

PAPER DETAILS

TITLE: GELENEKSEL BİR SİR ELESTİRİSİ KARSISINDA YENİ ELESTİRİNİN SINIRLARI

AUTHORS: Erdal BARAN

PAGES: 211-236

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1249526>

GELENEKSEL BİR ŞİİR ELEŞTİRİSİ KARŞISINDA YENİ ELEŞTİRİNİN SINIRLARI

*Erdal BARAN**



Geliş Tarihi: 20.08.2020

Kabul Tarihi: 07.10.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 211-236

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Her edebî metin kendi içinde bir bütünlük taşır. Bu bütünlüğü sözdizimsel olarak ortaya koyduğu gibi semantik boyutuyla da sağlamış her edebî metin, okuyucusuna belli bir mesaj da sunar. İşte bu noktada her şiirin mesaj olarak bir sırrının da olduğu düşünülerek esere yaklaşma noktasında belirli metodlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu metodlardan biri de 20. yüzyılın ilk yarısında edebiyat ve sanat dünyasında ortaya çıkan Yeni Eleştiri'dir. Edebî metinleri anlama ve yorumlama noktasında metni odak noktası yaparak kendi içinde bir bütünlük bulmaya çalışan Yeni Eleştiri, edebî metinlere farklı bakma tekniğini de ortaya çıkarmıştır. Nitekim bu çalışmada da Yeni Eleştiri'nin esere dönük yaklaşımları doğrultusunda, Bahaettin Karakoç'un "Yürek Yordamıyla Aradığımız" ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Talihsiz" adlı şiiri ele alınmış ve bu şiirlerden hareketle farklı eleştiri unsurları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte, edebî eserler, her insan için farklı bir içeriği, muhtevayı çağrıştırabilir. Çünkü her insan farklı bir geçmişe sahiptir ve herkes kendi bilgi ve tecrübesiyle metinleri algılayarak yorumlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Eleştiri, Yeni Eleştiri, Bahaettin Karakoç, Cahit Sıtkı Tarancı.

* Dr. Öğr. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat, erbaran82@gmail.com / ORCID: 0000-0002-3613-6810.



THE LIMITS OF NEW CRITICISM VERSUS A TRADITIONAL CRITIQUE OF POETRY

*Erdal BARAN**



First Received: 20.08.2020

Accepted: 07.10.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 211-236

Year: 2020

Session: December

Abstract

Every literary text has a unity in itself. Every literary text that has provided this integrity syntactically as well as its semantic dimension presents a certain message to its reader. At this point, considering that each poem has a secret as a message, certain methods were needed to approach the work. One of these methods is the New Criticism that emerged in the world of literature and art in the first half of the 20th century. New Criticism, which tries to find a unity in itself by making the text a focal point in the point of understanding and interpreting literary texts, has also revealed the technique of looking at literary texts differently. As a matter of fact, in this study, in line with the New Critic's approaches towards the work, Bahaettin Karakoç's poem "Yürek Yordamıyla Aradığımız" and Cahit Sıtkı Tarancı's "Talihsiz" were discussed and different criticism elements were tried to be determined based on these poems. However, literary works can evoke a different content and content for each person. Because every person has a different history and everyone can perceive and interpret texts with their own knowledge and experience.

Keywords: Traditional Criticism, New Criticism, Bahaettin Karakoç, Cahit Sıtkı Tarancı.

* Dr. Lecturer, Tokat Gaziosmanpaşa University, Faculty of Science and Literature, Department of Turkish Language and Literature, Tokat, erbaran82@gmail.com / ORCID: 0000-0002-3613-6810.



Giriş

Şiir incelemeleri, 20. yüzyıla gelinceye kadar genel olarak şiirde imge yaratmak için kullanılan sanatların kullanılış biçimi; şairin yaşamöyküsü, diğer eserleri ve etkisinde kaldığı diğer şairlerin incelenmesi; söz konusu yazılan şiirin yazıldığı dönemin tarihi boyutu dikkate alınarak yapılmıştır. Bununla birlikte Amerikan şiir eleştirmenlerinden biri olan Harold Bloom'un 1973'te yayımladığı *Etkilenme Endişesi* adlı kitabıyla modern şiir eleştirisine “etkilenme endişesi” ve “yanlış okuma” gibi kavramlar kazandırması neticesinde şiir geleneğini oluşturan şairler ve nesiller arasındaki ilişkinin farklı boyutları da dâhil olmuştur (Kacıroğlu 2014: 22). Tabii şiirin neliği de her yüzyılda güncelliğini koruyarak tartışma konusu halinde günümüze kadar gelmiştir. Kimi şaire göre şiir, duyguların resmidir; kimi şaire göre duyguların akılla yoğrulmasıdır. Kimine göre sözcüklerle güzel biçimler kurma sanatıdır (Tarancı 2003: 21). Bir bakıma da şiir, subjektif bir ifade biçimidir. Bununla birlikte ondan çıkarılacak anlam ya da estetik zevk, kendi içinde bir bütünlüğü ortaya koymaya bağlıdır. Burada edebî metnin şairce tamamlanıp tamamlanmadığı sorusu da akla gelmektedir. Gönderen (şair) ile alıcı (okuyucu) arasında tam anlamıyla kurulmuş bir bağ var mıdır? Eser amacına ulaşmış mıdır? Bunları anlamak için bir metoda ihtiyaç vardır. Elbette ki şimdiye kadar özellikle 20. yüzyılın başlarından sonlarına kadar gelenekçi yaklaşım olarak edebî eserler, devir, şahsiyet ve eser odağında değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. İnsanoğlunun medeniyet namına kat ettiği gelişmeler doğrultusunda, edebî bir metne ya da esere eleştiri amacıyla yönelimleri de değişmiştir. Bu noktada esere yaklaşma metotlarından biri olan Yeni Eleştiri, edebî metindeki simgesel anlatışın arkasındaki bütünlüğe odaklanmıştır.

Her edebî eser, varlığını kendi içinde oluşturabildiği bütünlükle birlikte biçimsel uyuma borçludur. Kelimelerle oluşturulan estetik bir duygu aktarımı, ortaya konan metni sıradan bir metin olmaktan çıkarıp insanları etkilemesi oranında edebiyat tarihinde yerini almaktadır. Bu yer verme aşamasında, somut halde eleştirmenin karşısına çıkan edebî metin, kuramsal boyutta yeniden ele alınır ve değerlendirmeye tâbi tutularak estetik derecesi belirlenir. Bu değerlendirme uzun yıllar gelenekçi bir metotla yazar odağında yapılmış olmakla birlikte 20. yüzyılın başlarından itibaren çeşitli edebiyat teorisyenleri tarafından birtakım kuramlar geliştirilerek eseri inceleme noktasında farklı bakış açıları geliştirme zorunluluğu hissedilmiştir. Bu doğrultuda geliştirilen kuramlar, edebî eserin biçimini merkeze koydukları gibi kelimelerin anlam birimi olarak rollerini de odak noktası yapmışlardır.

Hayatından ve sanat anlayışından kısaca bahsedilen Bahaettin Karakoç'un "Yürek Yordamıyla Aradığımız" adlı şiirine geleneksel bir şiir inceleme yaklaşımıyla değerlendirme öne çıkarılarak Yeni Eleştiri'nin diğer şiir (*Talihsiz*) üzerindeki kritiği, bu çalışmanın odak noktalarından biridir. Tabii ikinci şiirin değerlendirilmesi dile getirilirken Bahaettin Karakoç'un dünya görüşünden, hayata bakış açısından ve yaşadığı dönemin şartlarından istifade edilerek Mehmet Kaplan'ın devir, şahsiyet ve eser esasına göre bir inceleme yapılmıştır. Bu aşamada da Bahaettin Karakoç'un biyografisinden bahsedilmiştir.

Cahit Sıtkı'nın "Talihsiz" adlı şiiri de Yeni Eleştiri'nin ölçütlerini somut hale getirme noktasında kullanılmıştır. Karşılaştırma yaparak ortaya konacak bir çalışmanın metne dönük eleştiri kuramlarını biraz daha anlaşılır kılacağı düşüncesi bu çalışmanın başlangıçtaki amacını ortaya koymaktadır. Tek bir şiir ele alınarak da Yeni Eleştiri'nin ölçüt olarak sınırları bir inceleme konusu yapılabilirdi. Ancak bu doğrultuda benzer çalışmaların mevcudiyetiyle kıyaslama üzerinden konunun yani esere yaklaşım kuramlarından Yeni Eleştiri'nin farkını belirginleştirme amacı, ikinci bir şiiri gerektirmiştir. Bu şiirler seçilirken de başka bir çalışmanın merkezinde olmamalarına dikkat edilmiştir. İkinci şiir, geleneksel bir yaklaşımla ele alınırken şairin biyografisinden kısaca yararlanılmıştır. Birinci şiir yani *Talihsiz* ele alınırken de yazarı Cahit Sıtkı'nın hayatından bahsedilmemiştir. Çünkü Yeni Eleştiri'nin en önemli ölçütlerinden biri yazarın biyografisiyle edebî metni belli bir bağa zorlamamaktır. Yine şiirin yazıldığı tarihteki dönem, tarihi boyutuyla şiirde kendine ne kadar yer bulmuştur şeklinde bir sorgulama yapılmamıştır.

