olan bir yörüngeye oturtulur. Bu bende 1957’ye kadar sürdü. Ve benim yazdığım müziğe ‘rastlansal’ öğeler girmeye başladı” (Aktaran, Süreya, 1993, s. 261).

(Ece Ayhan, 1993, s. 17). Ece Ayhan'ın bu modern sanatçıları anması boşuna değildir; özellikle de modern müziğin ayrılmaz bir ögesi olan *On iki nota* yani atonallığı bilerek vurgulamaktadır. Zaten kendisi için de “ben baştan beri ‘atonal’ım. Haklılığın inadını da taşıyım”, der. Atonal müziğin bestecileri, o zamana dek gelişen klasik müziğe başkaldıran, tonaliteyi bilerek bozan ve tamamen modernist isyankarlığın damgasını taşıyan müzisyenlerdir: “Schöenberg, A. Berg ve Webern, gerçekten de müziğe bir devrim, yeni bir sözdizimi, yeni bir dilbilgisi getirmişlerdir. Mobil yontuları gibi, 12 ton müziği de bir sıçrama’ydi. Belki de türkçede ilk sıçrama’dır” (Ece Ayhan, 1993, s. 136) der.

Modern şiirde serbest vezin neyse modern müzikte on iki nota sistemi odur. Serbest vezinli şiirde uyak yoksunluğu ritimle giderilir; sözcükler arasındaki iç ritim şiirin nesirden ayırt edilmesini sağlar. Uyak şiirin egemeni olmaktan çıkmıştır. Tıpkı müzikte yedi ana notanın artık müziğin efendisi olmayışı gibi. Atonal denilen müzikal yapı, kulağı *dinlendiren* bir ezgi anlamına gelmemektedir artık.

Gürcü Modern Şiirinde Müzikalite

H₂SO₄'ten Sandro Tsirekidze şiirden uyağın tamamen kaldırılmasına karşıdır. Çünkü şiir bu şekilde müzikalitesini kaybeder: “Serbest şiirin oluşumu net olmayan ritimden kaynaklandı; bu ise aliterasyonun yani ünsüzlerin ritminin net uyağı yapan ünlülerin ritmine karşı öncülüğünden kaynaklanır. Serbest şiirde uyağın reddi, şiirin müzikalitesinin reddi demektir, bu da şiiri konuşma diline yaklaştırır” (Tsirekidze, 1919, s. 83). Daha önce de Maviboynuzlular şiirde müzikalitenin önemini her fırsatta vurgulamışlardı. Kolau Nadiradze “Literaturuli Sakartvelo” (Edebiyatlı Gürcistan) adlı gazetede şunları yazmıştı:

Doğru yolda olduğumuza inanıyorduk (Maviboynuzlular kastediliyor), Gürcü şiir formu ve içeriği artık düşüşteydi; Akaki'nin uyağı Gürcü şiirin damgası oldu; Onun kafiyeleri Gürcü şiirinden müzikaliteydi, sadeleştirdi ve onu sağırlaştırdı. Gürcü şiir zevksizliğin, düşüşün ve geri kalmışlığını sembolü oldu. Akaki ve onun atalarında Rustaveli daha modern gözüküyordu. Bireysel şairlerin sesi (Aleksandre Abaşeli, İoseb Grişaşvili, Galaktion Tabidze) zevksizliğin denizinde kayboluyordu, onların bireysellik çıkışları hedefi olan bir şiir ekolüne dönüşmüyordu (Nadiradze, 1967, s. 6).

Kolau Nadiradze kendilerinden önce gelen şair-yazarların yaratıcılığına ağır eleştirilerde bulunur, tıpkı Maviboynuzlulardan sonra H₂SO₄'ün onları eleştirdiği gibi. Ancak burada önemli nokta şu ki, Kolau Nadiradze, 19. yüzyılın Gürcü şairlerini müzikaliteyi yok etmekle *suçlar*; kendilerinin ise şiire yeniden kulağa hoş gelen ritimleri ve ara ara uyağı kattığını

söyler. 1923 yılında *İlioni* dergisinde Gürcü Konstantine Gamsakhurdia da şiirin kulaktan çok göze hitap ettiğini söyler. Bu Maviboynuzluların şiir anlayışıyla çelişir: “Artık bizde şiirler *gözle okunur* şekli aldı, bugünlerde kimse şiiri yüksek sesle okumaz. Şairler renklerle gözlerimizi etkiliyor; bu yüzdendir ki şiirde göz, kulağın önüne geçiyor” (Gamsakhurdia, 1923, s. 93). Buna karşılık Titsian Tabidze, 1916’da, Maviboynuzlular daha yeni ortaya çıktığında, müzikalitenin kendileriyle değil Rustaveli destanıyla (12. yüzyıl) şiirde yerini aldığını altını çizer. Ona göre Rustaveli’nin şiirinin bu önemli niteliğiyle Gürcü poetikasını yarattığını ve onu çağlar sonra Edgar Allan Poe ve Paul Verlaine’yle buluşturduğunu söyler (Tabidze, 1916, s. 147).

Fransız sembolistlerle *müzik* üzerinden yapılan bu karşılaştırma Maviboynuzluların şiirin müzikalitesine ne denli önem verdiklerini açık eder. Titsian Tabidze Paul Verlaine’i örnekleyerek, sembolist şiirde serbest vezinle müzikalitenin tezatından doğan ahenge vurgu yapar.

Baudelaire’in şiirlerinde ölçü düzensizlikleri onun özgünlüğünü gösteriyor. Baudelaire, Rimbaud ve Mallarmé de serbest şiire başvuruyorlar; anlayabiliriz ki sembolistler için müzik ve şiirin özdeşliği şiirin müzikalitesi anlamına gelmez. Onların amacı şiirin müziğin soyutlamasına yakınlaştırmasıdır. Sembolistler için rüya en önemli unsurdur, çünkü rüya bilincin ve bilinçdışın köprüsü gibidir. Bu hayaller, rüyala şairler simgeleriyle kendi diline çeviriyorlar – diye Verlaine yazıyordu (Tabidze, 1966, s. 306).

Şiir ve müziğin birbirine yönelişi en çok Maviboynuzluların şiirlerinde kendini göstermiştir. Maviboynuzluların düzyazılarında da sıklıkla bunun vurgusu yapılır. Onlardan önceki ya da sonra gelen akımlar (bu arada H2SO4’çüler de) bu kaygıyı hiç taşımadılar.

4.3. Şiir ve Sinema

Behçet Necatigil, modern şiirin sinematografik analizini şöyle aktarır: “Genellikle ön plan, geri plan olarak anlıyorum şiiri. Ön planda yani yakın mesafede hayatın görünürleri vardır; kendi hayatımız, toplum hayatı, toplum ve dünya sorunları var. Peki, arka plana ne kalır, diyeceksiniz” (Necatigil, 1994, s. 84). Geri plan çoğu zaman flu görünümlüdür ve yorumlamaya açıktır.

Sinema modernizmle doğdu ve gelişti diyebiliriz. Sanatsal akımların çeşitliliği de sinemada cesur bir biçimde yer aldı. Avangard bir sinema örneği olarak kabul edilen Jean Cocteau’un yönettiği “Orpheus” adlı filmde Sürrealizm öğeleri içeren sahneler çoktur. Odanın ve insan vücudunun birbirine geçişi, bir bütün olup tekrar ayrı ayrı parçalara dönüşmesi bir çeşit şiirsel

deneyime benzer. Bunun nedeni yönetmenin de şair olmasıdır diyebiliriz. Filmdeki sahneleri izlerken Edip Cansever'in bu dizeleri bilincimizde canlanır: “Odamı giyiniyorum/ odamı soyunuyorum” (Cansever, 2014, s. 260). Edip Cansever, teknolojik dünyayı şiirin konusu yapmaya heveslidir. Şiire sinemanın giriş *izni* de bu bilinçten kaynaklanır. Şaire göre, modern şiir artık bir makineyi çözümlmeye itmektedir şairi. Teknoloji gelişmeler, makinenin insanın hayatında devasa bir yer kaplaması iyidir. O tüm vaktini laboratuvarlarda geçirebilir (Cansever, 2000, s. 72). Guillaume Apollinaire'in şiir anlayışını benimsiyor gibidir Edip Cansever. Şiire etraftaki dünyadan bütün maddi öğelerin girmesi, modern şiiri zenginleştirmektedir. Edip Cansever özellikle son şiirlerinde sinema yönetmenlerine göndermelerde bulunur: “Şurada, orada, daha yakında /Fellini'den bir iki yüz – hayır, yanılmıyorum – /Bergman'dan bir kız çocuğu – kolunda çilek sepeti – /Bir satranç tahtası ortada /ve Passolini'den /Yere düşmüş bir elma” (Cemal Cansever, 1994, s. 11).

Şiirle sinema arasında görüntüler açısından bir bağ olabilir, fakat Turgut Uyar'a göre şiirin illa *görüntülü* olması gerekmez: “Gerçi şiir görüntülerle kurulur ama şiirin kendisi bu değildir. Şiir, birtakım güzel, değişik, anlamsız görüntüler bulma sanatı değildir” (Uyar, 2009, s. 44). Yine Turgut Uyar “Şair çok boyutlu ve gerçeğin asalağı olmayan görüntüler kurmaya çalışır” (Uyar, 2009, s. 69) der. “Kurtarmak Bütün Kaygıları” adlı şiirinde de bir film kadrajındaki kadar zengin bir atmosfer yaratır: “Ey yorgun atlar, sayı bilmeyen çocuklar/Ey bütün hazır elbiseciler ey,/Birgün olmak, küskün keşişlerden olmamak birgün/Dağlara dağlara çıkmak sular köprüler sular birgün çıkmak/Eski kaba arabalardan inip birgün çıkmak/Dağlara dağlaradağlara başka hiç/Birgün dağlara” (Uyar, 2011, s. 206).

Ece Ayhan da sinemayla şiirin geçişliliğinden yanadır: “Nasıl şiirin birimi sözcükse, sinemanın birimi de sekanstır. Sıkı sinemanın dört dörtlük şiir-sinema olmasını isterim ben” (Ece Ayhan, 2015, s. 26). “Türkiye'de şiirler sessiz çekilir. Ses sonradan (masada) eklenmiştir şiirlere”, diyen Ece Ayhan, *şiirin seslendirilmesi* gereğinden söz eder. Kendisi şiirlerine *ses ekleme* yöntemini Sovyet film yönetmeni Sergei Eisenstein'den öğrenmiştir: “Benim en güzel kitabım Çok Eski Adıyla'dır. Türkiye'de benim gördüğüm, şiir sesiyle gelir. Bunun sesi yok. Onu ben Ayzenştayn'den aldım” (Ayhan, 2004, s. 38). Ece Ayhan şiirinden bu ilişkiye bir örnek: “İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş /ters yakılmış güldürmemek için serkldoryan sigaralarıyla /işte masallara da girmiş bir polis o zamanlardan beri sürme/kirpiklerini aralayarak insanları çocukların /Ve içinde birikmiş ut çalan kadın elleri olurmuş hep /gibi bir üzünç sökün edermiş akşamları ağlarken

kuyulara/kınar hanım'ın denizlerinden" (2004, s. 39). Ece Ayhan, görüntü ustalarını sözcük ustalarıyla kıyaslar ve yönetmenleri de ozan olarak *vaftiz eder*: "Bilerek, isteyerek ozan diyorum ben sinemacılara. Yani yönetmenlere. Örneğin sinema bir sanat türü olarak gerçekleşmeseydi, bugüne dek yapıtlarını (filmlerini) vermiş bütün bu yaratıcı kişilerin büyük çoğunluğu ozan olurdu. Alıcı yerini kaleme, görüntüler yerlerini sözcüklere ve imgeye bırakacaktı, yani şiire. Ya da hiç değilse düzyazıyı seçerler, yazı makinasının başına oturlardı" (Ece Ayhan, 1996, s. 94).

Ece Ayhan, Nâzım Hikmet'in modernist, yenilikçi bir şair olduğunu düşünür; şiirinde bir tür sinema dili geliştirdiğini belirtir. Özellikle de onun "Memleketimden İnsan Manzaraları" adlı destansı şiirinin *sinematografik* anlatımını önemser: "Nâzım Hikmet'in şiir yapıtları içerisinde sinematik nitelikleri, çekimden çekim'ekopuşsuz akıcılıklarını, çeşitli imgelerinin alan derinliklerini, devingen ve tartımlı kurgusunu özellikle göz önünde bulundurarak-belki en belirgin olanı Memleketimden İnsan Manzaraları'dır diyorum" (Ece Ayhan, 1996, s. 88). Şiir sanatıyla sinema arasındaki bağlantının bu iki sanat türünün akrabalığından doğduğunu söyler şair. Ona göre sinemadaki akımlar, şiirden gelmektedir. Görüntü kavramı şiiri ve sinemayı birbirine bağlayan en önemli unsurdur. Ayrıca ortak alanı da dildir. Şiir nasıl sözcüklerden ibaret olan bir sanatsa, sinema da kendine özgü bir dil taşıyan alandır. "Yöntemleri arasındaki yakınlıklar, her ikisinin de kendilerine özgü bir dilleri'nin olması" (Ece Ayhan, 1996, s. 94) bu iki sanat dalı arasındaki bağı güçlendirir. Hatta, sessiz sinema döneminde bile dil, altyazı olarak ya da seyirci tarafından zihinde tamamlanacak bir önem taşıyordu. Modernizmle birlikte hem sinemada hem şiirde dil *parçalandı* (Derrida'nın terimini kullanırsak, *yapısöküme* (deconstruction) uğradı ve verdiği görüntüye bağlı olarak bir çeşit çağrışım diline dönüştü.

