

**JACQUES PRÉVERT VE GARİP HAREKETİ ŞİİRLERİNDE
GERÇEKÜSTÜCÜ UNSURLARA KARŞILAŞTIRMALI BİR
YAKLAŞIM**

Selda ÖZDİL

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir

2011

PDF Eraser Free

PDF Eraser Free

**JACQUES PRÉVERT VE GARİP HAREKETİ ŞİİRLERİNDE
GERÇEKÜSTÜCÜ UNSURLARA KARŞILAŞTIRMALI BİR
YAKLAŞIM**

Selda ÖZDİL

T.C.

**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı
Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim Dalı
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Eskişehir

2011

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Selda Özdil tarafından hazırlanan “Jacques Prévert ve Garip Hareketi Şiirlerinde Gerçeküstücü Unsurlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım” başlıklı bu çalışma (...01.02.2011.....) tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Üye Doç. Dr. Medine SİVRİ.....

(Danışman)

Üye Prof. Dr. BAKAN CÜLMER.....

Üye Prof. Dr. Kadriye ÖZTÜRK.....

ONAY
.../.../...

Prof. Dr. F. Münevver Yılcı
Enstitü Müdürü

ÖZET**JACQUES PRÉVERT VE GARİP HAREKETİ ŞİİRLERİNDE
GERÇEKÜSTÜCÜ UNSURLARA KARŞILAŞTIRMALI BİR YAKLAŞIM****ÖZDİL, Selda****Yüksek Lisans - 2011****Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı****Danışman:** Doç. Dr. Medine SİVRİ

Türk edebiyatında Garip kuşağı şairlerinin; dönemin toplumsal, ekonomik ve düşünsel durumunu yansıtılmalarındaki sadelikleri ve halka yakın duruşları, şiirlerinde bunu dile getirmeleri göz önünde bulundurulduğunda; o dönem tüm dünyayı etkisi altına alan, geliştiren ve dönüştüren sanat ve edebiyat akımları içerisinde, ön plana çıkan ve belli bir dönem şiirde çok etkin olan Fransız gerçeküstücülüğüne yakınlıklarının incelenmesi gereği ortaya çıkmaktadır.

Bugüne kadar, Fransız gerçeküstücü şairlerden Jacques Prévert ve şiiriyle Garip şiiri arasında kimi yakınlıklar kurulmuş olmasına karşın, konuyu belirli bir bütünlük açısından inceleyen akademik çalışmalar çok sınırlıdır. Karşılaştırmalı Edebiyat bilimi böyle bir çalışmanın gerçekleştirilmesine olanak sağlamaktadır.

Karşılaştırmalı bir temelde, metin ve olgular düzeyinde, eleştirel ve yorumlayıcı bir yaklaşımla ele alınmış olan bu çalışmada çoğulcu yöntem benimsenmiştir. Bu karşılaştırmalı çalışma sonucunda, Garip hareketi şairleri – Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat Horozcu, Melih Cevdet Anday – ile Jacques Prévert'in, dünya görüşleri ve şiir anlayışları bağlamında birçok ortaklık ve benzerlikler taşıdıkları saptanmıştır.

ABSTRACT**A COMPARATIVE APPROACH TO THE SURREALISTIC ELEMENTS IN
THE POEMS OF JACQUES PRÉVERT AND THE GARİP MOVEMENT****ÖZDİL, Selda****Master's Degree - 2011****Department of Comparative Literature****Advisor:** Doç. Dr. Medine SİVRİ

When we take into consideration the way the poets of the “Garip” movement reflected the social, economical and intellectual status of the period, the way they stood close to the public and the way they expressed these elements in their poems; it seems necessary to examine the similarities of this movement to the French Surrealism that was very effective on poetry for a specific period of time and which was prominent when compared with the art and literary movement that took hold of the whole world and even developed and changed the world.

Although some similarities have been observed with the poetry of the French surrealist poet Jacques Prévert and the poetry “Garip”, the academic studies that examines this subject holistically is very limited. The science of Comparative Literature however, provides us with an opportunity to carry out such a study.

In this study, a critical and interpretative approach on textual and factual levels based on comparative grounds has been adopted. The result of this study - compared by means of pluralist analysing method - has indicated that there are lots of common elements and similarities between the poets of the “Garip” movement – Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat Horozcu, Melih Cevdet Anday – and Jacques Prévert, regarding their world view and conception of poetry.

İÇİNDEKİLER

Özet	iii
Abstract	iv
Önsöz	vii
1. BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM: GERÇEKÜSTÜCÜ ŞİİR, MODERNİZM VE GELENEK BAĞLAMINDA PRÉVERT ŞİİRİ VE GARİP HAREKETİ	4
2.1. DADAİZMDEN GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞE	4
2.2. JACQUES PRÉVERT: POPÜLER ŞİİRİN DÖNÜŞÜ.....	16
2.3. GARİP HAREKETİ: TÜRK ŞİİRİNDE YENİ BİR BİÇİM VE SÖYLEYİŞE DOĞRU.....	19
3.BÖLÜM: PRÉVERT'DEN GARİP HAREKETİ'NE MODERNİST VE EKLEKTİK BİR POETİKA.....	29
3.1. PRÉVERT ŞİİRİNDE KURGU, DİL VE YAPI ÖZELLİKLERİ.....	33
3.2 PRÉVERT İZİNDE BİR “GARİP” ŞİİR: BİRİNCİ YENİ.....	35
3.2.1. Ortaya çıktıkları ortam	35
3.2.2. Bilinçaltı Otomatik Yazı ve Doğallık	35
3.2.3. İmge.....	37
3.2.4. Mizah – Kara Mizah	38
3.2.5. Düşsel Anlatım ve Freud'un Kuramları	39
3.2.6. Yazım İşaretlerinin kullanımı.....	39
3.2.7. Oyun ve Rastlantı	40