1. Yeni Eleştiri ve Takipçileri

Yeni Eleştiri (New Criticism), adını alan Anglo-Amerikan biçimciliği 1930'larda başlamış, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası ve 1950'lere kadar etkinliğini yoğun bir şekilde sürdürdükten sonra 1960'larda sanat, özellikle de edebiyat sahasında kısmen de olsa hızını kaybetmiş bir eser odaklı eleştiri kuramıdır. Söz konusu tarih aralıkları dikkate alındığında Ezra Pound, T. S. Eliot, T. E. Hulme gibi dönemin aydınları olarak öne çıkan şair ve yazarların ortaya koyduğu eserleri yakından takip etme fırsatı bulan I. A. Richards ve William Empson gibi eleştirmenler, Yeni Eleştiri'nin somutlaşmasını sağlamışlardır. Özellikle Richards'ın *Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri* (*The Principles of Literary Criticism*, 1925) (Eliot 2007: 244) adlı eseri birçok eleştirmen için dayanak noktası olurken eserler arasında kıyas daha somut gerçeklikler üzerinden yapılmaya başlanmıştır. Yeni kriterler, aynı zamanda, modern dünya edebiyatında eleştirinin yönünü biçim ve içerik odağında değiştirmeye başlamıştır.

Yeni Eleştiri, her şeyden önce bir edebî metin olarak ortaya konan her eserin içsel bir değerinin olduğuna inanmıştır. Esere yaklaşma noktasında, metnin değerini bağımsız bir anlatım aracı olarak görmüş ve esere o doğrultuda yaklaştırmaya çalışmıştır. Bu bakımdan eserin yazıldığı devir, dönem, mekân, eseri somut halde tespit etme durumunda önem kazanmıştır. Nitekim edebiyatta temelde dilsel bir yaklaşımı benimseyen bu eleştiri yaklaşımının taraftarları, bir yapıtın tarihsel verilere ya da yazarın yaşam öyküsüne dayanarak değerlendirilmesine karşı çıkarlardır (Anabritanica 1986: 360). Yeni Eleştiri'nin kendinden önceki edebiyat ve eleştiri anlayışlarına, yani geleneksel şair odaklı eleştiri anlayışına bir tepki olarak doğduğu söylenebilir.

Yeni Eleştiri, daha çok Amerika'da benimsenmiş, gelişmiş ve etkili olmuştur. Bununla birlikte başlangıç noktası, İngiltere'de I. A. Richards ve T. S. Eliot'un yazılarında bulunur. Edebiyatı ahlaksal ve toplumsal sorunlardan soyutlayan ve değerini, okurda uyandırdığı zengin ve ahenkli bir yaşantıda bulan I. A. Richards, bu tutumuyla Yeni Eleştiri'ye izleyeceği yolu göstermiştir. Şiiri, şiir olarak okumak gerektiğini öne süren T. S. Eliot da metne mevcut haliyle eğilen eleştiri yöntemiyle Yeni Eleştiri'nin hazırlayıcılarından olmuştur. Yeni Eleştiri'nin tabir olarak ne kadar yeni olursa olsun bir önceki kuşaklardan farklı olduklarını belirtmek için kullanıldığını (Eliot 2007: 244) ifade eden Eliot, her kuşağın kendi sanat anlayışını beraberinde getirdiğini, sanata kültür içinde verdiği yeri, mevcut değerlerinin belirlediğini söyler (Eliot 2007: 244).

Bunların dışında Yeni Eleştiri'nin önemli savunucularından biri de ömrünün büyük bir bölümünü Viyana'da geçirmekle birlikte Prag'da Charles Üniversitesi'nde edebiyat üzerine eğitim alan René Wellek (1903-1995)'tir. Wellek, II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Amerika'ya gitmek zorunda kalmış ve orada Yeni Eleştiri'nin popüler bir savunucusu olarak adını duyurmuştur. Eleştiri ile ilgilenen Austin Warren ile birlikte kendi dönemlerine kadar olan eleştiri geleneğini gözden geçirip yeni bir yaklaşım olarak Yeni Eleştiri'yi savunmuşlardır. Edebiyatı teorik olarak ele alan ve sistemli bir sürece sokma taraftarı olan bu iki düşünür, eleştiri alanında bir dönüm noktası yaratmışlardır. Edebiyatın tabiatı ve işlevinin tutarlı bir tartışmada birbiriyle bağlantılı bir şekilde ele alınması gerektiğini (Wellek ve Warren 2005: 15) savunarak *Theory of Literature* (1942) başlığı altında bir eser yayımlamışlardır. 1960'lardan itibaren Wellek, Yeni Eleştiri'yi savunmuş ve edebiyat eleştirisi tarihi üzerine kapsamlı bir çalışma yürütmüştür.

Yeni Eleştiri'nin anlamca hesaplandığı, içerik-biçim karşıtlığından kurtulmaya çalışıldığı bilinmektedir. Yeni Eleştiri'yi savunanlar, katı biçimciler gibi şiirin düşünsel

öğelerinden arınmış olması gerektiğine inanmamışlardır çünkü onlara göre bir eserin yazınsal olup olmadığını belirleyen şey, onda hangi öğelerin bulunduğu değil, bunların nasıl düzenlendiği ve ne gibi bir işlev yüklendikleridir. Kelime zinciri kurulurken kelimelerin cümle içerisindeki yeri ve tercihen kullanılan kelimenin anlam olarak işlevi ön plandadır.

Yeni Eleştiri esere değinirken, estetik bütünlüğü belirtmek, esere birlik kazandıran öğeleri saptamak; simgeleri yorumlamak ve eserin derin anlamını bulup çıkartmak amacını gütmektedir. Bu eleştirel yaklaşım, sosyoloji, tarih, psikoloji ve felsefe gibi bilimlere yaslanarak yapılan eleştirinin sanat yönünü bir yana bırakarak edebiyattan uzaklaşmasına tepkidir. Yeni Eleştiri, edebî eserdeki dilin işlerliği üzerinde de durur. Söz gelimi imgesel ve göstergeye dayalı yapıyı inceler (Moran 2007: 207-214). Bu dilsel form Arşetipçi Eleştiri'nin de merkezinde yer alır. Bu kurama göre eleştiri yapan kişi, yazar veya şairin bilerek veya farkında olmaksızın kullandığı dilsel yapıdan yola çıkarak eserin daha iyi anlaşılmasını sağlamaya çalışacaktır. Bu dilsel yapı ise imge, simge veya birtakım arşetiplerdir (Erdoğan 2007: 10).

Eleştirinin amacı eserin kendisini incelemek olmalıdır. Eser sanatın özüne uygun olarak eleştirilecekse bu hususta da içten eleştiriye başvurmaktan başka çare yoktur. Metni biçim ve içerik uyumuyla değerlendirirken metnin bütünlüğü gözetilir. Metni kendinden emin bir konuşmanın, meramını anlatmanın ifadesi olarak görür. İfade diyoruz çünkü metin edebî bir tür olarak şiir kalıbı da olsa her şeyden önce estetiğin merkeze alınarak sözcükler aracılığı ile kurulmuş bir dil unsurudur.

Bunlara ilave olarak yazarın sanat eserinde amacını bilmenin ne gereği ne de yararı vardır. Çünkü yazarın kafasındaki amacı her zaman bilmek mümkün değildir. Bilsek bile yazarın amaçladığı ile gerçekleştirdiği yani ortaya çıkardığı birbirine denk olmayabilir (Moran 1999: 208). Eserin anlamı, yazarından kopmuş metindedir ve orada aranmalıdır. Biçimsel kuruluşundan tutun da kelimelerin kullanılış yerleri dâhil olmak üzere ünlem ifadeleri de birer eleştiri malzemesi olarak değerlendirilir.

Okuru ölçüt olarak almak, eserin anlamının okurdan okura değişeceği için okuru göreceliğe sürükler (Moran 1999: 208). Bu bakımdan Amerikan biçimcileri, kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendisinde var olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçülere başvurulmasının gereksiz ve yersiz olduğunu belirtirler. Yani sanat eserinin anlamı ancak o biçimin taşıdığı anlam olduğu için teknikten söz etmek her şeyden söz etmek demektir. Eserin teması, kişileri,

bunlar arasındaki çatışmalar, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler bunların hepsi teknikle ilgili olup eserin kendine özgü anlamını meydana getirir. Eleştiri yukarıda saydığımız öğelerin arasındaki ilişkiyi, eserin içinde oynadıkları rolü, bütüne katkılarını araştırarak, eserin ilk bakışta fark edilmeyen yönlerini, ince anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışır.