Şiirin ve sinemanın dil ortaklığından söz edildiğinde, Sovyet modernist yönetmen Andrey Tarkovsky'den söz etmek gereklidir. Sürrealizme yakın tarzda çektiği filmlerinde şiirin ne kadar önemli bir yer tuttuğunu görebiliriz. Diyelim ki, bir sahnede, Sovyetler Birliği'nin ücra bir köşesinde, kırdan güneş batıyor, fonda da yönetmenin sesiyle bir şiir okunuyor... Estetik görüntünün dışında, bu tür bir *ortaklığın* ne kadar uyumlu olabileceğini anlıyoruz: Şiirin ve görüntünün birbirini tamamlayışı. Ece Ayhan, görüntünün şiir içinde de barınma gücüne sahip olduğunu söyler. Bu yüzden sinemanın ve şiirin ortaklığını sadece dilde değil, aynı zamanda görüntüde de buluruz.

Modern Gürcü Şiiri ve Sinema öğeleri

Fütüristler de sembolistler gibi sanatlarını uygulamada sinematografik öğelere sıklıkla başvurmuşlardır. Fütürizm, adeta modernizmin *sinematografik düzenlemesidir* diyebiliriz. O yüzden Fütürist metin görsellik ve montaj içerir.

Fütüristler edebiyatta, özellikle de şiirde hem fotoğrafkinoküler hem de karışık yazı tipiyle sinema anlatımını getirdiler. Gürcü Fütüristler bunun yanı sıra eserlerinde ateşin mitleştirilmesini de öne çıkarttılar. Ateşin etrafında anlatım, zengindir, çokanlamlıdır; orada anlatılan her şey görsel-işitsel ifadelerden oluşur. Gürcistan’da ilk olarak sinematografi ile Fütüristler ilgilendiler. Fütüristler ve Dadaistlerin kolajları edebiyat sınırları aştı ve tıpkı alev gibi hareketli ve ateş enerjili sözlü anlatımını yarattı (Gelaşvili, 2018, s. 146).

H2SO4 şiir hareketi de görsellikle yakından ilgilidir. Onlara göre renkleri ifade eden sözcükler, okuyucuda çağrışımlara göre bir duygu yaratıyor ve metne metaforik anlamlar yüklüyordu. H2SO4 şairlerine göre “ilkel insan imgelerle düşünürdü”. Bu yüzden onlar ilkel insanın düşünme sistemine yakın olmak istemişlerdi. Bunu başarmak için yeni ve özel bir dil icat ettiler. Simon Çikovani şöyle yazıyordu: “Halk şiirden faydalanmaya bizim hareketimizle başladı. H2SO4’un bir kutbu aramıza Dadayla geldi (Dada folku önemser, ondan yararlanırdı); diğer kutupsa Chaplin hareketinin konstrüktivizmi yansıtıyordu” (Çikovani, 2011, s. 341, 342). Simon Çikovani, H2SO4 şiir hareketinin üyelerini şöyle değerlendirir: “Nikoloz Çaçava’nın halkçı tınısı, Nikoloz Şengelai’nin tribün sesi, Jango Gogoberidze’nin konuşma dilinin sözdizimi ve Şalva Alkhazişvili’nin sinematografik yazı dizi tarzı. Hemen hepsinin kullandığı yöntem, folklorik şiirin sonucudur” (Çikovani, 1924, s. 39). Halk anlatımına yaklaşılması, çocuk algısının önemsinmesi, dünyaya safça bakmaları sonucunu doğuruyordu. Halkçılık ve sinematografik anlatımının hızı, Gürcü Fütürizminin iki önemli unsuruydu diyebiliriz.

1924’te yazdığı “Kino” adlı şiirinde Alio Mirtskhulava, ateşin ve sinemanın Fütürizm ile ilişkisini anlatıyor: “Ben sinemayı ve coşkuyu severim,/Tuval üzerinde canlı hayaletlerin titremesi./Ruh ateş rüzgarlarıyla açılıyor ve yeryüzünün nefesine dokunuyor” (Mirtskhulava, 1924, s. 93). Alio Mirtskhulova’nın şiirlerinde dizelerin sıralanması, tasvirler, başvurduğu kolaj ve montaj yöntemleri sinemasal bir atmosfer yaratmıştı. Fütüristlerin görsel biçimlerle ilgilenmeleri eski mitolojinin yeniden canlandırılmasından kaynaklanır. Ateşin gizli, saklı doğası toplumsal hayatta da arıtılmış şekilde var olabilir. Din kuramcısı Romen Mircea Eliade “Mitler Hâlâ Yaşar ve Maskeler Takar” adlı yazısında şöyle yazar: “Mitler, modern teknoloji dolu realitemizde de ortaya çıkmaktadır. Onlar filmlerde ve bilim kurgu edebiyat

eserlerinde yaşamaya sürdürürler. Enstitüler, değerler, yasaklamalar, ideolojik önsözler yok olduktan sonra da mitler etkilemeye devam ederler” (Eliade, 1998, s. 156).

H2SO4 dergisinin ilk sayfasında şöyle yazılıdır: “Montaj İrakli Gamrekeli’ye aittir”. Avangard sanat, anlatımın zeminini bozmaya, maddeci dışavurumcu yöntemleri kullanarak kalkışmıştı. Nodar Şengelaiia’nın şiirleri tıpkı sinemada olduğu gibi montajın ve ritmin nadir örneklerindedir. Şiirlerinde kullandığı montaj yöntemi, kendi çektiği *Eliso* adlı filme de yansır. Bela Tsipuria’ya göre, “Gürcü Fütüristler için kolajlardan oluşan metinlere Dadanın unsurlarını eklemek kolay bir işti. Dada Fütürizme geçiyor ve onu değiştirmiyor. Gürcü Fütüristler için duygusallık, iç buhranı, romantik bireyin ruhani iklimi en iyi şekilde Dada ve Fütürizm olarak anlatabilecek konulardır” (Tsipuria, 2011, s. 302).

Gürcü Fütürizminin de kendine has özellikleri vardı. Tiflis'te çalışan Rus Fütüristlerinin aksine, Gürcü *Lef* üyeleri sembolizme açık bir şekilde karşıydılar. Gürcüler, İtalyan Fütüristleri gibi ülkedeki teknolojik gelişimi memnuniyetle karşıladılar ve geçmişin kalıntılarını bu sürecin önündeki ana engel olarak gördüler. Öte yandan, Gürcistan'daki Fütürizm tanıdık bir senaryo ile geliyordu: Sanayinin, ilkel şehirciliğin, sanatın gelişmesinin (esas olarak edebiyat, sanat ve sinema) üzerindeki etkileri konulu tartışmalar ve aristokrat dünya görüşüyle yüzleşme.

Şalva Alkhazişvili, “Bugün Gürcistan’da sinema sosyal değerlerle dolmalıdır. En modern sanat olan sinema, bugünkü çağrışımlara yanıt vermelidir. Gürcistan’da sinemanın geçmişi olmadığı için bunu rahatlıkla yapılabilir (Alkhazişvili, 1927, s. 446) diye yazıyordu. Aynı dönemde ilk Gürcü sinema yönetmenlerinden Miheil Kalatozişvili de devrimci sinemanın görevini tanımlamaktadır:

Devrimci sinematografinin görevi, duygusal ve organize sanatlara yönelik materyalleri işlemek için bir metodoloji yaratmaktır. Toplumsal düzeni tatmin edecek bir film yapmak gerekiyor ama bunun için sosyoloji ve “hikâye anlatma teknikleri” bilgisi yeterli değil. Bu yüzden, sinemanın, ışığın, optiğin ve hareketin teknik temelini, olay örgüsüyle organik olarak ilişkili olan stilistik bir yöntem olarak kullanmak gerekir (Kalatozişvili, 1928, s. 480).

Ona göre devrimci toplum hakkında bilgi sahibi olmak ve aynı toplumdan malzeme almak, Sovyet sinematografisini yaratmalarını sağlayacaktır.

Grigol Robakidze, *Geometrinin Sayıklaması ve Makinenin Malaryası* adlı yazısında, müzik, gürültü ve teknolojik kimi unsurların sinema ile ilişkisinden bahseder. Aynı yazıda ilk modernist film *Metropol’ü* de anımsar. Fritz Lang, eşi Thea Von Harbou’nun senaryosunu

yazdığı *Metropol* adlı filmini 1927 yılında çekti. Modernizmin tüm öğelerini tartıştıran bu film, aynı zamanda kullanılan dekor açısından da modern mimarinin zirvesiydi. Fütürist manifestosunda bahsedilen makinenin estetiği, teknolojinin artık hayatın her alanını kaplıyor oluşu filmin ana konusudur. Din, inançlar, mitler ve insanın bilinciyle çözemediği meselelerin, sembolik olarak, şehrin altında, eski çağlardaki katakomb gibi yerlerde *sığındığını* görüyoruz. “Filmdeki, Metropolis’in makine estetiğine dayalı fütüristik ütopyik mimarisi ile distopikteknö-totaliter toplumsal düzen arasındaki gerilim, gerçekte tarihsel üsluplardan yararlanmayı reddeden Modern Mimari hareketin ütopyik karakteri ile mitoloji olarak tarihsel birikim arasındaki gerilimi yansıtmaktadır” (Yüksekli, 2013, s. 59). Tarihi öğelerden kurtulmuş, tamamen teknolojiye dayalı yeni kent Metropolis, içinde yaşayan ve çalışan insanı yabancılaştıran, duygularını makineye dönüştüren kenttir aynı zamanda. 20. Yüzyılın 30’lu yıllarında sinemada Fütürist bir tarzda inşa edilen mimarinin yardımıyla anlatılan bu hikâyede, çağın modernleşmesi konu edilmektedir. Ayrıca Baudelaire gibi, bu tür bir şehirde yaşayan insanın Flaneur’a dönüşmesi fikri de filmde işlenmektedir. Modern kentin *çirkinliğinden, ruhsuzluğundan* şikâyet eden Maviboynuzlular olmuştur; Fütürist sanatı benimseyen H2SO4 şairleri de modern şehrin yalnızca dekordan oluşan bir alandan ibaret olduğunu gösterir. “Romantik Poster” adlı şiirinde Simon Çikovani okuyucuyu modern kentin projektörleriyle dolu sokaklarına çıkartır ve ona romantik havası buharlaştığını anlatmaya çalışır. “Kalbimi yazlığa gönderiyorum/ve telefon direklerin ağları/İhtiyar romantik ruhumu dinçleştiriyor/ *Rekor* reklamını göğsüne yapıştır/Fahişeler kıyafetleri kadehlerle getirirler” (H2SO4, 1924, s. 35).

Gürcü Fütürist şairler şiirlerinde *dekorları* altüst ettiler, eşyaları *farklı* bir biçimde düzenlemeyi denediler; tıpkı Batıdaki çağdaşlarının yaptıkları gibi.

Sonuç

“XX. Yüzyılda Modernizmin Türk ve Gürcü Poetikasındaki Etkileri” çalışmasında Türk-Gürcü edebi ilişkileri, modern şiir çizgisinde ele alınmıştır. 18. Yüzyıla kadar İran kültürünün derinden etkilerini taşıyan Gürcü edebiyatının, Osmanlı dönemi ya da sonrasında Türk edebiyatıyla, özellikle de şiirle, herhangi bir kesişim noktası yoktur. 20. yüzyılın başlarında, Sovyetler Birliği’nin kurulması dolayısıyla iki komşu ülke olan Gürcistan ve Türkiye sınırları arasında mecazi anlamda bir *demir perdenin* kurulması, siyasal ve kültürel olarak farklı kamplara ait olan ülkelerin bu kesişimsizlik durumunu pekiştirmiştir. Ortak sınıra sahip olunmasına rağmen, uzun süre Gürcü ve Türk edebiyatçıları arasında bilgi alışverişi gerçekleşmemiş, birbirlerinin eserlerinden haberleri olmamıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşının bitiminin ardından yavaş yavaş Gürcü edebiyat çevresi Türk edebiyat ortamından haberdar olmaya başlamıştır. Esas olarak Türk sol-sosyalist sanatçı çevreleriyle kurulan bu iletişim sonrasında Gürcü Türkolog ve yazarlar, bu sanatçıların eserlerini Gürcüceye çevirmeye yönelmiştir. Ama Türkiye’de bunun karşılığı ne yazık ki olmamıştır. Gürcüceden Türkçeye edebi eserlerin çevirileri ancak 1990’lardan itibaren başlamıştır.

İki ülke edebiyat çevreleriyle anlatılan sebeplerle kurulamayan iletişime karşın, bu dönemde Gürcü ve Türk şiiri arasında amaçlar, hedefler, yönelimler, iddialar, mücadeleler bakımından çok ilginç benzerlikler ve ortaklıklar sözkonusudur. Üstelik, bu kesişim, Gürcistan’da modernist şiiri başlatan Maviboynuzlular şiir grubunun ortaya çıkışı ile Türkiye’de İkinci Yeni şiiri arasında otuz seneye yaklaşan farka rağmen yaşanmıştır. Birbirlerinden haberdar olmayan bu iki modernist akımın ortak çıkış noktası ise modern Batı şiiridir.