4. BÖLÜM: GÜNDELİK HAYATIN ŞİİRİ: DİLİN DOĞALLIĞINDA TEMALAR VE KONULAR.....	46
4.1. PRÉVERT: ANTİKONFORMİST VE DOĞAL BİR SÖYLEM	57
4.2. PRÉVERT İLE GARİP ŞİİRİNE GİREN MODERNİST TEMALAR..	77
4.2.1. SIRADAN İNSANLARIN YAŞAYIŞI.....	82
4.2.2. HAYRANLIK, ŞAŞKINLIK VE ÇOCUKLUK.....	87
5. BÖLÜM: SONUÇ	92
KAYNAKÇA.....	96

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, karşılaştırmalı edebiyat verileri kullanılarak, metin ve olgular düzeyinde, eleştirel ve yorumlayıcı bir yaklaşım benimsenmiş, çoğulcu yöntem kullanılmıştır. Fransız gerçeküstücü şiirindeki etkin öğelerden hareketle, Garip şiirinin; Prévert şiiriyle benzerlik, ortaklık ve farklılıkları, çoğulcu yöntem kullanılarak ortaya konmaya; Garip kuşağı şairleri ve ürünleri üzerinde, söz konusu bir etkilenme olup olmadığı, boyutu ve niteliği incelenmeye çalışılmıştır. Bugüne kadar, Fransız gerçeküstücü şairlerden Jacques Prévert ve şiiriyle Garip şiiri arasında kimi yakınlıklar kurulmuş olmasına karşın, konuyu belirli bir bütünlük açısından inceleyen akademik çalışmalar çok sınırlıdır. Karşılaştırmalı Edebiyat bilimi böyle bir çalışmanın gerçekleştirilmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla bir takım etkilenme ve yakınlıkların ortaya çıkartılmasının alana alçakgönüllü bir katkı sağlayacağı inancındayız.

Yüksek Lisans eğitimim boyunca ve bu çalışmanın ortaya konması sürecinde eşsiz kütüphanesini benimle paylaşan ve yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Medine Sivri'ye, gösterdiği yoğun emek, sabır ve anlayışından dolayı minnettarlığımı ve sonsuz teşekkürlerimi sunmak isterim.

Değerli hocam Prof. Dr. Kemal Özmen'e, bu çalışmaya ışık tuttuğu ve yol gösterdiği için ne kadar teşekkür etsem azdır. Yüksek Lisans Eğitimim boyunca kendisinden çok değerli şeyler öğrendiğim Prof. Dr. Ali Gültekin'e, yardımlarını ve bilgisini hiçbir zaman esirgemeyen, başta Doç. Dr. Makbule Muharremova olmak üzere tüm Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı hocalarıma, bu çalışma boyunca gösterdikleri ilgi, destek ve yardımlar için çok teşekkür ederim.

Ayrıca her zaman yanımda olan, maddi ve manevi desteklerini üzerimden hiç eksik etmeyen canım aileme ve tüm dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

1. BÖLÜM:

GİRİŞ

Fransız gerçeküstücü şiirindeki etkin öğelerden hareketle, Garip şiirinin; Prévert şiiriyle benzerlik, ortaklık ve farklılıklarının incelendiği, metin ve olgular düzeyinde söz konusu bir etkilenmenin olup olmadığının ve bu etkilenmenin niteliklerinin ortaya çıkarılmasının hedeflendiği bu çalışmamızın giriş bölümünden sonraki “Gerçeküstücü Şiir, Modernizm ve Gelenek Bağlamında Prévert Şiiri ve Garip Hareketi” adlı ikinci bölümünde, Prévert şiiri ile Garip şiirinin karşılıklı olarak her iki edebiyat kültüründeki yeri, gelenek ve modernizm bağlamında tartışılacaktır. Dolayısıyla, Prévert’in ve Garip şiirinin ayrıntısına girilmeden, her iki şiir anlayışı, ortaya çıktıkları dönem bağlamında ele alınacak ve bu yolla dönemlerinin tarihsel, toplumsal, yazınsal ve düşünsel koşulları içinde özgünlükleri ele alınacaktır.

Prévert şiirinin, Garip şiiri üzerine etkisi ayrıntılı olarak üçüncü bölümde inceleneceğinden, ikinci bölümün ilk alt başlığında “Dadaizmden Gerçeküstücülüğe” geçiş süreci üzerinde durulacaktır. Gerçeküstücü Manifesto ile gerçeküstücülüğün sanat ve edebiyattaki ilke ve nitelikleri; akla karşı olma, bilinçaltını esas kabul etme, otomatik yazı, mizah, olağanüstülük, rüya, çılgınlık ve çocukluğa dönüş başlıklarıyla ele alınacak, gerçeküstücü dil ve üslup genel hatlarıyla ortaya konmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümün “Jacques Prévert: Popüler Şiirin Dönüşü” adlı ikinci alt başlığında, Prévert şiirinin özellikleri genel bir çerçevede (şiir dili, tema, dünya görüşü, vb.) incelenerek, bu şiiri niteleyen önemli özellik olan popülerliğin yazınsal, toplumsal, ahlaki, vb. arka planları irdelenecektir. Prévert şiiri, bir yanılla gerçeküstücü tekniklerin de katkılarıyla söyleyiş ve konu açısından modern bir şiir dili oluştururken, bir yanılla da popüler şiir geleneğine yeni bir canlılık getirmiştir ve bu özellikleriyle Prévert, 1940’lı yıllar Fransız şiirinin en popüler şairlerden biri olmuştur.