Her eserin malzemesinin bir yapı halinde bütünleşmesi; kendi içinde bir kompozisyon oluşturması farklı yollardan sağlanabilir. Bundan ötürü Yeni Eleştiri’de sanat eserine uygulanacak hazır bir anahtar bulunamaz. Okuyucu kendi kültürel atmosferini, metni okuma esnasında kurar ve biçimle içerik arasındaki uyum bağı, kelimelerin anlamıyla birlikte kullanıldığı yerlerde bulur.

Yeni Eleştiri, eserlerin sanatsal yönünü estetik olarak vurgulamakla çok yararlı bir iş yapmıştır kuşkusuz. Yazınsal açıdan yapılan eleştirilerden biri, Yeni Eleştiri’nin edebiyat eserini tarihten ve toplumsal çevreden kopararak ele almak istemesinden kaynaklanmaktadır (Moran 2007: 213). Geleneksel eleştiri yöntemlerinden farkını ortaya koymak için metne odaklı bir eleştirinin gereği sınırlarını kısıtlamış olan Yeni Eleştiri daha çok okurdan çaba beklemektedir. Çünkü Yeni Eleştiri, eserin anlamının tek ve okurdan bağımsız olduğuna inanmıştır (Moran 2007: 213). Ayrıca Yeni Eleştiri’nin sandığı gibi tarafsız, masum (innocent), önyargısız, ideolojisiz okur diye bir okur yoktur (Moran 2007: 213). Her okur belli bir kültür çerçevesinde aldığı ekonomik, toplumsal, politik değer yargıları ile gelir metnin karşısına ve bunlar okuyuşunu, algılayışını ve yakalamaya çalıştığı çağrışımlarını kesinlikle etkiler.

Tarihe, toplumsal koşullara ve özellikle çağın sanat geleneklerine eğilmek, bazen bir metnin anlaşılması için şarttır. Bunlara inatla sırt çevirmek çok şey kaybettirebilir söz konusu yapılacak eleştiriye. Ancak Yeni Eleştiri bir esere daha kontrollü ve bilimsel boyutta yaklaşmanın gereği esere yaklaşım olanaklarını kısıtlı bir şekilde kullanarak eleştiriye daha bilimsel bir boyut kazandırmaya çalışmıştır.

2. Cahit Sıtkı Tarancı’nın Talihsiz Adlı Şiirinin Yeni Eleştiri Odağında İncelenmesi

Talihsiz

“Arzunun bir hayalet sardığı bir geceydi,

Bir geceydi hakikat yalanlara baş eğdi.

Bu gecenin susuzluk mahsulüsün bunu bil.

Kundaksız uzatıldın iğneli beşiğine

Ve böylece Azrail

Istırapı mıhladı küçücük benliğine.

Ecelin kucagında erirken çocukluğun,

Âleme sırdı senin varlığın ve yokluğun.

Hâlâ bilinmez nedir kalbindeki bunalan?

Lambanı yaktılarsa lambanı kendin söndür

Söndürmekle oyalan,

Gir geceler koynuna, deme yarın gündüzdür,

Belirecek gündüzler sönenlerden yüzüsüdür” (Tarancı 2009: 38).

Talihsiz, kısa, sade ve bir o kadar da şairce söylenmiş bir şiiirdir. Çünkü ilk dizeden son dizeye kadar mısralar arasında bir kompozisyon bütünlüğü vardır. O kadar ki şiirin başlığı dahi şiirin geneline yayılmış bir duygu atmosferini net bir şekilde bütünleyici olarak seçilmiştir. Şiirin genelinde biz insanlara mahsus bir yaşayış kronolojisi vardır. İlk üç dizede özel bir gecenin mahsulü mahiyetinde anne karnında bir cenin olarak zuhur eden insan; ikinci bentte kundaksız olarak iğneli bir beşiğe uzatılan çocuk halinde bir insan; üçüncü bentte sokakta koşup oynayan çocuk olarak bir insan; şiirin geriye kalan dört dizesinde ise kendi lambasını bilinçli bir şekilde söndürmesi istenilen, erişkin bir insan tasviri söz konusudur. Hayatın çeşitli evrelerindeki insana dikkat çekerek her evrenin kendine ait birtakım meşakkatlerinin olduğunu somutlaştırmak istemiştir. Kademeli bir hayatın çeşitli evreleri belli bir sıraya konarak her şiirin bir hikâyesi vardır, düsturunu da hatırlatmaktadır.

Şiirin tamamında umutsuzlukla birlikte esarete mahkûm bir insanın trajedisi vardır. Beşikten mezara mustarip bir insan portresi şairâne bir üslupla ifade edilmiştir. Her mısra

kendi içinde başlı başına bir cümle olarak farklı çağrışımlar yaratsa da şairin kelime tercihleri ve kelimelerin anlamsal uyumu, metni bir bütün olarak karşımıza çıkarmaktadır.

“Arzunun bir hayalet sardığı bir geceydi,

Bir geceydi hakikat yalanlara baş eğdi.

Bu gecenin susuzluk mahsulüsün bunu bil.”

Susuz bir mahsulün niteliği zayıflık, cılızlık ve verimsizliktir. Gece, arzu, sarmak, yalanlar sıradan olmayan bir gecenin (!) susuzluk mahsulü... Muammalı duyguları çağrıştırmakla birlikte bir zorbalığın da ima edildiği görülmektedir. Anne karnında bir insanın filizlenmesine vesile olan unsurlar ifade edilirken hakikatin yalanlar karşısında yenik düşmesi, zorbalığın neticesini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte en son dizede, hâsıl olan insanda birtakım eksiklikler olduğu “susuzluk mahsulüsün” ibaresinden anlaşılmaktadır. Eksiklik ki belki bereketsiz bir ürün olarak şiirdeki öznenin kendi iç dünyasında, fiziksel görünümü konusunda rahatsızlığına gönderme olarak algılanabilir. Birçok şairin melankolik mahiyette karamsarlığının arkasında birden çok sebep olmakla birlikte umumiyetle Cahit Sıtkı ve Ahmet Haşim’in, kendi fiziksel görünümünden yakındığı bilinmektedir. Son dizedeki “u” seslerinin söyleyiş olarak belli bir ahenk oluşturması sağlam bir asonans yapının da kurulduğunu göstermektedir.

“Kundaksız uzatıldın iğneli beşiğine

Ve böylece Azrail

İstırapı mıhladı küçücük benliğine.”

Kundak, yeni doğmuş bir bebeği dış kuvvetlere karşı muhafaza için kullanılan bir araçtır. Lakin burada yeni bir bebek kundaksız ve iğneli bir beşiğe uzatılıyor. Tasavvur edilmesi bile dramatik bir durum. Burada söz konusu olan şey, yani iğnelerden kasıt; bireyin toplum içerisinde yaşarken, varlığını sürdürebilmesi esnasında karşılaşmış olduğu sıkıntılardır.

Zira bir önceki bentle uyumlu olacak nitelikte şiirde bahsedilen kişi kundaksız, savunmasız bir şekilde iğneli bir beşiğe uzatılıyor. Sondaki dizide “ıstırap” eden çivilenmez de mıhlânır? Elbetteki düşündürücüdür. Kanaatimiz odur ki çivi, mıha nazaran daha küçüktür. Burada şair eserindeki şahsın acziyetini daha da belirgin kılmak istediği için “küçücük benliği” ıstırapla mıhlatmıştır. İkinci dize yarım bırakılmış üçüncü dize tamamlayıcı bir cümle kurarak Servet-i Fünûn döneminde Fransız edebiyatından

edebiyatımıza kazandırılan anjambman kullanılmıştır. Şair isteseydi ikinci dizede her şeyi ifade edebilirdi. Maksat estetik kaygısıyla sanat ortaya koymak olunca biçimin anlamla uyumu gözetilmiştir diyebiliriz.

“Ecelin kucağında erirken çocukluğun,

Âleme sırdı senin varlığın ve yokluğun.

Hâlâ bilinmez nedir kalbindeki bunalan?”

Ecel, medeniyetimiz dairesi içinde ölüme tekabül eden ve ne zaman geleceği bilinmeyen bir mefhumdur. Nitekim yukarıdaki dizelerde de ölümü her an kapısında hisseden ve bununla melankolik bir bunalımla marazi bir insan tasviri söz konusudur. Karamsarlığın şiirin her katmanına yayıldığı görülmektedir. Kademeli bir yapı çalışması, şiirin sonlarında zirve noktasında umutsuzluğu, çaresizliği şiirin tamamına hâkim kılmıştır.