Modernizm Batı’da 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış, 20. yüzyıl boyunca mimariden teknolojiye, tıptan, sanatın tüm alanlarında egemen olmuştur. Atomun parçalanması, kuantum kuramının geliştirilmesi, uzaya gitme çalışmaları ve benzeri bilimsel ilerlemeler, sanatçının evreni algılayışında dönüm noktası olmuştur. Modern çağda sanatçı kendine

odaklanmış, içindeki dünyayı keşfetmeye yönelmiş; yaratmak istediği eserler için yepyeni biçimler geliştirmiştir. Yeni keşifler, eski kullanılmış kalıplara sığmamış; yeni formlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu formlar, klasik sanatın izleyicileri için baş döndürücüdür; bilinçlerini yoran öğelerden oluşmaktadır. Artık sanat eseri, entelektüel seviyeye sahip takipçisini aramaktadır. Dolayısıyla yavaş yavaş modern sanatçı kendi takipçisini yetiştirmesine başlamıştır. Art arda gelişen tüm modern sanat akımları, biçimsel ve içeriksel yenilikler vaat etmekte, bu vaatlerini gerçekleştirmektedir. Sanat alanında modernizmin öğeleri ilk önce şiirde görünmeye başladı diyebiliriz.

T.S Eliot, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Comte de Lautréamont, Stéphane Mallarmé konvansiyonel şiirin bütün unsurlarını altüst ettiler. Şiirin içeriğini bireyselleştirdiler; dünyayı kendi etraflarında döndürdüler, sembolleri, hislerini, hazlarını, dünya görüşlerini anlatmak için kullandılar. Şiirden uyağı, dizeyi arka plana attılar ya da tamamen reddettiler. Yerine, şiirin içinde saklanmış ritmi öne çıkardılar. Charles Baudelaire örneğinde, geleneksel şiirdeki güzellik anlayışını da yıkmaya kalktılar; çirkinliğe güzellik kadar önem atfettiler. Çirkinin de güzel kadar şiirde yeri olabileceğini, hayatta var olanın her şeyin şiire taşınabileceğini eserlerinde gösterdiler.

Hızla gelişen teknoloji çağında yalnızlaşan, içine kapanan şair, kalabalık kentlerin sokaklarında özgür ruhların taşıyıcısı olarak dolaşan bir *flanör* oldu. Kenti, buhranlarını şiirine taşıdı. Eski dilin yeni anlatımları taşıyamadığına karar veren modern şair dilin yapısını bozdu, yeni bir dil inşa etti. Modern şiirin belirleyici unsurları, sözdiziminin bozulması, dize içinde sıfatların yerinin değişmesi, imlanın bir tarafa bırakılması, uyağın kaldırılması ve ritmin güçlendirmesi oldu. Geleneksel şiir ancak folklorik eserlerle anılacağı sohbetlerin öznesine dönüştü.

Türkiye’de modernleşme Osmanlı İmparatorluğu zamanında, Tanzimat döneminde başlamıştır. Dönemin yöneticileri yönlerini Batı’ya çevirmiştir. Bu dönemin edebiyat faaliyetleri, özellikle Fransız dilinden eserlerin Türkçeye kazandırılması merkezlidir. Giderek çeviriler Türk edebiyatını da etkilemeye başlayacak, fakat uzun süre bu etkilenim ancak taklit seviyesinde kalacaktır. Yanı sıra Türk şiiri kendini yenileştirmeye yoluna da girecektir. Bu eğilim örgütlü bir şekilde ancak Servet-i Fünûn edebiyat grubuyla gerçekleşecektir. Batı tarzlı edebiyat yaratma çabası en çok bu grubun iki önemli şahsiyetinin omuzlarındadır: Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin. Bu sanatçılar edebiyat sahnesine kendi özgün yazılarıyla, özellikle şiirde yenileşme iddiasıyla çıkarlar. O dönemde Fransa’da sembolizm revaçtadır.

Eserleri Fransızca orijinallerinde okumayı becerebilen bu iki şairin eserlerinde doğrudan Fransız sembolizmin etkilerinden bahsedemeyiz; fakat Türk şiirine getirdikleri yeni unsurlar, manzum şiir anlayışları, içeriğinde bireyin merkeze oturtulması, eski dize yapısına sadık kalmamaları tipiktir

Onların açtığı şiirde yenilenme çığırını bir sonraki kuşağın şairleri üzerinde de etkiler gösterir. Özellikle iki şair, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal bu çabanın önde gelen sürdürücüleridir. Ahmet Haşim Fransız sembolizmin temel öğelerini şiirlerinde uygulayan şairdir. Türk şiirinde modernleşme, sözcüğün gerçek anlamıyla onunla başladı diyebiliriz. Eserlerinde kulağa hoş gelen şiirin iç ritmi, sıfatların isimlerle çok harmoni bir şekilde dizilişi, geleneksel uyağın kuralların dışına çıkılması hemen ayırt edilir. Yahya Kemal'in şiirleri de Ahmet Haşim'in yolundan ilerler. Onun eserlerinde de uyaklı dizeler yer alır, fakat bu geleneksel şiirdekine benzemez. Bu yeni kafiyedir, daha esnek, her an değişebilen kapasiteye sahiptir. Diyebiliriz ki bu iki şairin yarattığı etki, bütün yüzyılın Türk şiirinin belirleyicisi olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonraki dönemde bireysel olarak şairliği sürdüren birçok şair olmuştur. Aralarında en gür sesle ortaya çıkanın Nâzım Hikmet olduğunu görürüz. Sembolizmden sonra Rusya'da gelişen yeni modernist akımların çerçevesinde olan Avangard-Fütürist şiiri yakından tanıyan Nazım Hikmet, kendi şiirlerinde de bu türden denemelere girişmişti. Bu Türk şiiri için yepyeni bir tarz idi. Toplumcu-gerçekçi bir eğilim içinde değerlendirilirse de Nâzım Hikmet bu çerçevenin dışına çıkmış bir şairdir diyebiliriz.

Bireysel olarak var olan şahsiyetlerin yenileme girişimlerine muhatap olan Türk şiiri, Birinci Yeni ya da Garip adlı hareketle bu yolda mücadeleye girişen ilk örgütlü şiir grubuna tanıklık etti. Üç genç Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday o zamana kadar Türk şiirinde alışılmış tüm kuralların dışına çıktılar. Şiire her şeyi anlatma *görevi* verdiler ve şiirin dilini gündelik konuşma diliyle aynılaştırdılar. Şiirin kulağa ve göze hoş gelebilecek bir *eğlence* yahut bir çeşit arındırma aleti olma düşüncesine karşı çıktılar. Batı modern şiirinden de uzak durdular bir açıdan. Kendilerine özgü bir tarz geliştirdiler. Ancak Orhan Veli'nin 1950'de erken ölümüyle bu *örgüt* de yaşamını sonlandı. Hemen ardından, Garip hareketinin şiire dair görüşlerini paylaşmayan, şiirin herkese hitap etmemesi gerektiğini savunan şairler ortaya çıkmaya başladılar. Şiirin bilindik tüm kurallarına karşı eserleriyle, farklı bir anlayışta ortaklaşan kimi şairler 1954'ten itibaren *Yeditepe*, *Pazar Postası*, *Yenilik* gibi dergilerde şiirlerini yayınlamaya başladılar. Cemal Süreya, İlhan Berk, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Edip Cansever'in başı çektiği bu isimler, Garipçiler gibi bir manifestoyla ortaya

çıkılmalarına, baştan itibaren örgütlü bir duruş sergilememelerine karşın bir zaman sonra *İkinci Yeni* adı altında bir grup olarak anıldılar. Şairlerin eserlerinin dünya algılamalarındaki benzerliği, dili bilerek bozma çabaları, politik meselelerden uzak durma niyetleri, şiir üzerine kafa yorma gayretleri onları bir hareket altında toplamıştır diyebiliriz.

Türkiye'deki edebiyat alanındaki modernleşmeye benzer bir süreci Gürcistan'da da görüyoruz. Gürcistan'da bu sürecin 1915 yılında Maviboynuzlular adlı şiir hareketiyle başladığını izleyebiliyoruz. Daha önce 19. yüzyıla kadar İran şiirinin etkisinde destan tarzında yazılan şiir, 1900'lerden başlayarak Rusya'da eğitim alan genç Gürcü yazarların öncülüğünde, Rusya Çarlığından Gürcistan'ın Rus Çarlığından bağımsızlaştırılması mücadelesinin bir parçası olarak yeni bir yola girmiştir. Bir hareket olarak örgütlenmeler de edebiyat sahasında *Altmışlılar* adı altında faaliyet sürdürdüren bu gençler şiire, halka öncülük edecek bir tür bildiri işlevi yüklemiştir. Şiir, estetik unsurlarından soyunmuş, gazete dilinde iş gören bir aparat olmuştur. Ancak Altmışlıların ölümüyle birlikte, Batı modernizminin esintileri Kafkaslar'a doğru yayılırken, 1915 yılında Kutaisi şehrinde üç genç, Titsian Tabidze, Paolo İaşvili ve Valerian Gaprindashvili "Mavi Boynuzlar" adlı dergiyi çıkartarak bir şiir hareketine dönüşecek süreci başlattılar. Onlar daha önce var olan Gürcü şiirine karşı çıkan, şiirde kafiye ve sözdizimini reddeden bir anlayışı benimsediler. Fransız sembolist şairlerden etkilenen bu gençler kendilerini ilk Gürcü sembolistler olarak ortaya koydular. Maviboynuzlular, sanat anlayışlarını ortaya koyan bir manifestoyla ortaya çıktılar. Bildirgelerinde şiire estetik kaygılarla yaklaştıklarını, simgelere başvurarak dünyayı algılama çabasına giriştiklerini duyurdular. Hareketin adını da bu anlayışlarına uygun olarak belirlemişlerdi: Mavi hayalin, gökyüzünün ve gerçek olmayan yaşayışın sembolüdür; aynı zamanda Mavi Batı şiirini de sembolize eder; boynuz da Gürcistan şarap kültüründe şarabın hayvanın boynuzdan içildiğine dair geleneğe bir tür göndermedir. Dolayısıyla Maviboynuzlular Batı ve Gürcü kültürünün bir sentezi iddiasını taşıdılar. Şiirlerini bu anlayışla yazdılar: Fransız sembolistlerin etkilerini taşıyarak, yeni şiiri, Gürcü şiirinin geleneğine, folklorik eserlere de açık olarak oluşturma çabaları, Gürcü şiirinin modernleşmesine dair buldukları çözümdü. Titsian Tabidze'nin "*Hafızın güllerini Prudhomme'nin vazosuna yerleştiriyorum*" dizesi bu sentez için örnek olabilir.

Maviboynuzlular mevcut siyasi ortamdan kendilerini uzak tutmayı tercih etmişlerdi. Ancak 1921 yılında Gürcistan'a Kızıl Ordu girdiğinde ve bir sene sonra Sovyetler Birliği kurulduğunda, Gürcistan ister istemez bu coğrafyanın ve sistemin parçası oldu. Bu bağımsız

iktidar ikliminin değişimi anlamına gelmişti. Gürcistan’da daha önce modernizmden, Batı’da gelişen sanat akımlarından serbestçe konuşulur ve bu yolda denemelere girişilirken, artık bu tür konuları tartışma ortamı tümüyle yok olmuştur. Bu durum özellikle Stalin’in iktidarından sonra ağırlaşmıştır. Sanat ancak *toplumcu gerçekçi* çerçevede yazılmalı, şiirler de *proleter* çizgisini sürdürmeliydi. Doğal olarak bu ortamda Maviboyuzlular kendilerini köşeye sıkışmış hissettiler. Yazdıkları yeni politik-kültürel iklime hitap etmemektedir. Dolayısıyla iktidar tarafından, bir zamanlar modernizmi temsil eden bu hareket, manevi bir sürgüne gönderildi. Aralarında canını kurtarmak için sistemi şiirleriyle methedenler olmuştu ama bu işe yaramadı. Rejimin baskıları, Maviboyuzluların sonunu, şairlerin kimisinin intiharıyla kimisinin de kurşuna dizilmesiyle, getirmiştir.

Maviboyuzluların hemen ardından gelen H2SO4 şiir hareketi, başından beri bilinçle örgütlenmişti. Onlar, Maviboyuzluların şiire getirdiği estetik anlayışı, kulağa ve göze hoş gelen öğeleri, sembolizmden alınan simge-imge unsurlarını fırlatıp attılar. H2SO4 şairleri daha çok Avangard şiir anlayışıyla şiir yazdılar. Toplum için sanat şiarını benimseyip kendilerini toplumun birer hizmetçisi saydılar. Çıkardıkları H2SO4 adlı dergiyle de o zamana kadar dergicilikte olmayan unsurlara yer verdiler. İmla kurallarına uymamaları, şiirlerinde sözcüklerin tekrarlanması ya da harf yığınlarından oluşan anlamı olmayan sözcüklerin dizimi bu şairlerin hem geleneksel Gürcü şiirine hem de Maviboyuzluların estetik anlayışına bir çeşit protestoydu. Rusya’da bu dönemde gelişen Avangard şiir ve *zaum* denilen yazım yöntemi H2SO4 şairlerini de etkilenmişti. Maviboyuzlular için Fransız sembolizmi, az dozda da olsa Dada ve Fütürizm; H2SO4 için ise Rus Avangard şairler yol gösterici olmuştur. Bu duruma Rusya’da Bolşeviklerin kazanması ve oradaki modernist sanatçıların Tiflis’e kaçmaları da neden olmuştu. H2SO4’le birlikte bu sanatçılara Maviboyuzlular da misafirperverlik yaptılar. Aralarında edebi alış-veriş de gerçekleşmişti. Dolayısıyla Gürcü ve Rus modernist sanatçılar, şairler Batı’da gelişen sanat akımlarından eş zamanda etkilenmiştir diyebiliriz.