Fransız gerçeküstücü şairlerden özellikle etkilenmiş ve çeviriler yapmış olan şairlerden; Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat Horozcu gibi Garip kuşağı şairleri ile Garip şiiri ve Garip hareketinin Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatındaki yeri, ilke ve nitelikleri üzerinde durulacağı bu bölümün üçüncü alt başlığı “Garip Hareketi: Türk Şiirinde Yeni Bir Biçim ve Söyleyişe Doğru”; Garip hareketi ya da Birinci Yeni’nin Türk şiir geleneği içindeki yeri, önemi, getirileri, doğurduğu tartışmalar vbg. konuların incelendiği bir bölümdür. Garip şiirinin, Prévert şiiri gibi modern yanlarına karşın gelenekten de beslendiğinden söz edilecektir. Yapılacak olan bu değerlendirmelerde, Prévert şiiri ile Garip şiirinin ‘modernizm’ ve ‘gelenek’ bağlamında pek çok açıdan ortak özellikler içerdiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın “Prévert’den Garip Hareketi’ne Modernist ve Eklektik Bir Poetika” adlı üçüncü bölümünün ilk başlığında “Prévert Şiirinde Kurgu, Dil ve Yapı Özellikleri” üzerinde durulacaktır. Prévert şiirinin gerçeküstücü şiir tekniklerinden nasıl yararlandığı, 1930’lu yıllardan itibaren bu hareketten giderek uzaklaşmasına rağmen mizah, ironi, düş, kolaj, dil ve sözcük oyunları gibi kimi teknikleri muhafaza ederek; eleştirel, yergici, yıkıcı, ironik; toplumsal ve ahlaki planda antikonformist, yer yer grotesk ve argoya kaçan bir halk ağzı kullandığı, ‘Neolojizm’e (Söz türetmecilik) ,alegori ve klişelere, imaj, metafor, karşılaştırmalara şiirlerinde yer verdiği; gündelik dili, sıradan insanları öne çıkardığı, hayatı, aşkı ve her planda mutlak bir özgürlüğü savunduğu belirtilecektir.

Bu bölümün “Prévert’in İzinde Bir ‘Garip’ Şiir: Birinci Yeni” adlı ikinci alt başlığında; Birinci Yeni ya da Garip hareketinin, Prévert şiirinin bir üst bölümde sözü edilen özelliklerinden geniş ölçüde yararlandığı; bunu kendi kültür coğrafyamız, ahlak anlayışımız ve şiir telakkilerimizle uyumlulaştırarak, Türk şiirine yeni bir modernist açılım sağladığı; şiir dili, kurgusu, temaları gibi açılardan ayrıntılı bir biçimde incelenecektir.

Çalışmanın “Gündelik Hayatın Şiiri: Dilin Doğallığında Temalar ve Konular” başlıklı dördüncü bölümünde, Prévert ve Garip hareketi şiirindeki temalar ve

PDF Eraser Free

konular, başlıklar altında incelenecek; her iki şiirde tema ve konu ortaklığına dikkat çekilecek; bu ortaklığın nedenleri ve arka planları üzerinde durulacaktır. Bu bölümün ilk alt başlığı “Prévert: Antikonformist ve Doğal Bir Söylem”de, Prévert’in yukarıda belirtilen dil özellikleri ışığında, gözde temaları olan özgürlük, adalet, mutluluk, tüm doğallığı içinde hayat, aşk, çocukluk, aile, din, Tanrı, ideoloji, değerler, toplumsal kurumlar ve sınıflar, savaş, vb. temalar incelenecektir.

Dördüncü bölümün “Prévert ile Garip Şiirine Giren Modernist Temalar” adlı ikinci alt başlığında ise; Garip hareketinin; büyük ölçüde Prévert’in temalarını benimsediğinden hareketle, bu temaların nasıl Türk kültürü, dili ve duyarlılığı bağlamında dönüştürdüğü; Türk yaşam biçimine özgü hangi temaları işlediği irdelenecektir.

Çalışmanın sonuç bölümünde, Fransız gerçeküstücü şairlerinden Jacques Prévert ve şiirinin, Garip kuşağı şairleri üzerindeki etkisi; Garip kuşağı şairlerinin gerçeküstüçülük ve gerçeküstücü şiir üzerine düşünceleri ile pekiştirilerek değerlendirilmeye çalışılacaktır. Dolayısıyla benzer düşünce yapısına ve dünya görüşüne sahip şairler arasındaki paralellikler ön plana çıkartılarak, etkilenme olup olmadığı ortaya konmaya ve karşılaştırmalı bir bakış açısıyla sonuca varılmaya çalışılacaktır.

2. BÖLÜM: GERÇEKÜSTÜCÜ ŞİİR, MODERNİZM VE GELENEK BAĞLAMINDA PRÉVERT ŞİİRİ VE GARİP HAREKETİ

Çalışmanın bu ikinci bölümünde, gerçeküstücülüğün ve Garip hareketinin ortaya çıkış süreçleri; siyasi, sosyal ve kültürel ortamları ile Dadaizm, Gerçeküstücü Manifesto ve Garip üzerine kısaca değinilmeye çalışılacaktır.