Ecelin kucağında eriyen bir çocukluk, ölmekle yaşamak arasında gidip-gelmektedir. Buna vesile olan şeyler; hastalıklardır, düşüp-kalkmaktır vb. Sefaletin kol gezdiği muhitlere mahsus bir yaşayış, insanın hasbel-kader yaşayışından ibarettir. Ecel, bu gibi muhitlerde kimi zaman hastalık kimi zaman farklı bir tehlike olarak ıstıraba mahkûm insanların kapısını çalmaktadır.

Sokağa çıkmak, sokakta oynamak bir bakıma tabiata, insanlara varlığını hissettirebilmektir. Ancak şair kahramanını önceki bentlere uyumlu bir şekilde tasvir ediyor ve basit, silik bir insan tipini bu dizeyle somutlaştırıyor:

“Âleme sırdı senin varlığın ve yokluğun.”

diyerek belirtiyor.

Bir bakıma insanlar senin farkında değil, senin kendi içinde var olduğunu duymayan bir şey ifade etmez çünkü varlığını kanıtlayacak güce muktedir doğurulmadın, diyerek şiirdeki öznenin var oluş biçimini somutlaştırıyor. Var olma sıkıntısı yaşayan bir insan için de kalbinde bunalan bir şeyin olması tedirginliğe delalettir. Nasıl ki kaâle alınmamak insanı musdarip kılar, insanın kendisine olan güvenini için için eritirse şiirdeki insanı da kendi silikliği bunaltır. Nitekim şair bunu umumiyetle Divan Edebiyatı’na mahsus bir üslupla yani istifham sanatıyla vurgulu bir şekilde ifade ediyor.

“Lambanı yaktılarsa lambanı kendin söndür

Söndürmekle oyalan,

Gir geceler koynuna, deme yarın gündüzdür,

Belirecek gündüzler sönenlerden yüzüzdür.”

Lamba, mum yanması, eski edebiyatımızdaki mazmunları, pervanenin kendisini şeme atmasını çağrıştırır. Lakin burada yanan lamba göze görme hassası olduğunu hatırlatan, şuuru aydınlığa kavuşturan bir unsurdur. Kendi iradesi dışında bir kere dünyaya gelmiş bulunan insan, yani lambası başkaları tarafından yakılan bir insanın trajik durumunu göstermek için kullanılmış bir semboldür. Bununla birlikte şair, kahramanından bu lambayı söndürmesini, söndürmekle oyalanmasını bekliyor. Oyalanmasını bekliyor çünkü varlığıyla yokluğu bir olan, tedirgin olan bir insana yakışan simge olarak verilen lambayı söndürüp söndürmemenin tereddüdünü yaşamaktır diyor. Belirecek küçük bir umuda da bel bağlama çünkü onun da önceki gündüzlerden kasvetli, yüz­süz olacağı muhtemeldir diyor.

Yeni Eleştiri, görünen ile görünenin arkasındaki uyumu gözetir. Şair anlatmak istediklerini uygun kelimelerle yaparak kasveti kelimelere de yaymıştır: Gece, susuzluk, kundaksız, iğneli beşik, Azrail... Bu kelimeler arasında, duygu olarak umut vadeden hiçbir ilişki yoktur. Hepsı ezici bir rolle anlamlandırılacak şekilde seçilmiş ve eserin semantik boyutu ile biçimsel bütünlüğüne dikkat edilerek tercih edilmiştir. Özellikle son dize “*Belirecek Gündüzler Sönenlerden Yüz­­süzdür*” şiirin anlamla biçimin bütünleştiğini gösterecek niteliktedir. Anlam olarak şiirin genelindeki karamsar hava bu dize ile taçlanırken nazım biçimi olarak terza-rimanın son dizeye verdiği değeri de öne çıkarmıştır. Bununla birlikte eser yapısal bir bütünlüğe kavuşmuştur. Nitekim Moran: “*Estetik yaşantının bir değeri vardır ve eserin kendisinde, bu yaşantıyı meydana getiren bazı yapısal nitelikler mevcuttur. Bir yapının sanat eseri olabilmesi belli bir yapıya sahip olmasına bağlıdır*” der (Moran 2007: 174).

Yeni Eleştiri, bir eserde bir kelimenin, bir cümle­nin, bir olayın eserin bütünle olan ilişkisine dikkat edip alternatif bir ögenin olup olmadığına dikkat eder. Nitekim bizim de dikkatlerimizi “*mıhlamak*”, “*belirmek*”, “*sönmek*” kelimeleri çekti. “*Mıhlamak*” yerine “*çivilemek*” kelimesini de kullanmak mümkündür. Ancak şair o kadar güzel bir ayrıntıya dikkat etmiş ki zaten hayatın sıkıntılarına karşı savunmasız insanı, daha da aciz duruma sokmak için “*küçücük benliğini*” çiviye nazaran daha büyük olan mih ile mihlatmıştır. Şair umutsuzluğun vurgusunu kelime tercihleriyle artırmıştır. Nitekim Wellek ve Warren, Yeni Eleştiri söz konusu edebî eserde özenle seçilen malzeme niteliğinde kelimelere dikkat ederek

başarılı bir sanat yapıtında malzemelerin biçime bütünüyle sindirildiğini ifade eder (Wellek-Warren 2005: 333-335).

Hakeza son dizedeki “belirmek” ve “sönmek” kelimeleri yerine “gelmek” ve “gitmek” kelimeleri alternatif kelimelerdir. Ancak şairane bir söyleyişe eşlik etmenin yanında bu kelimelerin şair tarafından seçilmesindeki kasıt, önceki dizelerde kullanılan “lamba yakmak ve söndürmek” kelimeleri arasında eylemsel bir uyumun gözetilmesidir. Şiirin tamamında kelimelerin tercihen seçildiği, kelimeler arasındaki zıtlıklardan ve ses uyumlarından anlaşılmaktadır.

2.1. Eserde Kelime Bazında Zıtlıklar

Hakikat	}	Hakikatle yalanın çarpışması
Yalan		ve yalanın galip gelmesi.

Edebî eserlerde, umumiyetle olması gereken yani galip gelen taraf iyi, doğru, hakikat kavramlarıdır. Oysa burada tam tersi bir durum yani hakikatin yalana râm olduğu görülür. İdeal olan ders verici bir şekilde yansıtılmamış. Mevcut halin görüntüsü tüm gerçekçiliği ile esere aktarılmıştır.

Varlık	}	Tarifi söz konusu olan insanın silik halini vurgulamak için
Yokluk		kullanılmıştır.

Lamba yak-	}	Lamba yakmak, aydınlığa kavuşmaktır,
Lamba söndür-		lamba söndürmek zulmete mahkûm olmaktır.

Yine tarif edilen insanın muzdarip haline dikkat çekilerek Divan Edebiyatı’nda mazmun olan “şem” in modern anlamda “lamba” ile ifade edildiği görülür. Şairin gelenekten beslendiğini kimse inkâr edemez. Bununla birlikte özgünlüğü ifade biçiminde yakaladığı için Yeni Eleştiri için dilin önemi burada da öne çıkmaktadır.

Gece	}	Gece, karamsarlığın sembolü; gündüz de umudun, huzurun sembolüdür.
Gündüz		

Şair, kahramanının karamsarlığının bâki olduğunu, emrivaki bir üslupla dile getirirken zıt kavramlardan yararlanmıştır. Zıtlık iki farklı uç nokta olarak söz konusu kavramlar arasında belirgin bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Bu görüntü vurgulanmak istenen duyguları dereceli bir şekilde belirgin hale getirmektedir.

3. Bahaettin Karakoç’un Yürek Yordamıyla Aradığımız Adlı Şiirinin Geleneksel Yöntemle İncelenmesi

Yürek Yordamıyla Aradığımız

*“En vefalı gönüllerde en nazlı güzeller
En süslü sandıklarda çeyizler örselendi
“Anneler günü”, “Dünya Çocuk Yılı” diye
Günler, haftalar ve yıllar kurtlarca parsellendi
Söyler misiniz bize ey pergelli çokbilmişler,
Gün görmeden giden canlar nerede?*

*Analar panik içinde, çocuklar zayıf ve tutsak
Şahin avını gökte avlar, yerde parçalar
Tohumu besleyemiyor artık bu yorgun toprak
Ve güldürürken ağlatıyor bütün palyaçolar
Söyler misiniz bize ey ekilmeden gövermişler,
Toprağı doyuran kanlar nerede?*

*En saf mermerin yüreğinde mavi bir (ben) dir hasret
Seğirir ışığın temposuna seher kuşları öterken
Cezrin bile yüksekliğine erişemiyor artık med
Bir beton mezarlıktır bütün kentler gün batarken
Söyler misiniz bize ey yel esmeden yerlere eğilmişler,
Yapılan bunca talanlar nerede?*