Özellikle modernist şairlerin pratiğinde olan şiir üzerine düzyazıların antik dönemde “Poetika” adı altında geliştiği biliniyor. Yüzyıllar boyunca poetika farklı şekiller aldı, ancak 20. yüzyılın başlangıcından zirveye ulaştı. Bu dönemde Batı’da uygulanan bu yöntem hem Türk hem de Gürcü şiirinde kendini gösterdi. Poetika ya da şiir üzerine yazılmış düzyazılar modern şiirin gelişmesinde büyük bir rol oynadı. Bunun Gürcü ve Türk şiirinde de benzer bir şekilde yaşandığını söyleyebiliriz. Türkiye’de Servet-i Fünûn’la başlayan bu yöntem

çabalarının, İkinci Yeni şairlerinde olgunlaşmasının doruğuna varmıştır. Batı'da modernizm içinde yeni çıkan her akım sanatçılar tarafından birer manifesto (bildirgeyle) tanıtılıyordu. Bu bildirgelerde yeni akımın şiir üzerinde de nasıl bir etkinin hedeflendiği yazılıyordu. Şairler şiirde kullandıkları yöntemleri, yenilikleri, kastetmek istediklerini artık poetikalarında söylüyorlardı. Modernleşme yolunda Türk ve Gürcü şairlerin yaptıkları da buydu. İkinci Yeniciler ister dergilerde ister kendi not defterlerinde bunu birer ödev olarak görmüşlerdi. Seneler sonra toplu şekilde derlenen ve toplanan bu düzyazılar şiirleri algılama, anlama açısından çok kafa açıcı olmuştur. Aynı şekilde Maviboynuzluların, dergilerinde ya da o dönemde Gürcistan'da çıkan çeşitli edebiyat yayınlarında hem kendilerinin şiir üzerine düşüncelerini hem de Batı'da var olan akımlar hakkında kaleme aldıklarını görüyoruz. Diyebiliriz ki modern şiir poetikasıyla var oluyor. Örnek olarak verdiğimiz şairlerin hemen hepsi bu yönde de kendini geliştirmiş şahsiyetlerdir.

Şiirin diğer disiplinler arasındaki bağlarından da bu şairler kendi poetikalarında bahsetmişlerdir. İkinci Yenicilerin sinemadan resme ve müziğe kadar pek çok sanatın şiirle arasındaki bağa düzyazılarında değindiklerini görüyoruz. Maviboynuzlular ve H2SO4 şairlerinin de düzyazıları bu konuda ortaklıklar içermektedir.

İkinci Yeni şairler siyasetten uzak durdular. Özellikle 1950'lerden sonra sanatçılar kendilerini baskı altında hissetmeye başladılar. Eserleri toplatılıyor, tutuklanıyorlardı. Tam da bu dönemde İkinci Yeniciler sembollere ve imgelere başvururdular. Şiirlerinin örtülü, kapalı oluşlarının bir sebebi de budur. Bu kapalılığın bir amacı da geniş kitlelere şiirlerinin ulaşmamasıydı. Onların şiiri herkesin anlayabileceği seviyede olmamalıydı. O yüzden toplum tarafından İkinci Yeni şairleri zamanında anlaşılamadı. Düzyazılarında kapalılık kavramını reddetmişlerdi, fakat belli bir entelektüel seviyeye ulaşmış okuyucuyu tercih ettiklerini de reddetmiyorlardı.

Maviboynuzluların ilk çıktıkları dönemde ortam modernizmi tanıtmaları için uygundu. Ancak Sovyet rejimi başa geldikten sonra modernizm sözcüğünü içeren ve onu bir şekilde temsil eden herhangi bir eylem yasaklandı. Dolayısıyla Maviboynuzluların şiirsel faaliyetleri kısıtlandı. Şiiri daha kapalı tutmaya başladılar. Ancak şunu söylemeliyiz ki, Maviboynuzluların şiiri asla açık bir şiir olmamıştır. Kitleye ulaşamayan, belli ortamlara seslenen bu şiir estetiğini anlayabilmek için uzun zaman geçmesi gerekti. Düzyazılarında kendi şiir anlayışından bahsettiler; okuyucuyu şiirleriyle *mavi mabetlerine* götürmeyi vaat ettiler. Ancak söylediğimiz gibi onları kavrayan çok az kişi olmuştu.

İkinci Yeni şairleri de düzyazılarında şiirlerde çoğu zaman okuyucuya garip gelen öyküleri ne şekilde kurguladıklarını yazmışlardır. Örneğin Edip Cansever “Ben Ruhi Bey Nasılım” şiirinin kurgusun nerede ve nasıl aklına geldiğini düzyazısında anlatmaktadır. Şiirler her zaman anahtar vermiyorlar. Şiirin görevi bu değildir. Bu İkinci Yeniciler için de Maviboyuzlular için de geçerlidir.

Batı etkisine açık oluşlarından Maviboyuzlular ister düzyazılarında ister şiirlerinde sakınmadan bahsederler. Fransız sembolistlerin onların şiiri için kaynak olduğunu, onlardan şiir estetiği aldıklarını söylerler. Ancak yazılarında Gürcü toplumunda onların bir türlü anlaşılamadığından üzüntü duyuyorlar. Bunun sebebini Valerian Gaprindaşvili Paul Verlaine’de bulmaktadır “*Biz düşüşün, yok oluşun lanetlenmiş şairleriyiz*”. Maviboyuzlular, sembolizm dışında modernist akımlarından Avangard şiire de kısa bir dönem yönelmişlerdi. Ancak bunun kendi şiir estetiklerine uymadığını hızlıca anladılar.

İkinci Yenicilerde Batı şiirinin etkisi Maviboyuzlular kadar aşikâr değilse de bunun açıklamasını Cemal Süreya okulların dağıldığı, yeni okulların esaslı bir şekilde kurulamadığı bir çağda yaşadıklarını söyleyerek yapar. Her şairin ayrı bir şiir alanının olduğunu altını çizer. Bu demek oluyor ki, İkinci Yeniciler dönemin Batı’da gelişen modernist sanat akımlarını iyi tanımaktadır; fakat kendi yollarını çizmeyi tercih etmektedirler. Bunu şöyle yorumlayabiliriz: İkinci Yenicilerin ortaya çıktıklarında neredeyse modernist akımların gelişimi tamamlanmış durumdaydı. Dolayısıyla etki ancak bu şairlerin eleğinden geçerek kendini bulabilirdi. Buna rağmen, düzyazılarında hem Fransız sembolistlerden hem de gerçeküstücü, Dadaist şairlerinde bahsederler. İlhan Berk, hareketin *anlatılmayanların şiiri* olarak değerlendirilişine Arthur Rimbaud’nun sözleriyle karşılık verir: “Rimbaud’nun dediği gibi: *Sessizlikleri, geceleri, anlatılmayanı kaleme alıyordum*”.

Çalışmanın karşılaştırmalı olması Türk ve Gürcü şairlerin poetikalarının Batı’da gelişen modernist akımlardan ve şiirinden ne kadar etkilendiğini görmemizi sağlar. Her iki taraf incelendiğinde ortak bir gerçek ortaya çıkar: İkinci Yeniciler Maviboyuzluları tanımamışlar, şiirleri okuyamamışlardır; dolayısıyla onların şiiri üzerine yorum yapmaları olanaksızdır. Maviboyuzluların da dönem olarak daha önce ortaya çıktıkları için İkinci Yeniye tanıma fırsatı olamazdı. Ancak her iki hareketin kendi ülkelerindeki şiirin geleneksel tavırdan kurtarılması, şiirde sözdiziminin bozulması, imlanın reddi, sıfatların yeri değiştirilmesi, ayrıca kafiye yerine ritmin öne çıkartılması, şiirde özel isimlere yer verilmesi vs. öğeleri onların modern Batı şiirinden etkilendiğini göstermektedir. Bir başka ortaklıkları da şudur:

Maviboyuzlular her ne kadar Fransız sembolistlerin etkisi altında olduklarını vurgulasalar da Gürcü şiirinin mirasından vazgeçmemişlerdi. Aralarında yüzyıllar olsa da kullandıkları kapalı dil, herkes tarafından anlaşılmayan şiir anlayışı, Gürcü modern şairleri Besiki ya da Rustaveli ile buluşturur. Bu sentez onların özgün bir modern Gürcü şiirini oluşturdukları anlamına gelmektedir. İkinci Yeniciler de Batı şiirinin tüm özelliklerini, serbest vezin kullanımı dahil şiirlerinde yansıtmışlarsa da eski Türk şiirinin geleneğinden Divan şiirinden vazgeçmemişlerdir. Divan şiirinin simgesel içeriği, sözcüklerin kavram dışında kullanımı, İkinci Yenicilere yakın gelmiştir. İkinci Yenicilerin şiirindeki bu birleşim onları modern Türk şiirinin özgün örnekleri yapmıştır.

Modern Türk ve Gürcü şiiri benzer sancılı, tartışmalı, mücadeleli süreçlerin ürünüdür. İki ülkenin şiiri, kendi köklü şiir birikimlerinin üzerinde modern ustalarının yürüttüğü yenileşme uğraşlarıyla evrensel şiir niteliğine ulaşmıştır. Evrensel Türk ve Gürcü şiiri, günümüzde *şiir budur, şöyle olmalıdır* türünden kavgaları yaşamıyor ve böylesi tartışmaların artık *arkaik* bulunuyor olmasını, o büyük ustalarına borçludur.

Kaynakça

- Adem, C. (2010). *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri Poetikası (1923-1940)* (Doktora tezi). Atatürk Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Adorno, T.W. (1999). *Edebiyat Yazıları*. (S. Yücesoy, O. Koçak, Çev.). Metis Eleştiri Yayınları
- Ahmet Haşim (2011). *Bütün Şiirleri*. Enginün, İ ve Kerman, Z. (Ed). Dergâh Yayınları
- Ahmet Muhip Dıranas. (2015). *Şiirler*. Everest Yayınları
- Akın, G. (2016). *Şiir Üzerine Notlar*. YKY
- Akkanat, C. (2002). *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Algül, A. (2006). Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Antik Yunan Mitolojisi. *Frankofoni*, 29, s. 92-102.
- Alkan, E. (?). *Lanetlenmiş Şairler (Paul Verlaine)*. YÜCEER Matbaası.
- Alkan, E. (2005). *Şiir Sanatı*. İnkılap Yayınları.
- Alkan, E. (2006). *Gerçekçilik*. Varlık Yayınları.
- Alkan, E. (2008). Dada. *Klasik Akım*. Varlık Yayınları.
- Anday, M. C. (2015). *Dakika Atlamadan: Söyleşiler*. Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2015). *Şiir Yaşantısı: Şiir Yazıları*. Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2016). *Kalabalığın Şiiri: Garip ve Orhan Veli Üzerine Yazılar*. Everest Yayınları
- Anday, M. C. (2017). *Suçumuz Edebiyat: Edebiyat Yazıları*. Everest Yayınları.
- Apaydın, D. (2019, Bahar). Şiir Çevirisi ve Problemleri: Baudelaire ve Albatros Örneği. *Gazi Türkiyat*, 24, s. 151-164.

- Apaydın, D. (2021). *Dergâh'tan Varlık'a: Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri 1921-1933*. Çolpan Yayınevi.
- Apaydın, Ö. (2013). Ahmet Haşım'ın Poetikasına Göre “Vuzuh”un Mahiyeti ve Değeri. *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8 (1), s. 747-754.
- Apkhaidze, Ş. (1992). Serbest Şiir. *Barikadi*, 6, s. 2.
- Aristoteles. (2007). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi
- Armağan, Y. (2011). *İmkânsız Özerklik. Türk Şiirinde Modernizm*. İletişim Yayınları.
- Armağan, Y. (2019). *İmgenin İcadı: İkinci Yeni'nin Meşrutiyeti*. İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2003). Kuramda Avangardlar ve Bürger'inAvangard Kuramı.
<http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burjerin-avangard-kurami/> adresinden 2018 tarihinde alınmıştır.
- Artun, A. (2004). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. A. Berktaş, (Çev.) *Modern Hayatın Ressamına Sunuş, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı*. İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2010). Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce. Sanat Manifestoları-Avangard Sanat ve Direniş. (A. Artun, Der.). *İletişim/Sanat/Hayat*, 11, s. 66.
- Asaf, Ö. (1988). *Otokopi, Deneme*. Adam Yayınları.
- Asiltürk, B. (2006). *Hilesiz Terazi: Şiir Yazıları*. YKY.
- Atbaşı, N. E. ve Bulut, S. (2016). Modern Türk Şiirinde Divan Sahibi Şairler. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. 13 (2), s. 166-188.
- Atlı, F. (2020). Ahmet Muhip Dıranas'ın Olvido'su. *İnönü Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, 6 (25). S. 328-339.
- Avaliani, L. (1977). *Paolo İaşvili: Hayatı ve Eserleri*. Tiflis Yayınları.
- Avcı, A. (2013). Gerçeküstücü Modernizm.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/gercekustucu-modernizm/1256> adresinden 2018 tarihinde erişilmiştir.

Aydoğın, M. (2006). *Poetik Hakikat*. Hece.

Bakradze, A. (2004). *Yazarlığın Evcilleşmesi*. Gürcistan Meclis Milli Kütüphanesi.

Balakian, P. (2015). *Vise and Shadow: Essays on The Lyric İmagination, Poetry, Art and Culture*. Chicago and London Publishing.

Baramidze, A. ve Gamezardashvili, D. (1968). *Kartuli Literatura* (Georgian Literature). Tbilisi University Press.

Barbakadze, T. (1993). *Gürcü Şiiri Üzerine On Şiir*. Rubikon.

Barbakadze, T. (1999). *Sonelerinde Çılgınlık Dans Etmektedir: Grigol Robakidze*. Tiflis.

Barbakadze, T. (2002). Gürcü Serbest Vezninin İlk Araştırmacıları.