2.1 DADAİZMDEN GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞE

Fransızca ‘surréal’ (gerçeküstü, gerçektışı) kelimesinden türetilmiş olan ve Türkçede “Gerçeküstücülük” olarak karşılanan Sürrealizm (Surréalisme), büyük ölçüde Sigmund Freud’un (1856–1939) tez ve düşünceleri üzerine kurulmuş, yirminci yüzyılın en etkin ve uzun ömürlü sanat akımlarından biri haline gelmiştir (Çetişli, 2006: 137).

Alkan, şiir akım ve okullarının; yeni sosyal durumlar ve toplumsal değişimlerden, dış ülkelerdeki sanat ve düşün etkinliklerinden, eskiye olan bıkkınlık ile yeniye olan özlem duygusundan kaynaklanarak ortaya çıktığını belirtmektedir. (Alkan, 1995).

Dolayısıyla, güzel sanatların çeşitli kolları yanında, 1919’dan itibaren edebiyatta, özellikle de şiirde etkili olan gerçeküstücülüğün; 1916’da şair Tristan Tzara öncülüğünde, İsviçre’de başlayan Dadacılık (Dadaisme) ile olan bağına, yirminci yüzyıl başındaki Avrupa’nın toplumsal değişimlerine, siyasi, sosyal ve kültürel ortamlarına dikkat çekmenin gereği ortaya çıkmaktadır.

Dadaizmin ve gerçeküstücülüğün ortaya çıkışını hızlandıran, Avrupa’daki bu toplumsal çalkantı ve olaylarla ilgili olarak Erdoğan Alkan’ın yaptığı tespitleri şu başlıklarla özetlememiz mümkündür:

PDF Eraser Free

- 1- Üretim ve pazar arayışı ile petrol sorunu ve ülkeler arası anlaşmazlıklar,
- 2- Anlaşmazlıklar nedeniyle artırılan silahlanma giderleri sonucu halkın yoksullaşması,
- 3- Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkım ve ardında bıraktığı güvensizlik, hiçlik duygusu,
- 4- Kilisenin azalan gücü sonucu, kentsoylu tanrıtanımazların maddeciliği ve yaşamın saçmalığını öne sürmeleri,
- 5- Rusya'da gerçekleştirilen devrim sonrası, Avrupa'daki tüm ekonomik, toplumsal, hukuksal ve dinsel kuruluşlarda dâhil olmak üzere, inanç ve değer yargılarındaki sarsıntı; Avrupa'da dönemin siyasi, sosyal ve kültürel durumundaki değişimi hızlandırır nitelikte olmuştur.

Bu değişimin nedenlerini ise şu şekilde irdeleyebiliriz:

Yeni makinelerin bulunması, sömürgelerden akan hammadde, maliyeti düşürme çabası ve özgür yarışın sanayi üretimini artırması ile gerekli hammadde ve yeni pazarlar bulma yarışı, çelişkileri ağırlaştırmış; özellikle İngiltere ve Almanya'yı birbirine düşman iki grup haline getirmişti. Yeryüzünde artık 'yararlanılabilir' toprakların kalmamış olması, pazar ve sömürge sorunlarının bir an önce çözülmesi gerekliliğini ortaya çıkartmıştı. Topraklarına sömürgeler katma siyasetine sonradan atılan Almanya, ABD ve Japonya, hammadde kaynakları ve pazar bakımından kendilerini hakları yenilmiş sayıyorlar, dolayısıyla etki alanlarının yeniden paylaşılması sorununu gündeme getiriyorlardı. Ancak sömürge sahibi olmak isteyen Almanya, karşısında sürekli İngiltere ve Fransa'yı buluyor, bir türlü çözülemeyen Alsas-Loren (Alsace-Lorraine) sorunu, Fransız-Alman ilişkilerini de gerginleştiriyordu. Öte yandan Amerika ülkesinden petrol çıktığı ve üretimi daha ucuza mal ettiği için, hem üretimini hem de pazarlarının sayısını artırıyor; İngiltere'nin ise Amerika ile yarışabilmek için, Ortadoğu petrollerini ele geçirmesi, dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması gerekiyordu. Zira Abdülhamit, İngiliz-Amerikan petrolcülerine, petrolün ne işe yaradığını bilmediği halde, salt işkillendiği için, Ortadoğu'dan tek karış toprak satmadığı gibi bir fermanla da petrol