*Ayrık ayrıık gözlerle baksanız da göremezsiniz
Gönül gözünüze mil çekilmişse ya da doğuştan kapanıksa
Yaz boyunca saz çalsanız da kozanıza öremezsiniz
Kaderinizde Hakk'ın rahmeti yoksa
Söyler misiniz bize ey kıraç topraklara düzensiz ekilmişler,
Leylekler nerede, yılanlar nerede?*

*Evler neden meyhane, mabetler niçin boş
Sızım sızım sızlayan telefon telleri değil ata kemikleri
Her meyvadan şarap yaptık ve herkes sarhoş
Sevgiyi dumanlarla boğduk, kucakladık kemlikleri
Söyler misiniz bize ey sahneden çekilmişler,
Sevgiyi ıstık yapıp çoğaltan insanlar nerede?*

*Bir el arıyoruz, kopan liflerimizi bağlayacak bir el
Saatleri yeniden iyi günlere ayarlasın
Helâl tatlılarla beslensin her soylu güzel
Şanımız ötelere doğru parıldasın
Söyler misiniz bize ey sürekli sorulara takılmışlar,
Tabanlar nerede, tavanlar nerede?*

*Hep yokuşlara mı tırmanacağız düzü görmeden
Hep buzullarda mı taşıyacağız baharı yazı görmeden?
Uzak dillidirler, çorak dillidirler çilesiz spikerler
Karınlarına basılınca öten oyuncak kuşlar gibidirler
Söyler misiniz bize ey göklere yıldızca çakılmışlar,
İhlasla dolan kovanlar nerede?” (Karakoç 1983: 68).*

Türk edebiyatında birçok edebiyat metninin değerlendirme aşamasında gelenekçi yaklaşım olarak Mehmet Kaplan'ın devir, şahsiyet ve eser üçlemesinin dikkate alınarak yapıldığını yukarda da belirtmiştik. Mehmet Kaplan, bu üç esastan şahsiyete ayrıca önem vermiş ve bir edebi eser her şeyden önce varlığını yaratıcısına borçludur düsturundan hareketle yazara, şaire yönelirken biyografiye çok dikkat etmiştir. Şair ya da yazar eserini

her şeyden önce eserini estetik bir form haline sokmadan önce intibalardan hareket etmiştir. Eleştirel yaklaşım söz konusu olunca şairin; yazarın hayatı, çağrışımların; intibaların temelini oluşturduğu düşüncesi şiire ya da edebî metne anlam yüklemeye önem kazanmıştır.

Kahramanmaraş / Elbistan’da doğan (1930) Karakoç’un; babası, dedesi ve kardeşleri de şiirle uğraşmışlardır. Kardeşlerinden Abdurrahim ve Ertuğrul Karakoç da şair olarak tanınmışlardır. Ailesi Elbistan’ın Ekinözü (Cela) Köyü’ndendir. İlkokulu kendi köyünde okumuş Adana-Düziçi Köy Enstitüsü’nün Sağlık Bölümünü 1949’da bitirmiştir. Köy sağlık memuru olarak uzun yıllar köylerde çalışmıştır. Son görev yeri Kahramanmaraş Verem Savaş Dispanseri’nden emekli olduktan sonra kendini tamamen edebiyata vermiştir.

Şiire, âşık tarzı söyleyişlerle başlamıştır. Bazı şiirlerinde Ekinözlü Âşık Rahmânî mahlasını kullanmıştır. Şiirlerindeki temalara gelince, merkez daima Allah’tır. Bu merkez etrafında oluşan altın zincirin halkaları ise, aşktır, çiledir, ayrılıktır, vuslattır, arayıştır, tabiattır, taahhüttür, gönül kumaşdır, erlik sınavıdır, sonsuza yeşerme tohumudur, acıdır, acılardan görkemli bir güzellik damıtmaktır, barıştır, birliğe davettir ve daima o merkezi tesbihtir... Eserlerinde mesaj olarak vermek istediği kavramlar, genellikle insanın insanî yönlerini ortaya çıkarmak; Hakk’ı zikrederken gerçeği sorgu süzgecinden geçirerek göstermek; ötelerin, ötekinin sesini duyurarak insanoğlunu mutlu kılan bütün helal güzellikleri, paylaşmak ve bunun yordamını göstermektir. Kısacası insana insan olduğunu, başka bir deyimle insanın “eşref-i mahlûkat” olduğunu, hatırlatmak ve ruhunu estetik kavramlarla kanatlandırmak olmuştur.

Fikrin ağır bastığı şiirlerinde bile sanatlı ve kapalı bir üslup kullanmıştır. Doğrudan siyasi ve sosyal mesaj veren bir şair olarak tanınmamış olmakla birlikte, kesin şekilde millî değerlere bağlı bir muhtevayla eserlerini yazmıştır (Kabaklı 2002: 386). Millî değerler göz ardı edilemez çünkü söz konusu incelemesini yapacağımız şiirin, şiir kitabının yayımlandığı yıllarda (1983) Türkiye’nin siyasal mücadeleler içinde olduğu yıllar. Yazarın da millî değerlere kayıtsız kalmadığı şiirin içindeki dizelerde de görülmektedir. Birçok sanatçı edebiyatı toplumun aynası olarak kabul ettiği için eserlerinde kendi döneminin sorunlarına kayıtsız kalmadığı gibi dönemin toplumsal değerlerini de eserlerine taşımıştır. Bu taşıma işini kimi sanatçı evrensel boyutta ele alınan konularla başarmışken kimi sanatçı bölgesel, yerel mahiyette konuları ele alarak edebi bir eserin konusu yapmış ve izlek olarak işlemiştir.

Bahaettin Karakoç’un şiirini incelerken de görüleceği üzere Karakoç şiirini, kendi yaşamının belirli bir evresinde tanık olduğu güzellikler karşısında mevcut halin şikâyeti

üzerine kurmuştur. Yani bir zamanlar ile şimdiki zamanlar arasındaki kıyaslama şiirin geneline yayılmıştır. Bu noktada Bahaettin Karakoç'un eserine Yeni Eleştiri ölçütünde yaklaşamayız çünkü eser her hâlükârda bizi içeriği itibarıyla yazarın biyografisine götürecektir.

Öncelikli olarak şunu belirtmek gerekiyor: Şiir yedi bentten oluşuyor. Bentler kendi içinde altışar mısra ve serbest nazımla kaleme alınmıştır. Her bentte farklı kavramlar ele alınmış gibi görünse de bentler genel olarak birbirini tamamlayıcı nitelikte, sitem üzerine kurularak oluşturulmuştur. Çok uzun soluklu bir şiir olmakla birlikte okuyucularda farklı intibalara açık bir şiirdir. Her edebî metin için farklı intibalara açık olduğu söylenebilir ancak geleneksel eleştiri yöntemi olarak devir, şahsiyet ve eser odağında bir değerlendirme de intibalara sınırlama getirebilmektedir. Bununla birlikte Yeni Eleştiri, edebî eseri kendi içindeki bütünlüğü ile ilişkilendirme çabasının yanında biçim ile içerik arasında bir uyum da aramaktadır. Karakoç'un şiirini incelerken bu kriterleri kısmen esneterek esere geleneksel olarak yaklaşılabilecektir. Kısıtlamalarla değil de göndermeler çağrışım odağında açıklanacaktır.

Şiirin ilk iki mısraına baktığımızda:

“En vefalı gönüllerde en nazlı güzeller

En süslü sandıklarda çeyizler örselendi...”

Şairin, toplumsal hayattaki değişimi ki “örselendi” kelimesiyle olumsuz manada bir değişimi ifade ettiğini görüyoruz. Belli bir özne olmaksızın genel bir değer ele alındığı ve bu değer maruz kaldığı durum ifade ediliyor. Sadece bu iki dizeye bakarak felsefi olarak “maddeci diyalektik” unsurlar bulmak mümkündür. “Diyalektik gelişme”, maddenin, sıçramalar ve niteliksel dönüşümler yoluyla yani varlık alanları (kademeleri) ortaya koyacak biçimde sürekli olarak ilerlemesidir. Varlık sürekli bir değişmedir, her şey değişir. Ancak en genel diyalektik yasaların (karşılıklı etkileşme, çelişme, yeni nitelikler doğuracak biçimde daha üst bir düzeye yükselme) değişmeden kaldığı söylenebilir. Bunlar hem varlığın hem de insan düşüncesinin en genel yasalarıdır. Çünkü düşünme (bilinç), gerçek (maddesel) hareketin (değişmenin) insan beynine devşirilmesi, aktarılmasıdır (Hilav 2009: 167). Bununla birlikte beyitte kültürel bir yozlaşma söz konusudur. Yaşlı insanlara mahsus bir havayla “Nerde o eski vefalı gönüllerde nazlı güller” derken “Nerde o eski günler!!!” gibi bir serzeniş içinde olduğunu, değişmeden memnun olunmadığı anlaşılmaktadır.