<http://kartvelologybooks.tsu.ge/uploads/book.pdf> adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.

Barbakadze, T. (2006). Maviboynuzlular'da Ölçü (Paolo İaşvili, Titsian Tabidze, Valerian Gaprindaşvili). *Annual Scientific Journal of Literary Theory: Sjani*, 7, s. 48.

Barbakadze, T. (2011). *Gürcü Şiir Sanatının Tarihi*. Edebiyat Enstitüsü Yayınları.

Barbakadze, T., Bregadze, L., Gelaşvili, M., Avaliani, L. (2012). Şiir Sanatı.

Maviboynuzlulara İthafen Şiir Sanatı'nın Altıncı Bilimsel Oturumu. *Titsian Tabidze'nin Dada Madrigalleri (Aşk şiiri); Güzel Gözler Tül Ardında Görünsün (Symbolist Şiirde Simgeleri Anlamak İçin); Mavi Unvan, Yenilikçilik, Gelenek, Eklektik*. Şota Rustaveli'nin Gürcü Edebiyat Enstitüsü, Tiflis, Gürcistan.

Barnard, A. (2012). *Simgesel Düşüncenin Doğuşu*. (M. Doğan, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Barlık, M. M. (2019). Amerikan Şiirinde Avangard Geleneğin Elektronik Yansıması: Dijital Şiir. *Folklor/Edebiyat*: 25, s. 99-103.

Batur, E. (2001). *Smokinli Berduş: Şiir Yazıları 1974-2000*. Deneme. YKY.

- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. Sel Yayıncılık.
- Baudelaire, C. (1938). *Artificial Paradise*. Bookshop Gdünd.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.). İletişim Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (O. Adanır, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bayat, N. (2010). Şiirde Anlatım ve İçeriğin Dilbilimsel Boyutları. *Folklor/edebiyat*, c.61 (1), s. 157-168.
- Beasley, R. (2007). *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. Routledge Taylor&Francis Group
- Belge, M. (2018). *Şairaneden Şiirle: Türkiye’de Modern Şiir*. İletişim Yayıncılık
- Bely, A. (1911). *Arabeskler*. Moskova.
- Benjamin, W. (1999). *Tek Yön*. (T. Tevfik, Çev.). YKY.
- Benjamin, W. (2017). *Flanör: Yükselen Kapitalizm Çağında Bir Lirik Şair Charles Baudelaire*. Sub Yayınları.
- Berk, İ. (1988). *Güzel İrmak. Şairin Kanı*. Adam Yayınları.
- Berk, İ. (1992). *Şairin Toprağı*. Simavi Yayınları.
- Berk, İ. (1993). *Uzun Bir Adam*. YKY.
- Berk, İ. (2000). *Kanatlı At*. YKY.
- Berk, İ. (2001). *Eşik*. YKY.
- Berk, İ. (2001). *Logos*. YKY.
- Berk, İ. (2004). *Ben İlhan Berk’in Defteriyim*. Alkım Yayınları.
- Berk, İ. (2013). *Poetika*. YKY.
- Berk, İ. (2016). *El Yazularına Vuruyor Güneş*. YKY.
- Berk, İ. (2019). *Şiirin Çizdiği: Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar*. YKY
- Beyatlı, Yahya Kemal (1973). *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım*.

Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.

Beyatlı, Yahya Kemal (1990a). *Edebiyata Dair*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Beyatlı, Yahya Kemal (1990b). *Mektuplar, Makaleler*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.).

İletişim Yayınları.

Bezirci, A. (1988). *Edebiyat Bahçesinde*. Evrensel Basım Yayın.

Bezirci, A. (1995). *Orhan Veli Yaşamı Kişiliği Sanat Eserleri*. Evrensel Basım Yayın.

Bezirci, A. (2005). *İkinci Yeni Olayı*. Evrensel Basım Yayın.

Bezirci, A. (2000). *Metin Eloğlu, Edip Cansever*. Evrensel Basım Yayın.

Bingöl, U. (2016). Türk Şiirinde Modernizm Tartışmaları. *International Journal of Social Science*. 53 (2), s. 359-376.

Blok, A. (2001). *Şiirler, Piyesler, Nesir*. Moskova.

Bregadze, K. (2011). Galaktioni'nin Sembolist Şiirlerin ve Novalis'in Romantik Şiirlerinin Tiplendirmesi. *Spekali*, 4, s. 8.

Bluehornsblog (2017). Fransız ve Gürcü Sembolist Estetiğinde Kentin Miti.

<https://bluehornsblog.wordpress.com> adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.

Bluehornsblog (2017). Gürcü ve Fransız Sembolizmi: Bağlam ve etkileri.

<https://bluehornsblog.wordpress.com> adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.

Bostancı, K. (2016). *Şiir Üzerine Düşünceleri ve Şiir-i Leyal'iyle Suut Kemal Yetkin* (Yüksek Lisans Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Bryusov, V. (1973). *Eserlerinin Külliyyatı* (c. 6). Moskova.

Bulur, E. (2019). *Müzik Analizinde Schenker Yaklaşım*. İstanbul University Press.

Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek ve A. Artun, Çev.). İletişim Yayınları.

Caliaşvili, M. (?). Rustaveli ve Maviboyuzlular.

<http://mastsavlebeli.ge/?p=13230> adresinden 2018 tarihinde alınmıştır.

- Canberk, E. (Ed.). (2003). *A-dan Z-ye Edip Cansever*. YKY.
- Cansever, E. (1994). *Gül Dönüyor Avucumda*. Adam Yayınları.
- Cansever, E. (2005). *Sonrası Kalır 1*. YKY.
- Cansever, E. (2012). *Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*. YKY.
- Cansever, E. (2017). *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirler*. YKY.
- Caudwell, C. (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik*. (M.H. Doğan, Çev.). Payel Yayınevi.
- Cemal Süreya. (1982). *Günübirlik*. Adam Yayıncılık.
- Cemal Süreya. (1984). Folklor Şiire Düşman. *a dergisi*, s. 164-165.
- Cemal Süreya. (1996). *99 Yüz*. Kaynak Yayınları.
- Cemal Süreya. (1992). *Folklor Şiire Düşman*. Can Yayınları.
- Cemal Süreya. (1996). *Günler*. Broy Yayınları.
- Cemal Süreya. (2017). *Sevda Sözleri. Bütün Yapıtları*. YKY.
- Cemal Süreya (2000). *Toplu Yazıları I*. YKY.
- Cemal Süreya. (2002). *Güvercin Curnatası*. (N. Duruel, Haz.). YKY.
- Cemal Süreya. (2005). *Günübirlikler*. YKY.
- Cengiz, M. (1994). *Şairin Gücü*. YÖN Yayıncılık.
- Cengiz, M. (2010). *Felsefe ve Şiir*. Digraf Yayıncılık.
- Childs, P. (2010). *Modernism*. London and New-York Publishing.
- Corcadze, A. (1909). Grigol Robakidze'nin ders notları. Şiirin Krallığında. *Droeba*, 6 (12), s. 239.
- Craig, C. (1982). *Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry*. Great Britain by Billing And Sons Limited Guildford.
- Craven, D. (2018). Modernizm, Modernlik, Modernleşme (D. Yılmaz, Çev.). <https://www.e-skop.com/skopbulten/modernizm-modernlik-modernlesme/4230> adresinden 2018 tarihinde alınmıştır.

- Cöntürk, H., ve Bezirci, A. (1961). *Turgut Uyar, Edip Cansever*. De Yayınları.
- Çedia, E. (2018). Valerian Gaprindashvili'nin Renk Simgeseliği. *Klasik ve Çağdaş Gürcü Edebiyatı*, 10, s. 75.
- Çetin, A. M. (2017). Saf Şiirin Peşinde Üç poetika: Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Octavio Paz. *Türk Dili*. 67, s. 789.
- Çevik, B. (2007). Çağdaş Müziğin Öncüsü: Claude Debussy, Hayatı, Eserleri ve Müziğe Katkıları. *BAÜ FBE*, 9 (1), s. 101-111.
- Çilaia, S. (1986). *Yirmili Yıllar ve Sorunlar (1921-1940)*. Tiflis.
- Çilaia, S. (1997). *Mavi Boynuzlular*. (Sayı: 7, 8.). Gantiadi.
- Davis, A. & Jenkins, L. M. (2015). *A History of Modernist Poetry*. Cambridge University Press
- Demir, F. (2013). Aristoteles'in, Novalis'in ve Todorov'un Metinleri Bağlamında Poetikanın Tarihsel Gelişimi. *International Journal of Social Science*, 6 (6), s. 433-453. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS1642>
- Doğan, A. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *Turkish Studies. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/1-I*, Winter. S. 409-422.
- Doğan, A. (2011). Yahya Kemal'in Şiirlerinde Bahçe İmajı. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 587, s. 503-513.
- Doğan, A. (2012). İsyân Günlerinde Aşk Üzerine. *Milli Folklor Dergisi*, 11 (56), s. 100-108.
- Doğan, A. (2002). Yahya Kemal'in İstanbul'u. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. C. 0 (9), s. 165-182.
- Doğan, A. (2017). "Ay Şairi' Ahmet Haşim", Ahmet Haşim (Özel Sayısı), *Hece Dergisi*, 241, s. 27-38.
- Doğan, M. H. (1986). *Şiirin Yalnızlığı*. Broy Yayınları.
- Doğan, M. H. (1988). *Şiir ve Eleştiri*. YKY.

- Doğan, M. H. (2001). *Şiir, Bugün*. YKY.
- Doğan, M. H. (2006). *Şair Sözü*. YKY.
- Doğan, M. H. (2008). *İkinci Yeni Şiir (Antoloji-Dosya)*. İkaros Yayınları.
- Doğan, M. H. (2015). *Eleştiriler Söyleşiler*. Cümle Yayınları.
- Doiaşvili, T. (1981). *Şiirin Âhengi*. Sovyet Gürcistan.
- Ducker, J. (1994). *Theorizing Modernism Visual Art and the Critical Tradition*.
Colombia University Press.
- Dolcerocca, Ö. N. (2016). Epik Şiiri Yeniden Düşünmek: Nâzım Hikmet ve Pablo Neruda'da Tarihsel ve Toplumsal Hafıza. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2, s. 111-123; s. 179-199.
- Durdu, A. (2019). İkinci Yeni Şiirinde Toplumsal Meseleler (Cemal Süreya, Edip Cansever ve Turgut Uyar Örneği) (Yüksek Lisans Tezi). Malatya: İnönü Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümü.
- Dürük, F. (2009). Modern Müzik Bestecilerinin Yenilik Arayışlarında Geleneğin ve Dinleyici Etkisinin Yeri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9, s. 107.
- Dürük, F. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 3, s.1.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?* (K. Genç, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Ece Ayhan. (1984). *Yalnız Kardeşçe*. Evrim Sanat Yayınları.
- Ece Ayhan. (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı: Yazılar, Söyleşiler*. YKY.
- Ece Ayhan. (1996). *Dipyazılar. Deneme*. YKY.
- Ece Ayhan. (2001). *Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997: Toplu Şiirler*. YKY.
- Ece Ayhan. (2002). *Bir Şiirin Bakır Çağı*. YKY.
- Ece Ayhan. (2002). *Hay Hak! Söyleşiler*. YKY.
- Elbakidze, M. ve Ratiani, İ. (2016). *Bolşevizm ve Gürcü Edebiyatı (1921-1941)*. Tiflis

- Eliot, T.S. (1983). *Denemeler*. (S. Kantarcıoğlu, ev.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Elmas, M. Ő. (2010). İkinci Yeni Şiiri zerine Anlambilimsel Bir İnceleme (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Emre, A. (1994). Bin Yıl Yaşasam Bunca Anım Olmazdı. *Frankofoni*, 6, s. 224.
- Emre, A. (1995). Dikey ve Yatay Uyuşumlar: Evrensel Benzeşme ve Eş Duyum. *Frankofoni*, 7, s. 36-39.
- Emre, A. (1995). Kuzguni Siyah “Saçlar”dan “Mavi Saçlar”ın Asya ve Afrika Gklerine. *Frankofoni*. 7, s. 95-102.
- Enginün, İ. (2008). *Türkçede Shakespeare*. Dergah Yayınları.
- Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri (1860-1923)*. Eser Tanıtma ve nszler. (C. 4.). Dergah Yayınları.
- Esen, E. (2013). *Bilişsel Poetika Açısından “Okuyucu-Dinleyici Sorumluluğu”* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Ercan, Y. (2007). İkinci Yeni Kırılması. *Hürriyet Gösteri*, 290, s. 80-81.
- Ercan, Y. (2007). Şiirin Dili. *Hürriyet Gösteri*. 290, s. 73-74.
- Ercilasun, B. (1995). *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Ercilasun, B. (1998). *Orhan Veli Kanık: Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ercilasun, B. (2012). *Servet-i Fünûn ’da Edebi Tenkit*. Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, B. (2014). *Türk Şiiri zerine*. Dergah Yayınları.
- Erdem, G. (2012). *Milliyetçilik ve Sosyalizm zerine Mektuplar*. Kültür ve Turizm Bakanlığı: Kültür Serisi: 13.
- Erdinç, D. G. (2005). Eliot, Modernite ve Gelenek (İmagism ve Modern Şiir). *Mor Taka. Şiir ve Kent Kültürü*. 2, s. 106.