bölgelerindeki özel kişilerin mülklerini, hazine arazisi sınırlarına aldı. Sonrasında İngilizler için tek çıkar yol Abdülhamit'in devrilmesiydi ki; o dönem kendilerini para ve danışmanlarla donanmış bulan Jön Türkler, bir hükümet darbesiyle Abdülhamit'i tahttan indirdiler, ancak Abdülhamit'in düşüşüyle Almanlar da gözden düştü, İngiltere ile Almanya arasındaki gerilim de artmış oldu. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile Rusya arasında da Balkanları ele geçirmek için bir yarış, güneydeki Slavlar konusunda Sırbistan'la sürekli bir sürtüşme vardı. Tüm bu anlaşmazlıklar ise, ulusal giderlerin büyük bölümünün silahlanmaya harcanmasına neden olmuş; silahlanma giderleri halkın yaşam düzeyini düşürmüş, bu durum çekilmez bir hal almıştı. Fransa'da, yirminci yüzyıl başlarında din, gücünü bir hayli yitirmiş, kilise ile laik burjuvalar arasında bir çekişme ortaya çıkmıştı. Alkan'a göre, maddeciliği benimseyen kentsoylu tanrıtanımazlar, tanrıdan kalan boşluğu, yaşamın saçmalığı fikriyle doldurmuşlardı. Rusya'da gerçekleştirilen devrim ise, her alanda bir inanç sarsıntısına, değer yargılarının sınava çekilmesine sebep olmuştu. Birinci Dünya Savaşı böyle bir ortamda çıkmış ve ardında yıkımlar, korku, yoksulluk ve acı bırakmıştı. Ölümle burun buruna gelenler, yakınlarını kaybedenler, bir güvensizlik, hiçlik duygusuna kapılmışlardı.

Alkan, Avrupa'da, Birinci Dünya Savaşı ve Sovyet Devrimi gibi iki büyük olaya koşut olarak sanatta da iki eğilim ortaya çıktığına dikkat çeker: İlki, çağın bunalımından, eşitsizlik ve dengesizliklerinden, örgütlü mücadele ile kurtulmak isteyenlerin yöneldiği yazında toplumcu, devrimci, güdümlü sanat adlarıyla geçen örgütlü sanat; diğeri ise bunalımlardan kendini, kendi ben'ini, bilinçaltını araştırarak kurtulmak isteyenlerin yöneldiği bireyci sanat olarak tanımlanabilir (Alkan, 1995).

Buradan hareketle; dada kelimesi ve dadaizmin ortaya çıkışı daha net kavranabilecektir.

"Dada" sözcüğü ile ilgili olarak şöyle bir tanımlama yapılabilir: Bir Fransızca-Almanca sözlüğünün arasına sokulan bir mektup açacağına rast geldiği "dada" sözcüğü, bu grubun (Tristan Tzara ve dostları), Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı umutsuzluktan ve burjuva değerleri karşısında duyduğu tiksintiden kaynaklanan

PDF Eraser Free

protesto eylemlerini ve alışılmış estetiğe karşı çıkan yapıtlarını anlatmak için kullanılmıştır. Gerçekten de dadaizm; savaşın neden olduğu yıkım ve ardından gelen umutsuzluk, boğuntu ve dengesizlik ile hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan kitlenin ruhsal durumlarının sonucuydu. Dolayısıyla 1916'da Zürih'te bir kahvede, iki hecesinin anlamsızlığı yüzünden seçilen 'dada' kelimesi, derinden hissedilen bu duyguların; sanata, topluma ve hayata karşı olan başkaldırının, bir yaşayışın simgesi, formülüydü denilebilir. Zira dadacılar kamuoyunu şaşkınlığa düşürmek ve onu uyuşukluğundan kurtarmak istiyorlardı. Hayatın sınırlayışlarını aşabilmek, hangi düzenle ilgili olursa olsun, tüm geleneksel buyrukların çiğnenmesi ve ortak estetik nitelermelerinin dışına çıkılması amaçlanmıştı. Değerler düzeni ortadan kaldırılmış, yapılması gereken ile gerekmeyen arasındaki ayırım yok edilmişti (Bkz. Duplessis, 1962; Akt: Hilav, 1981: 257).

Tzara, dadanın nasıl doğduğunun anlaşılabilmesi için, Birinci Dünya Savaşı sırasında bir çeşit hapisane olan İsviçre'de yaşayan bir genç topluluğunun ruh halini, çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmenin gereğini vurgulamıştır. Tzara, hiç bitmeyecekmiş gibi gelen, gittikçe tutarsızlaşan ve gerçekdışı bir boyut kazanan savaşın (1916–1917) nedenleri yok edilmedikçe ve kökleri sökülmedikçe ortadan kaldırılamayacağını bildiklerini, bunun da o iğrenme ve isyanın kaynağı olduğunu belirtmiştir. Yaşama sabırsızlığının alabildiğine büyük oluşunun, çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden, dayanaklarından, mantığından ve dilinden edilen nefretin, bu başkaldırıyı zorunlu kıldığını ifade eden Tzara, dadanın; insan varlığının her şeyden üstünlüğü ilkesinden doğduğunu belirtirken, Descartes'ın "Benden önce insanların var olduklarını bilmek bile istemem" sözüyle, zorla kabul ettirilen değerleri ve doğruluk kavramını yargılama isteğinin öne çıkartıldığından söz etmiştir. (Bkz. Tzara, 1950; Akt: İnce, 1981: 258).

Batur, dada hareketinin; yirminci yüzyıl avangardının yolculuğundaki aşamaları imleyen yazınsal ve sanatsal okullardan, öncelikle doğumuna neden olan koşullar bakımından ayrıldığına ve gerçekten de 1916'ya doğru, İsviçre ve Amerika'da eş zamanlı olarak ve bu iki kökensel dal arasında herhangi bir iletişimin varlığı kesinlikle söz konusu değilken doğduğuna dikkat çekmiştir. İsviçre'den

yayılan dadacı virüsün, bir koldan Almanya'ya, oradan Orta Avrupa ülkelerinin çoğuna bulaştığını ve Fransa'ya geçip burada, 1920 ve 1923 arasında en yüksek şiddetine ulaştığını belirten Batur, dadanın dünya ölçeğindeki fişkırmasının başat önemde bir olay oluşturduğunu dile getirmiştir. Zira burada, Birinci Dünya Savaşı başında evrensel ölçülerde kabul görüldüğü üzere, sanat ve yazının genel kavramlarına karşı temelli bir başkaldırı söz konusu olmuştur (Batur, 2000).