Diğer iki mısraya baktığımızda:

“Anneler Günü” “Dünya Çocuk Yılı” diye

Günler, haftalar ve yıllar kurtlarca parsellendi”

Şair, burada da kapitalist ülkeler tarafından dünya üzerinde ekonomik dalgalanmalar yapmak amacıyla oluşturulan özel günlere sitem etmektedir. Bunlarla kimlerin ekmeğine yağ sürüldüğünü bilen B. Karakoç, yine bir yabancılaşmadan yakınmaktadır. Bu yabancılaşmayı da Marksçı bir yabancılaşmaya bağlamak mümkündür. S. Hilav’ın da ifade ettiği üzere, tarih boyunca, yabancılaşma sürecinden ötürü, insanın yarattığı dünya (ekonomik ve manevi dünya), durmadan zenginleştiği halde insanın kendisinin genellikle hem maddesel hem manevi bakımdan yoksullaştığı görülmektedir (Hilav 2009: 164). Maddesel kavramların yani mekânın, çevrenin sürekli bir devinim halinde kendisini yenilemesine rağmen insanın birey olarak bu değişim karşısında kendisini, aynı hız ve oranda değiştirememesi onu rahatsız etmektedir.

Yine bu iki dizedeki sitemin odağında, kanaatimizce annelere olan saygının ve buna benzer kavramlarla oluşturulan diğer özel günlerin bir güne indirgenmesi vardır. Anneler yıl boyunca saygıya layık; çocuklar yıl boyunca yani her zaman sevgiye muhtaçtır. Ancak söz konusu toplum içinde belirli dönemlerde ekonomik dalgalanmalar yapmak isteyen kapitalist güçler bu özel günleri modern dünya insanına benimsetmiştir.

Diğer iki mısraya baktığımızda;

“Söyler misiniz bize ey pergelli çokbilmişler

Gün görmeden giden canlar nerde?”

Bahaettin Karakoç’un “Pergelli Çokbilmişler” derken yine kapitalist ülkeleri kastettiği ortadadır. Onların yani kapitalist ülkelerin sömürgeci zihniyetinin kurbanı olan, gün görmeden ölen çocukların yaşam hakkını sorguluyor. “Pergelli çokbilmişler” ifadesinden hareketle tarih felsefesini çıkartabiliriz. Çünkü bu ifade bizi sömürgeci devletlerin Birinci Dünya Savaşı öncesinde, savaşta yenilmeleri durumunda kendi sömürgelerinin elden çıkmaması için çoğunluğu Kuzey Afrika ülkeleri olan yerleri, masa üzerinde cetvelle paylaşmalarını hatırlatıyor. Burada tarihsel bir gerçek görmezden gelinemez. Çünkü önceki bentlerde edinilen çağrışımlarla bütünlük kurulmaktadır. Nitekim Yeni Eleştiri teorisyenleri tarafından da edebî metnin olabildiğince kendi içinde anlam kompozisyonu oluşturması vurgulanmıştır.

Dinçer'in de dikkate aldığı üzere insan ilişkileri biçimini, üretim tarzına bağlı kılar. Bütün tarihin temeli budur. Her tarih döneminde egemen olan iktisadi üretim ve değiş tokuş biçimini ve ondan zorunlu olarak doğan toplumsal örgütlenme, o dönemin üzerinde kurulu olduğu temeli oluşturuyor. O dönemin politik tarihi, düşünce tarihi ancak bu temele dayanarak açıklanabilir. Dolayısıyla insanlığın tüm tarihi, sınıf savaşlarının; sömürenle sömürülen, ezenle ezilen sınıflar arasındaki savaşların tarihidir (Dinçer 2010: 135). Her düşünür, aydın, şair, yazar kendinden önceki tarihi geniş bir yelpaze içerisinde değerlendirerek öze ulaşır ve bunu B. Karakoç gibi şairler de şiire dönüştürerek okuyucusunu bir kez daha düşünmeye sevk eder. Tabii burada düşündürmek şair olarak Karakoç'a özgü değil okura ait bir edimdir. Karakoç'un doğrudan- şunu düşünsünler- şeklinde bir amacının olup olmadığını bilemeyiz. Ama okur kültürel birikimi dâhilinde bu edime doğrudan başvurmaktadır.

İkinci bende geldiğimizde;

“Analar panik içinde, çocuklar zayıf ve tutsak

Şahin avını gökte avlar yerde parçalar

Tohumu beslemiyor artık bu yorgun toprak

Ve güldürürken ağlatıyor bütün palyaçolar

Söyler misiniz ey ekilmeden gövermişler

Toprağı doyuran kanlar nerede?”

Bahaettin Karakoç, bu bentte de yine sömürgeci kapitalist devletleri, daha çok simgesel ifadelerle eleştiri yağmuruna tutuyor. Anaların panik içinde olduğu, çocukların açlık ve tutsaklıkla boğuştu bir ortamda tohumu dahi besleyemeyen bir kara parçasının üzerinde ekilmeden göveren kapitalist, sömürgeci devletlere “Toprağı doyuran kanlar nerede?” diyerek feryat ediyor. Trajikomik bir durum olarak güldürürken ağlatan palyaçolar, okuyucuda duyguları derinleştirmekte ve modernizmle birlikte gelen sosyal buhranı tabii unsurlarla somutlaştırarak mevcut hale sitem ediyor.

Üçüncü bende baktığımızda;

“En saf mermerin yüreğinde mavi bir (ben) dir hasret

Seğirir ışığın temposuna seher kuşları öterken

Cezrin bile yükseklğine erişemiyor artık med

Bir beton mezarlıktır bütün kentler gün batarken

Söyler misiniz bize ey yel esmeden yerlere eğilmişler,

Yapılan bunca talanlar nerede?”

Yukarıda da görüldüğü gibi ilk dizede Halit Ziya’nın Ahmet Cemil (Mai ve Siyah adlı romanın kahramanı)’in hayallerini simgeleyen “mavi” burada saf mermerin hasretini, özlemlerini simgeliyor.

Buradan hareketle “Sanat Felsefesi”ne müracaat edilebilir. Sanat felsefesinde estetik özne, bir doğal yaşantıyı ya da bir sanat yapıtını estetik olarak algılayan, kavrayan, hiçbir çıkar gözetmeden bu estetik nesneye yönelen insandır. Estetik nesne ise “güzel” dediğimiz nesne, sanat eserinin kendisidir. Özne ile nesne arasındaki sanatsal ilişki sanat felsefesinin esasını oluşturur. Dolayısıyla ilk dizenin biz okuyucuları başka bir sanat eserini çağrıştıracak mahiyette bir düşünceye sevk etmesi de sanat felsefesiyle ilgilidir. Çünkü eser kendisini yaratan için başka bir anlam ifade etmekle birlikte alımlayıcısı için başka bir anlam ifade edebilmektedir. Tabii buna bu şiirde vesile olan B. Karakoç’un hem yazar hem de bir okuyucu gibi empati kurmasının payı da büyüktür.

Bir de yine bu üçüncü bente “*Bir beton mezarlıktır bütün kentler gün batarken*” dizesi mevcut halden şikâyetin ifadesidir. Metropollerde, apartmanlarda yaşama lüksü dağı, tepeyi birer beton yığınının çevirmiştir ki o apartman sakinleri de bireysel yaşamın pençesinde bir kitle olarak; komşuluk ilişkilerini yitirmiş bir topluluk şeklinde, günün batımıyla birlikte evlerine çekilerek bir beton mezarlığı yaratmışlardır. Gün batımıyla metropollerde sokakların tenhalığını insanın insana güvensizliği ile ilişkilendirmek mümkünken; benzetme olarak mezarlığın seçilmesi karamsar bir ruh haliyle şiire korkunun hâkimiyetini de eklemiştir.

Diğer bende yani dördüncü bende baktığımızda;

“Ayrık ayrık gözlerle baksanız da göremezsiniz

Gönül gözünüze mil çekilmişse ya da doğuştan kapanıksa

Yaz boyunca saz çalsanız da kozanızı öremezsiniz

Kaderinizde Hakk’ın rahmeti yoksa

Söyler misiniz bize ey kıraç topraklara düzensiz ekilmişler,

Leylekler nerede, yılanlar nerede?”

Karakoç bu dizelerinde maddeci, materyalist zihniyeti haiz olan kimselerin kaderlerinde Hakk'ın rahmeti de yoktur diyor. Çünkü onların gönül gözü kapanmıştır. Her şey biyolojik aklın kontrolündedir. Ancak şunu da unutmayın ki siz bu halinizle “kıraç topraklara düzensiz ekilmişler” derken kırsal hayattaki doğallığa gönderme yaptığı gibi kırsal hayatta birtakım canlıların da yokluğundan yakınmaktadır. Doğada estetik olan, belirli bir nizamata tâbi olmayandır. Güzel olan doğaldır. Bu güzellik insanın mevcut halle yetinmeyip yenilik arayışı neticesinde kaybolmaya başlamıştır. Karakoç doğup büyüdüğü toprakların nankörü olmamış, hep gözü arkada kalmış bir çocuk gibi büyük şehirlerde tabiatın özlemiyle yaşamıştır. Söz konusu bu özlemler onun gönül gözünü hep açık tutmuştur.