- Erdost, M. İ. (1997). *İkinci Yeni Yazıları*. Onur Yayınları.
- Erdost, Ö. İ. (2020). *Üç Şair: Nâzım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmed Arif*. Onur Yay.
- Eroğlu, E. (2005). *Modern Türk Şiirinin Doğası*. YKY.
- Faucault, M. (2016). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.). YKY.
- Foucault, M. (2000). Aydınlanma Nedir? (E. Özgül ve Ö. Oğuzhan, Çev.). *Toplumbilim*, 11, s. 72.
- Frey, H. J. (1996). *Studies in Poetic Discourse. Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin*. Stanford University Press.
- Friederich, H. (1969). *The Structure of Modern Lyricism*. (D. Fuhrmann, Trans.). Publishing House for World Literature.
- Furtuna, F. (2015). Poetika Kavramı ve Şinasi'nin Poetik Tavrı Üzerine. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), s. 134-141.
- Gamezardaşvili, D. ve Baramizde, A. (1968). *Kartuli Literatura (Georgian Literature-Gürcü Edebiyatı)*. Tbilisis Universitesis Gamomtsemloba.
- Gaprindaşvili, V. (1921). İsimler Büyüsü. *Meotsnebe Niamorebi*, 6, s. 13.
- Gaprindaşvili, V. (1990). *Yazarın Arşivinden Şiirler, Destan, Çeviriler, Denemeler, Mektuplar*. Merani.
- Gaprindashvili, M. (2016). *SSCB Zamanında (1921-1991) Türk-Gürcü ve Gürcü-Türk Edebi Çevirileri* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Gariper, K. (2010). Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Gatsrelia, A. (1981). *Şiir Sanatı. Seçkin Yazıları*. (C. 3.). Merani.
- Gay, P. (2017). *Modernizm: Sapkınlığın Cazibesi. Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine*. (S. Erduman, Çev.) Everest Yayınları.

- Geçgel, H. (2002). İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan (Doktora tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Geçgel, H. (2007). Bir Görüntü (İmgeler) Sanatı Olarak Şiir. *Hayal Dergisi*, 21, s. 47.
- Gegeçkori, Givi (1991). Titsian Tabidze. *Kritika*, 4, s. 4.
- Genis, A. (2003). XX Yüzyılın Bir Tarzı Olarak Modernizm. *Arçevani*, 3, s. 34.
- Germen, A. (2007). Language Poetry and the Problem of the Subject. Hacettepe Üniversitesi *Edebiyat Fakültesi Dergisi/Journal of Faculty of Letters*, 24 (1), s. 69-83.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları*. (K. Ersin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Giles, S. (1993). *Theorizing Modernisms: Essays in Critical Theory (Avant-Garde, Modernism, Modernity: A Theoretical Overview)*. London and New York.
- Ghil, R. (1904). Fransız Şiir Üzerine Mektuplar. *Terazi*, 2, s. 77.
- Gourmont, R. (1913). *Maskeler Kitabı*. Moskova.
- Gökalp Alpaslan, G. (1998). Göstergibilim Açısından Bir Şiir Değerlendirmesi: Bir Sözlükte Kitap Adları. *Dursun Yıldırım Armağanı*. s. 363-378.
- Gökalp Alpaslan, G. (2001). Çağdaş Türk Şiirinde Gazeli Yeniden Yaratıcılar. *21. Yüzyıla Girerken Yazında Dil Kullanımları (Alışkanlıklar-Yenilikler-Aykırılıklar-Sapmalar)*. Özünlü, Ü. ve Gülel, M. A. (Ed.). Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi. s. 1-14.
- Gökalp Alpaslan, G. (1996). Türkiye’de Şiiri Kuramı Üzerine. Bir Kaynakça Denemesi. Çobanoğlu, Ö. ve Özarslan, M. (Der). *Prof.Dr. Umay Günay Armağanı*. s. 217-235.
- Gökalp Alpaslan, G. (2003). Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Mekânın Poetikası. *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. 5, s. 29-44.
- Gökalp Alpaslan, G. (2005). Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir. *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. 6 (10), s. 3-16.
- Gökalp Alpaslan, G. (2006). Metinler Arası İlişkiler Bağlamında Cumhuriyet Dönemi

Türk Şiirine Genel Bir Bakış. *Hacettepe Üniversitesi 1 Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*: 25-26 Mayıs, s. 127-52.

Gökalp Alpaslan, G. (2009). Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri. *Turkish Studies*, 4 (1-I), s. 435-463.

Gönül, G. E. (2017). Modernizm Ölçeğinde Bir Şiir Haritası: İmkânsız Özerklik. *Söylem Filoloji Dergisi*: 2, (3).

Gülendam, R. (2010). Siyaseti Şiirde Yaşamak: Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında Sosyalist Şiir. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5 (2).

Gür, A. Küçük, S. (2010). Yeni Türk Edebiyatından Kaynak Olarak Manifestolar. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5 (2), s. 43.

Gürcü Şiir Bilimi (2000). *Şalva Karmeli. Derslerin Derlemesi*. Tiflis Devlet Üniversitesi.

Habermas, J. (1990). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan; N. Zekâ, Düz.). Kıyı Yayınları.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). Metis Yayınları.

Howarth, P. (2011). *Contents. In The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*. Cambridge University Press.

İaşvili, P. (1916). Önsöz Manifestosu. *Mavi Boynuzlular*, 1, s. 3.

İaşvili, P. (1917). Gürcistan'ın Edebiyat Yüzüğü. *Respublika*, s. 40.

İaşvili, P. (1922). Maviboynuzlular 1942 Yılında. *Barikadi*, 5.

İaşvili, P. (1975). *Şiirler, Nesir, Mektuplar, Çeviriler*. Tiflis.

İberieli, Ş. (2014). *Gürcü halkının tarihi*. Cinius Yayınları.

İlhan, A. (1980). *Gerçekçilik Savaşı*. Yazko Yayınları.

İlhan, A. (1996). *İkinci Yeni Savaşı*. Bilgi Yayınları.

İlhan, A. (2002). *Hangi Edebiyat*. İş Bankası Yayınları.

- İlim, F. (2018). Tonalite-Atonalite karşıtlığı açısından A. Schönberg'in Müzik Estetiği. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 40, s. 173-186.
- İlter, T. (2006). Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm. *Küresel İletişim Dergisi*, s. 56.
- İmamoglu, A. (2019). Apokaliptik Modernizm, Bilim-Kurgu ve Mekânın Sonu. *MOLESTO: Edebiyat Araştırmalar Dergisi*, 2, s. 1.
- İnal, G. (1992). Türk Edebiyatında Gelenek ve Kopma. *Littera Edebiyat Yazıları*, 3, s. 219-223.
- İnal, T. (1994). Baudelaire'den İki Erotik Tablo: Saçlar-Saçlarda Bir Yarım Küre. *Frankofoni*, 6, s. 33-53.
- İnal, T. (1995). Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma. *Frankofoni*, 15, s. 207-217.
- İnal, T. (1995). Uyuşumlar Theoria'sına Bir Giriş Denemesi. *Frankofoni*, 7, s. 9-93; s. 141-157.
- İnce, Ö. (2000). *Şiirde Devrim*. Adam Yayınları.
- İnce, Ö. (2001). *Şiir ve Gerçeklik*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Jaliaşvili, M. (Ed.). (2007). *Maviboyuzlular (100 Şiir)*. İntelekti.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*. (K. Atakay ve T. Birkan, Çev.). (O. Koçak ve T. Birkan, Haz.). Metis Yayınları.
- Jdanov, A. (1977). *Edebiyat, Müzik, Felsefe Üzerine*. Bora Yayınları.
- Jgenti, O. (1991). Fütürizm ve Sinematografi Arasındaki İlişki Hakkında. *Khelovneba*, 6, s. 7.
- Kacıroğlu, M. (2018). Sanatta Modernizm ve Modernist Şiir Üzerine Bir Deneme. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 3 (5), s. 1-24.
- Kahraman, H. B. (1997). *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu Mu?* YKY.
- Kahyaoğlu, O. (2000). *Mor Külhani Ece Ayhan Şiiri*. Nekitaplar Yayınları.

- Kahraman, H. B. (2004). *Türk Şiir, Modernizm Şiir*. Agora Kitaplığı.
- Kalandarişvili, G. (1925). Edebiyat Siluveleri. *Mnatobi Dergisi*, 1, s. 173.
- Kanık, Orhan Veli. (2009). *Bütün Şiirleri*. YKY.
- Kanık, Orhan Veli. (2014). *Şairin İşi (Yazılar, Konuşmalar)*. YKY.
- Kara, Ö. T. (2013). Türkçenin Kuralları Dışına Çıkan Bir Topluluk: İkinci Yeniciler. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 6 (XV), s. 451- 480.
- Karaaslan, İ. (2015). İkinci Yeni Şiirinde Aşk, Yalnızlık ve Ölüm Kavramlarının Görünümleri (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Fatih Sultan Vakıf Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Karaca, A. (2010). *İkinci Yeni Poetikası*. Hece Yayınları.
- Karakoç, S. (1986). *Edebiyat Yazıları II*. Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (1988). *Edebiyat Yazıları I*. Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (1996). *Şiirler III, Körfez/Şahdamar/Sesler*. Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013). *Gün Doğmadan: Şiirler*. Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2000). *Edebiyat Yazıları III*. Diriliş Yayınları.
- Karakuş, A. (2009). *Modern Türk Şiirinde Hüzün ve Melal* (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya.
- Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi*. Kaynak Yayınları.
- Kayıran, Y. (2007). Şairaneliğin Tekrar Dönüşü. *Hürriyet Gösteri*, 289, s. 56-62.
- Kerman, Z. ve Enginün, İ. (2003). Türkçede Charles Baudelaire. *Frankofoni*, 15, s. 253-269.
- Kılıçlı, E. (2007). Servet-i Fünûnve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Sakarya.
- Kızılçelik, S. (1994). *Postmodernizm Dedikleri*. Saray Kitabevi.
- Kızılçelik, S. (2013). *Frankfurt Okulu. Frankfurt Okulu'nun Modernlik Eleşirisi*. Anı

Yayıncılık.

- Koç, O. (2008). Yahya Kemal'in Poetikası. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi/ Edebiyat Dergisi*, 20, s. 165-191.
- Korkmaz, R. (2006). Servet-i Fünûn Topluluğu. *Türk Edebiyatı Tarihi 3* (T.S. Halman, O. Horata vd. Haz.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2016). *Folklor Şiire Düşman Mı?* Salkımsözgüt Yayınevi.
- Kostelanetz, R. (2013). *A Dictionary of the Avant-Gardes*. Taylor&Francis.
- Kot, A. (Ed.). (2004). *Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Kul, E. (2007). Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma (Doktora tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Kul, E. (2008). Şiir Dilinde Sapmalar ve Bir Uygulama. *E-Journal of New World Sciences Academy*. C. 3 (3), s. 372-389.
- Kul, E. (2011). Ece Ayhan'ın Şiirlerinde Mitolojik ve Masalsı Öğeler. *Türkoloji Dergisi*. C. 18 (2), s. 69-86.
- Kul, E. (2012). Edip Cansever'in "Çağrılmayan Yakup" Şiirinde Birey Algısı. *Türkoloji Dergisi*. C. 19 (2), s. 45-65.
- Kul, E. (2012). Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Meryem Sözcüğünün Kullanımı (Bağlam-İşlev). *Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi/The Journal of International Social Research*. C. 5 (23), s. 356-367.
- Kul, E. (2015). Modern Türk Şiirinde Savaş Karşıtlığı. *Akademik Bakış Dergisi*. S. 48, s. 327-348.
- Kula, N. (1996). Fransız Şiirine Yansıyan Evrensel İlkeleriyle Parnas. *Littera Dergisi*, 121, s. 128.
- Kula, N. (2002). *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Kula, N. (2003). Baudelaire’de Ölümün Bilinmeyen Yüzü. *Frankofoni*, 15, s. 223-233.
- Kuloğlu, Ü. S. (2009). *Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik ve Edebiyat İlişkisi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi.
- Kundera, M. (2016). Avrupalı Romanistler ve Modernizm (DieWeltliteratur).
<http://arilimag.ge/> adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.
- Kupreşvili, N. (2003). *Edebiyat Madalyonu: Grigol Robakidze*. Tiflis.
- Kurdiani, M. (1980). Gürcü Edebiyatında Dadaizm Hakkında. *Avangard Manifestleri*. Tiflis.
- Kurdiani, M. (1997). Çuhiani Dadaistler. *Kritika ve Publitsistika*, 7, s. 8.
- Kurt, M. (2018). *Çağdaş Türk Şiirinde Modernizmin İmgeleri*. Çolpan Yayınları.
- Kurt, M. (2020). *Anlama Arzusu. Modern Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar*. Çolpan Yay.
- Laura, S. (2017). Galaktion Tabidze’nin Şiirsel İntegralları. *Kültürlerarası İlişkiler*, 17, s. 20.
- Liluaşvili, B. (2006). Modernizm Tarihi İçin. *Klasik ve Çağdaş Gürcü Edebiyatı*, 11, s. 75.
- Lomidze, G. ve Ratiani, İ. (2016). *Gürcü Modernizmin Tipolojisi*. Şota Rustaveli Edebiyat Enstitüsü.
- Mallarmé, S. (1970). *Complete Works*. Library of the Pleiades Gallimard.
- Mallarmé, S. (1979). *Şiirler ve Nesir. 1919’da Kutaisi’de Yayımlanan Çevirileri*. Kutaisi.
- Marcuse H. (1985). *Eros ve Uygarlık*, (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınları.
- Marinoni, A. (1976). The Poetry of Charles Baudelaire. *The Sewanee Review*, 21, s. 8
- Mauro, E. (2016). Avangard Ne Zamandı? (D. Yılmaz, Çev.). *skopbülten*.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/avangard-ne-zamandi/3199> adresinden 2018 tarihinde alınmıştır.
- Maviboynuzlular (2018). *Maviboynuzlular. Yazışmalar*. Edebiyat Müzesi.
- Mayakovsky, V., Eluard, P., Aragon, L., Brecht, B., Neruda, P. (1984). *Saf Şiir Yoktur*.