Dadaizmin, gerçeküstücülük içerisinde bir araç olarak düşünülmesi gerektiğini ve gerçeküstücülükle olan alışverişini irdeleyen İnal, usun denetimi olmaksızın bilinçaltının kendiliğinden dışlaşmasını benimseyen iki düşünce akımı arasında benzerlikler bulunduğuna dikkat çekerken, iki akımın da insanlık durumunun trajik ağırlığını duyarak, insansal durumları fizyolojik ve anlıksal bir bağlamda ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Michel Sanouillet'nin **Dada à Paris** (J. J. Pauvert, 1965: 420) adlı kitabında da belirttiği üzere gerçeküstücülük, dadaizmin Fransa'da görülen yansıması olmuştur. Ayrıca İnal, dadaizm ile gerçeküstücülüğün başlangıçta olan ortaklıkları ile ilgili olarak, Ribemont Dessaignes'in "Pré-dome" adlı yazısını işaret ederek; yadsıma, özgürlük, başkaldırma konusunda gerçeküstücülüğün ilgi alanına giren her şeyin, dadaizmde de var olduğunu belirtmiştir. İzleksel ortaklıklarla ilgili olarak ise, Breton ve Soupault'nun, ilk gerçeküstücü yapıt olarak "Les Champs Magnétiques"ini (Manyetik Alanlar); Aragon'nun, "Les Aventures de Télémaque"ını (Telemakhos'un Serüvenleri) ve Eluard'ın, "Les Nécessités de la Vie"sini (Hayatın Gereklilikleri), gerçeküstücülüğün ortaya çıktığı 1924'ten önce yazdığına dikkat çekmiştir (İnal, 1981: 269).

Dadaizm, Amerika'da Marcel Duchamp ve Francis Picabia'nın, Zürich'te Tristan Tzara ve arkadaşlarının, ilk sayısı 1919 yılının Mart ayında, Paris'te yayımlanan *Littérature* dergisinde toplanan bir grup genç Fransız yazar ve sanatçının kurduğu bir birliktir. Derginin üç sorumlusu Louis Aragon, André Breton ve Philippe Soupault; Jacques Vache'nin Nihilizmi ile Guillaume Apollinaire'in akla karşı bilinçaltındaki duyuların özgürce dışa vurduğu imgelem dünyasından etkilenmişlerdir ve dadaistlerden biraz farklı düşünmüş, yazını ve sanatı yadsımak yerine yazına ve Freud'a ilgi duymuşlardır. *Littérature* dergisinin kuruluşuyla Paris'e

gelen Tzara, dergiyi yıkıcı görüşlerin yayın organı olarak görmek istemiş ancak çağcıl sanat ve yazından yana olan Breton, giderek düşüncelerini eyleme döken, yazını ve sanatı tümenden yadsıyan Tzara'dan ayrılırken; Picabia, Duchamp, Picasso, Aragon, Eluard, Soupault, Desnos, Vitrac gibi sanatçılar da Breton'un yanında yer almıştır. *Gerçeküstücü Başkaldırma* dergisinin ikinci sayısında Breton, dadaizmden ayrılışını "Son yıllarda boş ve genel bir güven sorununu her fırsatta gündeme getiren kimi aydınların hiçlikçi tutumlarının yaratabileceği sakıncaları gözlemledim" şeklinde belirtmiştir (Breton, 1924; Akt: İnal, 1981: 271).

Ancak insanoğlu, her çağda olduğu gibi Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı bu trajik, kaygılı, kimi zaman umut kırıcı ortamda da, varoluşa yeni bir anlam ve çeki düzen vermekten geri durmamış, bununla birlikte savaşın ve bunalımların ardından yeni bir hümanizmanın, yazın ve estetik anlayışının geleceği öngörülmüştür.

İnal, kimileri, çağdaş teknolojinin yıktığı geleneksel değerleri korumaya ve eskiyi canlandırmaya yönelirken, kimilerinin de yıkıntı halindeki bir uygarlık içinde, eskiden geleneksel olandan tümüyle koptuğunu; ancak eski değerlere bağlananlarla yeni bir dünya yaratma eylemine girişenler arasında 'organik' farklılıklara karşın, temelde kesin ayrılıklar olmadığını ifade etmiştir. Zira dünya görüşleri ve eylem biçimleri ne olursa olsun, hepsi de ortaklaşa olarak trajik ögenin yanında toplumsal öğeyle de ilgilenme gereği duymuştur (İnal, 1981: 266).

Ancak, dada; durumu gereği er geç kendi kendini yok edecek bir akım olmuştur. Nitekim 1920 yılının 26 Mayıs'ında sonuncu dada gösterisi yapılmıştır. Ancak düşünceyi tüm önyargılardan kurtaran, böylelikle gerçeküstüçülük gibi olumlu bir akımın hazırlayıcısı olan dada, başkaldırısıyla; herkes gibi davranma zorunluluğuna karşı çıkarken ve bir ortak insan tipinden olabildiğince uzaklaşmak gayesiyle klasik insan kavramını yıkarken, yeni kavramlar yaratmak da gerçeküstüçülere düşmüştür (Bkz. Duplessis, 1950; Akt: Hilav, 1981).

Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde, gerçeküstüçülüğün ortaya çıkış süreci, gerçeküstücü şiirin ilke ve nitelikleri üzerinde durulacaktır.

Michael Löwy, gerçeküstücülükle ilgili şu benzetmeyi yapmıştır:

“Eğer, dünya gerçek bir çelik kafese dönüştüyse -yani insanları hapse tıkar gibi ‘sistemin yasaları’ içine kapatan şeyleşmiş ve yabancılaşmış bir yapı hâlini aldıysa- gerçeküstücülük özgürlüğe kavuşmak için onun parmaklıklarını kırmamızı sağlayacak büyülü çekiçtir. Eğer burjuva medeniyeti kârların ve zararların niceliksel hesabı, hesabının medeniyetiyse, gerçeküstücülük bu aritmetik örümcek ağının iplerini kesmeyi sağlayan keskin bir hançerdir” (Michael Löwy, 2009).

Yirminci yüzyıl başından itibaren ortaya çıkan pek çok akım, Birinci Dünya Savaşı’nın getirdiği manevi boşluk ve buhranın sonucu olan arayışın, sanat ve edebiyattaki yansımaları olmuştur. Çetişli, aklıyla madde dünyasında önemli mesafeler kaydeden insanın, aynı başarıyı manevi dünyasını tanıma ve tatmin etmede gösteremediğini, temeli geçmiş yüzyıllara dayanan ve her geçen gün biraz daha törpülenen manevi değerlerdeki yozlaşmanın; insanı, teknolojinin doyuramadığı yeni bir açlığa ve arayışlara sürüklediğini ifade etmiş, Avusturyalı psikiyatrist Dr. Sigmund Freud’un böyle bir ortamda ikiyüzlülük maskesini indirip, insanın kendi gerçeğini görmesini sağladığını ve insanlığa yeni bir pencere açtığını dile getirmiştir (Çetişli, 2006: 138).

Freud’a göre, insanın iki farklı yönü bulunmaktadır: İnsan aklının, mantığının hâkim olduğu bilinç tarafı ile gelenek, töre, ahlak ve dini mahiyetteki kontrol değerleri ile baskı altında tutulan, gizlenen benlik yani bilinçaltı tarafı. Psikanaliz kuramının gelişmesinde en önemli aşama, histeri belirtileri üzerine yaptığı çalışmalardan edindiği izlenimler ve özellikle bilinçdışı kavramının belirlenmeye başlaması sonucu, Freud’un dikkatini kendi kişiliğini çözümlemeye yoğunlaştırması olmuştur ve kendi iç dünyasını inceleyebilmek için kullandığı başlıca veri rüyalardır. Freud, rüyaları; bilinçdışında gizlenen isteklerin bilinç düzeyindeki anlatımı olarak tanımlarken, rüyaları bilinçdışı süreçlerin normal bir anlatımı olarak nitelendirmiştir. Normal sayılan insanların rüya içeriğinin, psikotik hastalarda bilinç düzeyinde gözlenen normaldışı duygu ve düşünce süreçlerine çok benzediğini fark etmiş; bu

benzerliği ise, rüya imgelerinin, bilinçdışındaki istek ve düşüncelerin simgeleştiiği ya da saptırıcı işlemlerden geçmiş biçimleri olarak açıklamıştır. Freud'a göre bu, zihnin bilinçdışı bölümüyle bilinçöncesi düzeyi arasındaki sınırın korunması için gerekli bir sansür mekanizmasıdır. Bu mekanizma bilinçdışındaki isteklerin bilinç düzeyine çıkmasına engel olur. Uyku sürecinde bu sansür gevşer ve bilinçdışındaki bazı duygu ve düşüncelerin, biçim değiştirdikten sonra bu sınırı aşmasına olanak verir. Rüya gören kişinin algıladığı imgeler, sınırı aşmış olan bilinçdışı duygu ve düşüncelerin maskelenmiş biçimleridir. Freud'a göre bu sansür mekanizması, egonun savunma etkinliklerinden biridir(Gençtan, 2002: 23).

Öncesinde salt bilinç tarafı ile bilinen insanın gerçek yüzü; Freud'un, ego ve süpereo adını verdiği yarı bilinçli bölümlerden ziyade id olarak tanımladığı ve ilkel güdüler ile libidonun bulunduğu bilinçaltında saklıdır. Kökü ve esası id olan ego, süpereo denilen sosyal değerler ile id arasında denge kurmakla görevlidir. Süpereo ve bilinç, şuuraltı ve değerlerinin ortaya çıkmasına neden olur ancak baskı, belli bir noktayı aştığında; şuuraltı düş yoluyla tekrar bilinç alanına çıkar (Çetişli, 2006: 138).

Bu anlamda düş, gerçeğin bulunuşuna yardımcı olandır. Freud, uyanıklık durumunda, belleğin düşü parçalara ayırdığını, düşün uyanıklığı denetim altında tuttuğunu, düş kuran kişinin tam bir doygunluğa ve özgürlüğe eriştiğini, düşün gerçek ile bilinçaltında yatan istek ve duyguların toplandığı verimli bir kaynak olduğunu öne sürmüştür. Breton ise bu konuyla ilgili olarak, düş ve uyanıklığın bir tür salt gerçeklik olan gerçeküstü içerisinde eriyip kaynaşacağına, şiirin görevinin de insanı salt gerçekliğe ulaştırmak olduğuna dikkat çekmiştir (İnal, 1981: 272).