Şunu unutmamak gerek ki Batı, Rönesans sonrası gelişimini, her şeyin temeline koyduğu akılcılığına borçludur. Ancak akılcılık bugün Batı'da büsbütün maddeci ve materyalist bir kitle de yaratmıştır. Bu kitle, rûhî açlığını gideremeyince hiçbir şeyle tatmin olmayan, daima tüketici bir halde olan bir topluluğa dönüşerek hedonizmin pençesinde kıvranmaya başlamıştır. Karakoç da bu kitleyi, toplumu “Kıraç topraklara düzensiz ekilmişler” diye ifade ediyor. “Gönül gözü”nün kapalı olması durumunda bir toplum neyle karşı karşıya kalacağı mesajını vermektedir.

Diğer bende yani beşinci bende baktığımızda;

“Evler neden meyhane, mabetler niçin boş

Sızım sızım sızlayan telefon telleri değil ata kemikleri

Her meyveden şarap yaptık ve herkes sarhoş

Sevgiyi dumanlarla boğduk, kucakladık kemlikleri

Söylers misiniz bize ey sahneden çekilmişler,

Sevgiyi ışık yapıp çoğaltan insanlar nerede?”

Bir önceki bentte akılcılık adına maddeci ve materyalist zihniyetlerin halinden bahsetmiş olan Bahaettin Karakoç, bu bentte de önceki bentle ilintili olarak kendinden geçmiş, geçirilmiş bir topluma, her meyveden şarap yapan ve içkiye müptela olan toplumun en küçük biriminin yani ailenin; saadet yuvasının meyhaneye dönüşmesine sitem ediyor. Bu bentte de öncel bir olumsuzlukla ortaya çıkan diğer bir olumsuzluk, gelenek mahiyetinde toplumda önemli bir yere sahip olan değerleri yıkmıştır. Yıkılan değerler bir zincir halinde toplumun dinamiği olarak kabul edilen yapı taşlarını da olumsuz etkilemiştir. Değerleri

kapsayan geleneğin sorgusuna gelince gelenek, yaşayan; yaşama gücü olan ve geleceğe devreden bir alışkanlık doğallığı, bizzat kendini ifade gücü bulunan hayat ve varlık anlayışıdır (Örgen 2009: 2159). Karakoç kendini ifade gücü bulan gelenek çatısı altında değerlerin kaybolmasına sızlanmaktadır. “Sahnedeki çekilmişler”, toplumu mevcut acziyete sevk edenler anlamında kullanılmış ki bunlar ikinci bentteki “güldürürken ağlatan” palyaçolardan başka kimse değildir.

Şimdi son iki bendi dikkate aldığımızda, bilgimiz dâhilinde diyalektik felsefeye dair unsurlar görmek mümkündür. Diyalektik felsefeye göre “*İnsan, logos’u (aklı) eylemlerinin (ahlaksal davranışlarının) temeli olarak benimsemelidir. İnsanoğlu yalınkat düşüncelerden ve inançlardan kurtularak varlığın temelinde bulunan logos’u bilip tanımalı ve ona uygun hareket etmelidir.*” (Hilav 2009: 38). Ancak mesele göndermeler üzerinden bilgimiz dâhilinde ilinti kurmak değil, şairin kısıtlı olarak ortaya koyduğu metni, aynı zamanda nasıl bir estetik formla ortaya koyduğu da dikkate değecek bir unsur olarak ele alınacaktır.

Şiire dönecek olursak bu minval üzere tasvir edilen bir yaşantı, Karakoç’un dizelerinde yakındığı şeyin ta kendisidir. Bu söylemimizden Karakoç’un akılcılığa büsbütün karşı çıktığı anlaşılmasın, kanaatimizce Karakoç aklın, gönül gözümüzü kapatmasına feryat ediyor. Bunu yine belirli bir mısra sayısı ile dile getirerek Karakoç’un estetik bir biçim kaygısı içinde olduğunu görmek mümkündür. Çünkü her yazar somut olarak ortaya koyduğu çalışmada Santayana’nın ifadesiyle nesneye yansıtılmış bir zevk (Holtzberger 1988: 35) görmek ve göstermek ister.

Altıncı bende baktığımızda;

“Bir el arıyoruz, kopan liflerimizi bağlayacak bir el

Saatleri yeniden iyi günlere ayarlasın

Helâl tatlılarla beslensin her soylu güzel

Şanımız ötelere doğru parılsın

Söyler misiniz bize ey sürekli sorulara takılmışlar,

Tabanlar nerede, tavanlar nerede?”

Karakoç’un bu dizelerinde de bir eşitlik arayışına; adalet arayışına ve bu arayışlarına çare olacak bir lider arayışına tanık oluyoruz. “Saatlerin yeniden iyi günlere ayarlanması” eskiye özlemin ifadesidir. Burada bulunan andan şikâyetçi bir özne olarak Karakoç, “taban” ve “tavan” gibi bir ifadeyle toplumdaki gözle görülmeyen sınıflar arasında yaşayış

tarzı itibarıyla bir uçurum olduğunu “nerde” sorusuyla vurguluyor. “Saatlerin yeniden kurulması” toplumda, toplumsal yaşamda bir inkılap yapma düşüncesinde olan bir özneyi öne çıkarıyor. Toplumdaki bireyler arasındaki uçurumu hak ve adaletle kapatmak gerekir ki tam burada devreye “toplumsal hukuk” girer. Toplumsal hukuk, güçlü ile güçsüzü ayrı ayrı göz önünde bulundurur. Bundan dolayı toplumsal hukuk, yalnızca kişilere değil, işverene, işçiye, memura; suçu rastlantıyla işleyene veya suç işlemeyi alışkanlık haline getirene ayrı ayrı bakar. Bunu da adalet namına yapar.

Bu bentte aynı zamanda Karakoç’un “faydacı etik” anlayışı içinde olduğunu görüyoruz. Şöyle ki Karakoç, “Kopan liflerin bağlanması”nı isteyerek, “Saatlerin yeniden iyi günlere ayarlanması”nı isteyerek, “helal tatlılarla beslenen güzeller” isteyerek felsefi bağlamda “faydacı etik” bir düşünce içerisindedir. *“İngiliz filozof Jeremy Bentham’a göre en faydalı en doğru eylem, toplumun genel esenliğini gözetken eylemdir. Toplumun genel esenliğini gözetmeyen bir eylem ahlaki bakımdan da değerli değildir”* (Dinçer 2010: 121).

En son bende baktığımızda:

“Hep yokuşlara mı tırmanacağız düzü görmeden

Hep buzullarda mı taşıyacağız baharı yazı görmeden?

Uzak dillidirler, çorak dillidirler çilesiz spikerler

Karınlarına basılınca öten oyuncak kuşlar gibidirler

Söyler misiniz bize ey göklere yıldızca çakılmışlar,

İhsanla dolan kovanlar nerede?”

Karakoç, diğer bentlerde olduğu gibi bu son bentte de ipleri elinde tutan ve “göklere yıldızca çakılmış” olanlar ile “düzü görmeden hep yokuşlara tırmanan”lar arasındaki uçuruma dikkat çekmiştir. Toplum için bir meşgale olan medyayı ve onun temsilcilerinin mahiyetini, niteliğini ironik benzetmelerle eleştirmiştir.

“Spikerlerin” çilesiz olması, onları karınlarına basılınca öten oyuncak kuşlara benzetilmesine neden olmuştur. Bahaettin Karakoç, ömrünün büyük bir kısmını köylerde geçirmiş, halkla iç içe olmuş Anadolu’ya ve Anadolu insanının sıkıntılarına tanık olmuş biri olarak çilesiz, alın teri dökmeden bir yerlere gelen kimselerin yapaylığını, sunîliğini “karınlarına basılınca öten oyuncak kuşlara” benzeterek anlatmaktadır. Nitekim bir röportajında Karakoç: *“Sağlam bir geleneği olmayan millî bir çizgi tutturmayan, mukaddesleri dışlayan medya gözlerimizi teslim aldı, düşünemiyoruz, zamanımızı teslim aldı*

özgün eserler üretemiyoruz. Duyarlılığını yitiren toplumlarda şiir, düşünceye boyutlar kazandırmayan beyinlerde ise felsefe, hep sis içinde çırpınıp durur.” (Karakoç 2005: 14). Şiirin bir duyarlılık meselesi olduğunu söyleyen Karakoç, felsefenin de şiir denkliğinde insanların düşüncelerine boyut kazandıramamasıyla bir sisten ibaret olacağını, sis içinde kaybolacağını ifade ediyor. Şu halde şiir de felsefe de birer formdur, içeri insanların duyarlılığı ile birlikte beyinler doldurmakla yükümlüdürler.