De Yayınevi.

McCabe, S. (2009). *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*. Cambridge University Press.

Mcguiness, P. (2000). *Symbolism, Decadence and The Fin De Siecle: French and European Perspectives*. University of Exeter Press.

Memet Fuat (2000). *İkinci Yeni Tartışması*. Adam Yayınları.

Menteşe, O. B. (1994). Laforgue, Baudelaire, T.S. Eliot ve Modernist Şiirin Öyküsü. *Frankofoni*, 7, s. 76-80.

Michaud, G. (1999). *Symbolisme as in Itself*. Nizet Edition.

Mihut I. (1976). *Symbolism, Modernism, Avant-garde*. Didactic and Pedagogic Publishing House.

Milne, D. (2010). Politics and Modernist Poetics. P. Middle ton and Marsh N. (Ed.). *Teaching Modernist Poetry*. Teaching the New English.

Mgaloblishvili, E. (1987). Maviboyunuzlularda Edgar Allan Poe. *Kritika*, 6, s. 4.

Mollaer, F. (2015). Baudelaire'in Modernlik Kehanetleri: Modernleşmeye Karşı Estetik Modernizm.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/ baudelairein-modernlik-kehanetleri-modernlesmeye-karsi-estetik-modernizm/2310> adresinden 2018 tarihinde alınmıştır.

Moréas, J. (1886). "Le Symbolisme" - Le Figaro, Le Samedi, 18 septembre 1886. *Supplément Littéraire*, p.1-2.

Moréas, J. (1886). Le Symbolisme. *Supplément Littéraire*, 1-2.

Mutluay, R. (1976). *50 Yılın Türk Edebiyatı*. Türk İş Bankası Kültür Yayınları.

Nâzım Hikmet. (1987a). *Yazılar (1935)*. Adam Yayınları.

Nâzım Hikmet. (1987b). *Yazılar (1936)*. Adam Yayınları.

Nâzım Hikmet (1987d). *Yazılar (1924-1934)*. Adam Yayınları.

- Nâzım Hikmet (1987c). *Yazılar (1924-1934)*. Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet (1991). *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. Adam Yayınları.
- Necatigil, B. (1979). Garipçiler. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (c. 3, s. 285-288.). Dergâh Yayınları
- Necatigil, B. (1997). *Bile/Yazdı. Poetika*. YKY.
- Necatigil, B. (2006). *Düzyazular II. Bütün Yapıtları*. YKY.
- Nietzsche, F. (2015). *Tragedyanın Doğuşu*. (M. Tüzel, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Novalis, F. (2003). *Poetika*. (A. Sarı ve Ş. Çoraklı, Çev.). Babil Yayınları.
- Odacı, S. (2009). Ulysses ve Tutunamayanlar'da Bilinç akışı Tekniği. *Turkish Studies*. 1 (4). S. 1.
- Okay, M. O. (2005). *Poetika Dersleri*. Hece Yayınları.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. Bilim /Felsefe/Sanat Yayınları.
- Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Oktay, A. (2008). *İmkânsız Poetika*. İthaki Yayınları
- Oktay, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oktay Rifat. (1992). *Şiir Konuşması (Bütün Yazıları)*. Adam Yayınları.
- Özcan, N. (2010). *Türk Şiirinde Leyla*. Birleşik Dağıtım Kitabevi.
- Özcan, N. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özcan, N. (2016). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Fransızca Kelimeleri*. Akçağ Yayınları.
- Özcan, N. ve Topçu, U. B. (2021). *İmkânsız Sulara Tutuşan Gemi. A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*. Akçağ Yayınları.
- Özçelik, S. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 21 (3),

s. 173-186.

Özkişi, Z. G; DüNDAR, E. (2015). Farklı Modernist Eğilimler: Empresyonist ve Ekspresyonist Yaklaşımlar Çerçevesinde Müzik ve Modernizm. *Eskişehir Üniversitesi: Sosyal Bilimler Dergisi*,16(2), s.112.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/11009/131707>

Özkişi, Z. G. (2017). Ekspresyonizm ve Müzik: 20. Yüzyılın İlk Yarısında II. Viyana Okulu Çevresinde Gelişen “Yeni Müzik Yaklaşımı ve Müzikal Modernizm”. *İstanbul Üniversitesi: Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü Dergisi*, 37 (1), s. 143-156.

Özmen, K. (2016). *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. Sel Yayıncılık.

Özpalabıyıklar, S. (Ed.) (2003). *A'dan Z'ye İlhan Berk*. YKY.

Paiçadze, T. (2010). Gürcü Yaratıcı Mekânında Modernist Modelleri Anlamak.

http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=90&Itemid=&ed=8 adresinden 2018 tarihinde alınmıştır.

Parer, Ö. (2013). Şiir Sanatında Anlatım Araçlarına Poetik Metinlerin Yaklaşımı ve “Yeni” Yorumu (Aristoteles, Şerşeneviç ve Orhan Veli'nin Poetik Metinleri Bağlamında). *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8 (8), s. 1055-1071.

Parlatır, İ. (1993) (Haz.). *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Parlatır, İ. (2006) (Ed.). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. Akçağ Yayınları.

Paz, O. (1990). *Düşler Boyunca Yaratmak*. (A. Cemal, Çev.). Can Yayınları.

Paz, O. (1993). *Modern İnsan ve Edebiyat (Seçme Denemeler)*. (T. İlgaz, Çev.). Remzi Kitabevi.

Paz, O. (1995). *Şiir Nedir? Yay ve Lir*. (Ö. Saruhanlıoğlu, Çev.). Era Yayıncılık.

Pedersen, E. G. (2014). Symbolism, The Beginning of Modern Poetry. *Procedia -Social And Behavioral Sciences*, 180, s. 593-599.

Peyami Safa (1950, Ocak). Şiirin Gecekonduları. *Ulus*, 1, s.1.

Piechucka, A. (?). From The Music of Poetry to The Music of The Spheres: The Musical-Logocentric Vision in T.S. Eliot and Stéphane Mallarmé.

https://journals.theasa.net/images/contributor_uploads/10Piechucka.pdf adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.

Platon, (2016). *Devlet* (S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz). İş Bankası Kültür Yayınları.

Ratiani, İ. ve Lomidze, G. (2010). *Edebiyat Kuramı Derlemesi II*. Şota Rustaveli Gürcü Edebiyat Enstitüsü ve İvane Cavakhişvili Tiflis Devlet Üniversitesi Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim Enstitüsü.

Ratiani, İ. ve Tshipuria, B. (2010). Gücistan'da Modernizm Tecrübesi. *Modernizm ve Realizm Eşiğinde Gürcü Edebiyatı*. Şota Rustaveli Gürcü Edebiyat Enstitüsü: Edebiyat Enstitüsü Yayınları.

Ratiani, İ. (2016). *Gürcü Edebiyatı. Uluslararası Prizma İçerisindeki Tarihçesi*. Tiflis

Rehviaşvili, C. (2019). Maviboyuzluların Dolu Boynuzlar.

<https://www.radiotavisupleba.ge/a/cisferyanwelebi/24615196.html> adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.

Rimbaud, A. (1982). *Şiirler*. Moskova.

Robakidze, G. (1913). *Mektuplar. Altın Postun'a*. Tiflis.

Robakidze, G. (1916). Gerekli Bir Açıklama. *Sakhalkho Purtseli*, 541, s. 30.

Robakidze, G. (1917). Gürcü Rönesans. *Sakartvelo*, 257, s. 34.

Robakidze, G. (1988). Arkadaşa İki Mektup. *Tiflis*, 219, s. 7.

Sarılioğlu, K. (2013). *Modern Türk Edebiyatında Şiir ve Felsefe İlişkisi* (Doktora tezi).

İstanbul Üniversitesi, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.

Sayın, P. (2019). Müziğin Tonu.

http://www.elyadal.org/pivolka/12/PIVOLKA_12_05.pdf

adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.

Sazyek, H. (2000). Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik

Önsözler. *Türk Dili*, 577, s. 10-12.

Sazyek, H. (2006). *1923-1950 Arası Türk Şiiri*. (C. 4, s. 21-47). Türk

Edebiyatı Tarihi (T.S: Halman, O. Horata vd. Haz.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Sazyek, H. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Akçağ Yayınları.

Sazyek, H. ve Sazyek, E. (2008) *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*. Akçağ Yayınları.

Sezen, G. (2013). *Türkçe Şiirde Lirik ve İdeoloji Okumaları ve Marksist Bir Ara Konum:*

Niyazi Akıncioğlu. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Sherak, C. (1997). *High Art: Charles Baudelaire and Origins of Modernist Painting*. Art

Bulletin.

Shevardnadze, Kh. (2011). Titsian Tabidze'nin XIX Yüzyılın Gürcü Edebiyatı ile Yaratıcı

İlişkisi İçin (Doktora tezi). İvane Cavakhişvili Tiflis Devlet Üniversitesi.

Sigua, S. (1986a). H₂SO₄'ten Solculuğa Doğru. *Tsiskari*, 1, s. 10.

Sigua, S. (1986b). H₂SO₄'ten Solculuğa Doğru. *Tsiskari*, 2, s. 11.

Sigua, S. (1986c). H₂SO₄'ten Solculuğa Doğru. *Tsiskari*, 3, s. 12.

Sigua, S. (2008). *Modernizm*. Mtserlis Gazeti.

Simmel, G. (2006). *Modern Kültürde Çatışma*. (Der Konflikt der Kultur.). (T. Bora, N.

Kalayıcı, E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.

Sorguç, G. (2017). Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler*

Dergisi), 24, s. 37-56.

Spears, M. K. (1970). *Dionysus and The City. Modernism in Twentieth-Century Poetry*.

Oxford University Press.

Steven, M. (2017). *Red Modernism. American Poetry and The Spirit of Communism*.

Johns Hopkins University Press.

Suneş, S. ve Hamit A. (1995). Baudelaire'de Çağrışımlar. *Frankofoni*, 7, s. 21-23.

- Şimşek, F. (2019). Modernizm ve Gelenek Arasında Bir Ütopya: Maske ve Ruh. <http://dx.doi.org/10.21497/sefad.376989> adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.
- T., Baki Ayhan. (2015). Fırtınaya Hazırlık: “Soylu Yenilikçi Şiir”. *Hayat ve Hayal Müzesi. Toplu Şiirler (2001-2014)* (s. 145-156). YKY.
- Tabatadze, T. (Haz.). (2012). *Kafkaslarda Modernizm, Tiflis, Bakü, Erivan. 1900-1940*. Romualdo Del Bianco Foundation ve Tiflis Güzel Sanatlar Akademisi. Uluslararası Kongre. Florence.
- Tabidze, T. (1916). Mavi Boynuzlarla. *Mavi Boynuzlar*, 1-2.
- Tabidze, T. (1920). Dadaizm ve Mavi Boynuzlar. *Meotsnebe Niamorebi*.
- Tabidze, T. (1920). Okunu Çekmiş Sebastian. *Şvildosani*.
- Tabidze, T. (1975). *12 Cilt Külliyyatı*. Tiflis.
- Tabidze, T. (1985). *Şiirler, Destan, Nesir, Mektuplar*. Tbilisi.
- Tabidze, T. (2008). *Yeni Gürcü Edebiyatı*. Minaşvili, L. (Ed.). Tiflis.
- Tabidze, T. (2015). *Eserler Külliyyatı*. Tiflis.
- Tanpınar, A. H. (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Milli Eğitim Basımevi.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2003). *Edebiyat Dersleri. Ders Notları*. (A. Uçman, Haz.). YKY.
- Tarancı, C. S. (2010, Aralık). *Şiir Sanatı*. Varlık Yayınları.
- Tarancı, C. S. (2003). *Otuz Beş Yaş. Bütün Şiirleri*. Bezirci, A. (Der.). Can Yayınları.
- Tarancı, C. S. (2007). *Ziya 'ya Mektuplar*. Can Yayınları.
- Tekin, H. S. (2011). Şair ve Besteci Arasındaki Ahenk. <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423933984.pdf> adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.
- Tekin, Z. (2017). Psikanalitik Açından İkinci Yeni şiiri (Doktora tezi). Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Todorov, T. (2008). *Poetikaya Giriş*. (K. Şahin, Çev.). Metis Yayınları.

- Touraine, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi*. (H.U. Tanrıöver, Çev.). YKY.
- Tsipuria, B. (2016). *Sovyet/Sovyet Sonrası/Postmodern Bağlamında Gürcü Metin*. İlia Devlet Üniversitesi Yayınları.
- Tsipuria, B. (2018). *Maviboyuzlular*. İlia Devlet Üniversitesi.
- Tsirekidze, S. (1922). Nesirde Ritim. *Bakhtioni*, 21 (2).
- Tsirekidze, S. (1924). Paolo İaşvili, Portreler. *Barikadi*, 1 (6).
- Tunalı, İ. (1993). *Marksist Estetik*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Türk Dili (1981). Dadaizm. Fütürizm. Simgencilik. Egzistansiyalizm. *Türk Dili: Yazın Akımları Özel Sayısı*, 349/1.
- Tzara, T. (1968). Dada'nın Doğuşu (Tristan Tzara, Radyo Konuşması, 1950). (İ. Özdemir, Çev.). University of Virginia Library.
- Tunç, G. (2020). *Şiir ve Bellek: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*. Ötüken Neşriyat.
- Tunç, G. (2022). *Modern Türk Şiiri Okumaları: Kavramlar ve Kuramlarla*. Ötüken Neşriyat.
- Tüzer, i. (2021). *Şiir – Yorum: Şiir Üzerine Yazılar*. Hece Yayınları.
- Umunç, H. (1979). Eski Bir Kavga: Platon'da Şiir ve Felsefe Çatışması. *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, 1, s. 7-21.
- Uyar, T. (1982). *Bir Şiirden: İnceleme*. Ada Yayınları.
- Uyar, T. (1985). *Sonsuz ve Öbürü*. Broy Yayınları.
- Uyar, T. (1999). *Arz-ı Hal ve Sonrası*. T. Uyar (Haz.). Can Yayınları.
- Uyar, T. (2017). *Büyük Saat, Bütün Şiirleri*. YKY.
- Uyar, T. (2014). *Korkulu Ustalık. Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar. Bir Şiirden*. (A. Karaca, Çev.). YKY.
- Ülger, E. H. (2013). Aristoteles'te Poetikanın Doğası ve sınırları. *Dört Öge*, 4, s. 8.
- Üstün, K. (2021). *Günlüklerinden Hareketle Çağının Tanığı Ahmet Hamdi Tanpınar*. M.