Karakoç’un yukarıda da ifade ettiği üzere medyanın toplum üzerinde nasıl bir rolü olduğunu, bilinçli bir şekilde kullanılmazsa nelere sebep olacağını hem şiirinde mesaj olarak veriyor hem de röportajında açık bir şekilde ifade ediyor.

Bahaettin Karakoç, şiirin tamamında herkesi kucaklayan bir adalet için eşitlik duygusu yaymaya, sömürgeciliğe karşı bir duruş yaratmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de maddecî, materyalist, her şeyi gözle görülen nesnelere endeksleyen akılcılığı “gönül gözünü” kapamak sanan, nefsine tabi olup bencil bir şekilde, hedonist bir şekilde her şeyi tüketip sömüren kimseleri üstü kapalı olarak eleştirmiştir: “Gittikçe değer yargıları depreme uğrayan insan, ruhunu eğitmekten çok madde peşinde koşmaya başladı. Her taraftan “Ekonomi, teknoloji, enflasyon, döviz, borsa, kat, yat, araba nidalarıyla kuşatılan insanlık her şeyin maddeyle olacağını sandı. Oysa göz sevgiyi göremez, aşkı, hoşgörüyü, merhameti, vicdanı, gözümüzle göremezsiniz. Gönül gözüyle görebilirsiniz ki gönül gözünüzün açılması da şiirden geçer.” (Karakoç 2005: 14). Görüldüğü üzere Karakoç, “ruh eğitimi” şeklinde ifade ettiği tabirle insanın hangi yüzyılda yaşarsa yaşasın asıl sorumluluğunu öne çıkarmaktadır. Normal bir insanın fizyolojisine dönük değerler karşısında ruhuna hitap eden değerlerin ihmal edilmemesi gerektiğini vurgulayan Karakoç, madde odaklı bir yaşantının insanları bencilleştirerek mekanik bir yapıya soktuğunu dile getiriyor.

Karakoç söz konusu bu şiirini tam olarak ne zaman yazmıştır bilemeyiz ama şiir kitabının yayımlandığı tarihi dikkate alacak olursak Türkiye’nin kırsal kesimden şehir hayatına adapte olmaya çalışan insan kitlelerinin büyük şehirlerdeki dramatik durumuna dikkat çekmek istediği görülmektedir. Bizzat kendisinin tanık olduğu hatta yaşayarak hissettikleri üzerine kaleme aldığı bir şiirdir diyebiliriz.

Sonuç

Her iki metne de yaklaşıırken olabildiğince okur merkezli bir anlamlandırma çabası ortaya koyulmakla birlikte Yeni Eleştirinin ölçütleri doğrultusunda metinlerin farklı bir şekilde anlamlandırılabilceğinin mümkün olduğu görülmüştür. Bentler ve mısralar arasındaki anlamlardan tutun da kelime kelime incelendiğinde de dahi metinlerden çok daha farklı çağrışımlar elde etmek mümkündür. Edebî metinler, yayımlandıktan sonra eser artık okura aittir. Yazarının neyi kastettiği önemli değildir, diyemeyiz ama yazarın kastettiğini yakalayamazsak okur olarak kendi bilgi ve kültürümüzden hareketle eserlerdeki organik bütünlüğü yakalayabiliriz. Her edebî eserin belli bir kastı ve belli bir öğreticiliği var mıdır, yok mudur tartışılır. Çünkü sanatın öğreticiliği klasik eğitimden farklıdır. Herkes bireysel çabası ile edebî metinlere ilgi duyar ve estetik kaygılarla edebî metinlere anlamı, bireyin kendisi yükler ki bu anlam yükleme edimi, bireyin kendi kültürel birikimine bağlıdır. Kültürel anlamda, birey eleştiri kuramlarına ne kadar hâkimdir bilinemez ama bir edebî metin salt duygu çağrışımlarından hareketle bir yere kadar kendini ele verecektir. Daha fazlası kesinlikle yukardaki iki metinde de görüleceği üzere neyi aradığını bilen bir okuyucu olarak yaklaşılmaması halinde söz konusu metinlerden farklı sonuçlar alınmaktadır. Bahaettin Karakoç'un şiirini devir, şahsiyet, eser ölçütünde incelerken şiirden birçok şey elde edilmiştir. Çünkü devir ve şahsiyet çatısı, eser üzerinden çok daha fazla eleştiri olanağı sunmaktadır. Özellikle yazarın biyografisine hâkimiyet şiirdeki göstergelerin yerini bulmakta ayrıca kolaylıklar sunmaktadır.

Cahit Sıtkı'nın eserini, İtalyan nazım biçimi olarak da bilinen terza-rima ile yazmış olduğu görülmektedir. Nitekim Cahit Sıtkı'nın kendisi şiiri tanımlarken sözcüklerle güzel biçimler kurma uğraşısı olarak ifade ediyordu. Birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de biçim estetiği ile içerik arasında bir bütünlük kurulmaya çalışılmıştır. Son dizenin tek olması karamsarlık üzerinden yalnızlığa gönderme yapmaktadır. Cahit Sıtkı, şiirin tamamında hâkim duygu olarak çaresizliği belirli bir kalıp içinde, belirli bir sanat ve estetik kaygısı ile ifade etmeye çalışmış ve bunu da başarmıştır kanaatimizce. Bununla birlikte dikkat edilecek olursa ikinci şiirde yani Cahit Sıtkı'nın şiirinde, şairin biyografisinden olabildiğince uzak durulmaya çalışılmıştır. Yeni Eleştiri'nin şairin biyografisine olan kayıtsızlığı dikkate alınarak şiirdeki yalnız ve çaresiz olarak tasvir edilen bireyin içinde bulunduğu durum su yüzüne çıkarılırken Cahit Sıtkı'nın hayatından istifade edilmemiştir. Edebî bir metin olarak içeriği ile kuruluş yapısı arasında estetik bir bütünlük gözetilerek yazılan Talihsiz adlı şiirde, anlatım biçimi ile anlamlandırma biçimi arasında çok yerinde bir denge kurulmuştur. Kelime

bazındaki zıtlıklar söz konusu vurgulanmak istenen duyguları daha da öne çıkarmak için kullanılmıştır. Bahaettin Karakoç'un şiiri dikkate alınarak dile getirilen eleştiri de göstermiştir ki edebî bir esere yaklaşırken yolun başında belirlenen ölçütler eserden çıkarılabilecek malzemenin sınırlarını da belirlemektedir. Her edebî metne aynı eleştiri ölçütüyle yaklaşamayacağı görülmekle birlikte Yeni Eleştiri, ölçüt olarak dil ve içerik odağında eserde bulunan inceleme unsurlarını biraz daha spesifik boyutta tutmaktadır.

Kaynakça

- Aktaş, Şerif (2009). *Şiir Tahlili*, Ankara: Akçağ Yay.
- Anabritannica (1986). “Yeni Eleştiri”, Cilt 22, s. 360, İstanbul: Ana Yayıncılık A. Ş.
- Broch, Herman (2006). *Edebiyat ve Felsefe*, Ankara: Salkımsöğüt Yay.
- Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Paradigma Yay.
- Erdoğan, Mehmet (Eylül-Kasım 2000), Eleştiri Geleneği ve Modern Eleştiri Yöntemleri, *Atıllar*, s.8.
- Dinçer, Kurtuluş (2010). *Kısaca Felsefe*, Ankara: Pharmakon Yay.
- Hilav, Selahattin (2009). *Felsefe El Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Holtzberger, William (Ed.) (1988). *The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory* George Santayana, Massachussetts Institute of Technology, s. 35.
- Kabaklı, Ahmet (2002). *Türk Edebiyatı IV. Cilt*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay., s. 386.
- Kacıroğlu, Murat (Ocak- Haziran 2014), Kenosistik Bir Eğilim Olarak Garip Poetikası, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* S: 11, s.21-41.
- Karakoç, Bahaettin (Nisan, 2005). *Anadolum*, Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, S: 8.
- Karakoç, Bahaettin (1983). *Kar Sesi*, Ankara: Ocak Yay.
- Kaplan, Mehmet (2003). *Şiir Tahlilleri 1-2*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Kuçuradi, İoanna (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yay.
- Moran, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yay.
- Örgen, Ertan (2009). Yeni Türk Şiiri ve Gelenek İlişkisinde Kaynaklar, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4 /1-II Winter, s.2157-2178.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2009). *Otuz Beş Yaş- Bütün Şiirleri*, İstanbul: Can Yay.
- Wellek, R. - Warren A. (2005). *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Ö. F. Huyugüzel), İzmir: Akademi Kitabevi.