- Başpınar, Y. Ercan (Ed.). Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Üstün, K. (2016). Tablo Altı Şiirden Fotoğraf Üstü Şiire: Şiir Her Yerde. *Hece: Dijital Kültür Özel Sayısı*, 234-235-236: 530-531.
- Valéry, P. (2020). *Şiir Sanatı*. (A. Ölmez, Çev.). Ketebe Yayınları.
- Wagner, P. (1996). *Modernliğin Sosyolojisi*. (M. Küçük, Çev.). Sarmal Yayınevi.
- Williams, R. (2017). Modernizm Ne Zamandı? (T.U. Belge, Çev.).
<https://www.e-skop.com/skopbulten/modernizm-ne-zamandi/3297> adresinden 2019 tarihinde alınmıştır.
- Yalçın, M. (2003). *Şiirin Ortak Paydası, Şiir bilime Giriş*. Dokuz Eylül Yayınları.
- Yeniay, M. (2013). Öteki Bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni (Yüksek Lisans tezi).
 Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Yengi, M. (2017). Türk Modernleşmesinin Bir Projesi: Modern Türk Müziği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), s. 602-611.
- Yengi, M. R. (2017). Çağdaş Modern Türk Müziği Bestecisi Açısından Kemal İlerici'nin Türk Müziği İçin "Dörtlü Armoni" Yaklaşımının Değerlendirilmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6 (2).
- Yetkin, S. K. (1967). *Baudelaire ve Kötülük Çiçekleri*. Varlık Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1969). *Şiir Sanatı, Şiir Üzerine Düşünceler*. Varlık Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1972). *Denemeler*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1972). *Şiir Sanatı: Denemeler*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yetkin, S.K. (1969). *Bugünkü Türk Şiiri. Şiir Üzerine Düşünceler*. Varlık Yayınları.
- Yılmaz, S. (2010). Şiirin Bencilliği: Modern Türk Şiirinde Saf Şiir Anlayışı Üzerine Bir İnceleme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 107-126.
- Yiğitbaş, M. (2015). Bir Şairin Estetik Eleştirileri: Tevfik Fikret'in Dil ve Edebiyat Yazıları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11, s. 282, 292.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. Can Yayınları.

Zafiu, R. (1996). *Romanian Symbolistic Poetry*. Humanitas Publishing House.

Ziya Osman Saba. (2014). *Cümlemiz: Bütün Şiirleri*. Can Yayınları

Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Metis Yayıncılık

1. Ek: Titsian Tabidze (1916), “Mavi Boynuzlarla”

“Tergdaleulebi’nin (Samotsianelevi: *Altmışlılar*) kazanması, Gürcü sanatının kaybedişiydi. O günden itibaren Gürcü şiirinde eski ruh öldü. Bu *sahte* Rustaveli’ler ve *liberaller*, edebiyatı protesto gösterisine, şiiri ise gazete yazısına çevirdiler. İlia Çavçavadze eski edebiyatın *yaban kuşunu* ve onun *tatlı seslerini* lanetledi. Akaki Tsereteli için şairlik bazen *umursamaz bir kelebek*, bazen de *ortamın trompeti* olmaktadır. Akaki’nin şair kimliğinin yok olmasını halka yakın oluğu önledi (...) Biz *Samotsianelevi*’nin toplumsal faaliyetini inkâr etmiyoruz, fakat estetizme karşı faaliyetlerini yok sayıyoruz. Kolaycılıklarıyla onlar, Gürcü şiirini gömdüler. Ritme ve biçime saygıyı yok ettiler ve şiirin mücevheri olarak liberal fikirleri seçtiler. Milletın ruhu, kültürel soyaçekimle, ancak Vaja-Pşavela’nın şiirlerinde patlar. Vaja hemen hemen tüm Rus okullarının tedrisatından geçti; ama o, dahi doğası sayesinde zehirlenmedi” (Tabidze, 1916, s. 149).

2. Ek: Besarion Jgenti (1925), aktaran Soso Sigua, (1986), “H2SO4’ten Solculuğa Doğru”

“Bize her şey geç geliyor. Maviboynuzlular, mücadele eden bir okul olmaktan çıktı, çeviriye ve tarihçiliğe sığındılar. Baştan bu çeviriler okulun özgünlüğünü belirlemişti, fakat artık, çevirilerin onların eserlerine etkisi olduğunu söyleme cesaretini bile kaybettiler ve şimdiki misyonları Fütürist ve Ekspresyonist edebiyatı Gürcücede popüler kılmaktan ibarettir (...) Bu yüzden Maviboynuzluların artık iddiaları yoktur (...) Boynuz, ilkelliğin sembolüdür; bu medeniyeti taşımayan bir okul için seçilmiş doğru bir armadır. Gürcü şiirini değiştirme adına ortaya çıkan bu okul, sembolizm ve Fütürizmi bile birbirinden ayırt edemediler. Paolo İaşvili’nin manifestosu, içerdiği romantik duygusallıkla, Fütürizmin manifestolarının tekrarlanmasıdır. Titsian Tabidze’nin sembolizm ideolojisi hakkında yazıları da aynı duyguyu uyandırıyor (...) Maviboynuzlular, romantik duruşları ve duygusallıklarıyla *Ay Evreni*’nin ve köy şiirinin yaratıcısıdır. Maviboynuzlular psikolojik olarak halktan uzaktır; o kendi duygularının esiridir (...) Maviboynuzluların modernizmden uzak olduğunu söyleyebiliriz (...) Modern kültür, psikolojiden bütünüyle arındırılmış şeylerden yararlanmak üzere inşa edilmiştir. Devrimci çağımız, inşa sürecinde sağlam bir iyimserlikle yolunda ilerliyor. Modern bilinç, bireysel kabuğundan çıkıyor ve kolektivizasyona doğru gidiyor (...) H2SO4 dergisinin ilk sayısında Maviboynuzluların şiirleri lokantalarda çalınan şarkıların motiflerine benzetildi. Bu tesadüf değildi. Burada Maviboynuzluların şiirinin akustik hiçliği, tekniğinin zayıflığı ortaya çıkıyor” (Jgenti, 1925, s. 332, 339).

3. Ek: Titsian Tabidze (1920), “Dadaizm ve Mavi Boynuzlar”

“Sembolizm kendi kültür dairesini oluşturduğu dönemde, Baudelaire, şiiri çürütüyor ve onun yaşlı kadın tabutu çocuk tabutundan ayırt edilmez oluyor; Lautréamont’un kurbağası *Maldoror monoloğuna* dönüyor. Verhaeren kırık şiirin tunç trampeti eşliğinde kültürü gömüyor; Andrey Bely de Petersburg’u mor bir cine döndürüyordu. Bu esnada ise Gürcü şiir meydanında ancak yeteneksiz şairler vardı. Onları inkâr etmek için *kahramanlık* gerekmezdi, sadece daha değerli bir şey yaratmak yeterliydi. İşte tam bu zamanda meydana Maviboynuzlular çıktı (...) Paolo İaşvili manifestosuyla, Gürcistan’dan yeni büyük bir kent yarattı ve kent şiirine yeni bir tarz verdi (...) Valerian Gaprindaşvili şiire mahremiyeti getirdi. Onun *Daisebi* adlı şiir kitabı, eski bayağı şiirden yeni olanı ayırdetmek için bir perdedir. O gölgelerin biyolojisini öğrendi ve artık bir Çinli gibi evi tersten inşa edebilir (...) Maviboynuzlular geçmişin uçurumunu doldurmaktadır, fakat kriz yine de devam ediyor. (...) Lafourge ve Lautréamont’tan sonra artık güneş farklı batıyor ve seher de farklı oluyor (...) Dünya savaşı, toplumsal devrim ve komünizmin kazancı eski dünyanın yaşlı bir aptal gibi öleceğini gösteriyor. Her siyasi devrimden önce, devrim asıl şiirde gerçekleşmiştir. Eski kültürün kaderi de şiirin sırtında kırılmalı” (Tabidze, 1920, s. 207-208).

4. Ek: Valerian Gaprindaşvili (1919), aktaran, “Maviboyuzlular” (2018).

Maviboyuzluların Yazışmaları

“Tiflis, devrim esnasında Rus Fütürizminin yuvasına dönüştü. Bir zamanlar burada sahte Fütürist Kamensky dersler veriyordu. Tiflis’te Akmeist ve Sembolizmin savunucusu Gorodetsky faaliyet yürütmektedir. O ‘ARS’ dergisinin iki sayısını çıkarttı. Ama en büyük başarısı (Aleksei) Kruchyonykh’tır. O şiirin Lenin’idir. Bu şaire *şeytanın uşağı* derler. Fakat o bazen çocuk gibi naziktir. Kruchyonykh’in *Fantastik Dükkânı*’da dersler vermekte ve başkanlık yapmaktadır. Burası, genç şairler için gerçek bir okul, bir şiir akademisidir. Kruchyonykh akıl ötesi şiirin reisi ve icat edenidir. O devasa bir şairdir ve Rusya edebiyatının noteri olan Vengerov ona referans vermektedir. Kruchyonykh’in yetenekli öğrencileri, İ. Znadeviç, Terentiyev, Degen’dır. Rus şairler burada *Feniks*, *Fantastik Dükkânı* dergilerini çıkarttılar. Onların yolunu Gürcü şairler de izlemeliler” (Gaprindaşvili, 1919, s. 24).

5. Ek: Valerian Gaprindaşvili (1917), aktaran, “Maviboynuzlular” (2018)

Maviboynuzluların Yazışmaları

“Stéphane Mallarmé şiirde natüralist betimlemeleri ve öyküyü kaldırdı. Sıfatlar üzerine de onun kadar kimse çalışmadı. Belki de Mallarmé bir ilk olarak, genç şairlere sıfatın önemini hissettirdi. Sıfat objenin boyasıdır ve ne kadar da derin ve içerikliyse, yaratılan eser zamandan o kadar bağımsızdır. Sembolist bir sıfat realist sığfata benzemez; çünkü gerçekçi sıfat her zaman belirlidir ve şiirin meydanına eksik bir misyonla çıkar. Realizm gerçeğin kaba bir yansımasıdır, sembolizm ise evrenin dinamik bir değişimidir. O çözümlmesi gereken gizemli bir sembolü temsil eder. Mallarmé sembollerle düşünür, bu semboller de büyüü aynalar gibi gerçeğin yüzlerini gösterir. Yüz her zaman biricik, sembol ise çeşitlidir; içeriği dipsiz ve sonsuzdur, bu ise şaire sanatsal yöntem olarak avantaj sağlar (...) Mallarmé hayalin yaratıcısıydı; o yüzden işe yaramaz suflör olan yaşam, onun tarafından reddedilmişti” (Gaprindaşvili, 1917, s. 40).

6. Ek: Valerian Gaprindaşvili (1920), “İsimler Büyüsü”

“Şair uyaktan köşkler inşa eder. Bazı kafiye sapandan atılan taş benzer, bazısı ise ışıklı bombaya. Bugünkü Gürcü şiirinde yüksek ve gösterişli uyaklar yaygındır. Uyakların biraz daha yumuşatılmaları lazım. Tunç uyağı yanına porselen uyağı da lazım. İskelet gibi uyak, ama kırılmış omurgasıyla: İşte bu asonanstır. (...) Bugün şiirde herkese ait olan arsız uyaklar vardır. Bazı şairlerin sıradan uyakları fahişeler gibidir. Bugünkü Gürcü şiiri, eski görkemli uyakların ve asonansların arasındaki mücadeleden ibarettir. Asonans Fütüristlerin şiirlerinde amuda kalkmaktadır. Mayakovsky'nin şiirlerinde uyaklar eziyet çekmektedir ve onlar topal, kambur bir izlenim bırakmaktadır. Gürcü şiirinde ampüte edilmiş uyaklara da rastlıyoruz. Gürcü asonansa henüz el değmemiştir; büyük işler yapılabilir bu alanda. Uyak statik, asonans ise dinamiktir. Asonans çoğu zaman felaketin beklentisini uyandırır; bazı asonanslar pilotun havada ölümüne benzer. (...) Uyağın altın çağı vardı; şimdi ise uyağın sonbaharı başlıyor. Uyağın çürüme süreci tümüyle bittiğinde o zaman söyleyeceğiz: Uyak öldü. Fakat yine de uyak Kleopatra gibi birçok sevgili değiştirecek, birçok maske görecektir, ta ki sonunda tümüyle yok olana dek. (...) Gürcü uyağı henüz sağlam ve güneşin ışığıyla aydınlanmıştır. Önünde uzun bir yol ve büyük perspektifler vardır” (Gaprindaşvili, 1920, s. 210).