Söz konusu olan: düş yoluyla imgeleme erişmek, onun içerisinde salt bir özgürlük düşüncesiyle hiçbir durum ya da şeyin etkisinde kalmadan içinden geldiği gibi yazabilmektir denilebilir.

Freud'a göre, insan hayatını tayin edici unsurun, libido veya seks dürtüsü olduğunu belirten Çetişli sözlerine şu şekilde devam eder: "Bir takım yasaklar nedeniyle bastırılmış duygular, ego tarafından sanata dönüştürülmekte, böylece sanatkâr kendini tatmin etmiş olmaktadır. Bir başka ifadeyle sanat, bilinçaltı duygu ve ihtirasların sembolleridir". Kısacası, sarhoşluk, ateşli hastalık, akli rahatsızlık gibi hallerde de su yüzüne çıkan bilinçaltı dünyasının, dışarı sızmasına zemin hazırlamanın yolu; aklın/şuurun kontrolünü; rüya, akli dengesizlik ya da hipnotizma ile ortadan kaldırmaktır denilebilir (Çetişli, 2006: 139).

Önceleri, sadece tıp alanında kullanılan Freud'un psikiyatri/psikanaliz ile ilgili bu düşünceleri; zamanla din, folklor, estetik ve edebiyatta da kullanılmaya başlanmış; nitekim gerçeküstücülük de bu düşünceler çerçevesinde şekillenmiş bir akım olmuştur.

Breton, ilk bildirisinde gerçeküstücülüğün tanımını şu şekilde yapmıştır: "Gerçeküstücülük, ister söz, ister yazı ile ya da başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya çıkarmak için başvuru, içinden geldiği gibi yazma yöntemidir(Otomatizm). Bu usun denetimi olmaksızın, her türlü estetik ve ahlak kaygısı dışında düşüncenin yazılışdır" (Breton, 1924; Akt: İnal, 1981: 271).

İnal'a göre bu gerçeküstücü bildiri ise basitçe şu anlama gelmektedir: İnsanoğlu genelde – gerçeküstücülük öncesinde, gerçeküstücülüğe benzeyen rastgele ve bireysel örnekler dışında – mantığın egemenliğinden kendisini kurtaramamıştır. Sağduyu da mantığa eşlik eder. Gerçeküstücülük, moda olan salt usçuluğun karşısında olup, geleneksel ve biçimsel inanç ve değerleri düşünceden silip atar. Düşünsel dünyanın en önemli parçalarından biri olan yeni buluşları benimser ki; bunlar imgelem, düş gibi buluşlardır. Yeni bulunan bu güçler, ruhun derinliklerinden ortaya çıkartılacak, gerekirse usun denetimine sokulacaktır. İnal, Breton'un yayınladığı gerçeküstücülük bildirileri (Manifestes du Surréalisme. Idées, N.R.F. Gallimard: 1966) incelendiğinde, gerçeküstücülüğün; düşüncenin kendiliğinden ve tümünden boşalmasını ve işlevini ön koşul olarak benimsediğinin görüleceğini, 1924'ten

itibaren yönettiği ya da yön verdiği dergilerde (Le Surréalisme au Service de la Révolution, Variétés, Documents, Minotaure) bilgisi ve kişiliğiyle 1789 Devrimi yöneticilerinden Saint Juste'ü anımsattığını, gerçeküstücülüğü anarşik öznelcilikten uzaklaştırarak, nesnelere özgür düşüncenin ve bilinçaltının buluştuğu bilimsel bir öğretiyeye dönüştürdüğünü ifade etmiştir (İnal, 1981: 271).

Gerçeküstücülüğün yöntemi, ilke ve niteliklerini Gariboğlu (1976) ve Çetişli (2006) şu şekilde aktarmıştır:

- a) **Çağrışım Metodu:** Freud'dan ilham alan edebiyat sanatçıları, insanın bilinçaltını öğrenebilmek için, onu hipnotik uykuya salmak suretiyle, bilincin altındaki gizli duyularının bilinç alanına çağrışımını yapmışlardır. Başka bir deyişle, ona rüya gördürmüşler ve gördüklerini uykulu bir durumdayken söyletmişlerdir. Bu bilinçaltından elde edilenleri, o kişi uyanırken yazdığı otomatik metinlerle karşılaştırmışlardır. "Hipnotizma deneyi, bilinçaltı hakkında basit bir ankettir."
- b) **Otomatik metin elde etme:** Zihnin kendi üzerine dönmemesini sağlamak, iç ve dış etkileri tümünden sıyrılacak bir yerde bulunmak ve utanma, sıkılma gibi duyuların yönünü değiştirecek baskılardan korkmamak koşuluyla, kalemin ucuna gelenleri (noktalama işaretleri gibi fikir ve duyguyu kesen, bölen nesnelere bile kullanmadan) kâğıt üzerine geçirmeye otomatik metin elde etme deniyor. Bunun hipnotik uykuya salınacak insanın kendi kendine yapması gerekir. Bunu yaparken insan, kendini o derece çevresinden ve aklından ayıracak ki, ahret korkusu bile içinden kaçmış bulunacak, bir ölünün bağımsızlığıyla metni meydana getirecektir.

Gariboğlu, şiir ya da nesir yazarken bu şekilde davranmanın gerçeküstücülüğün baş ögüdü olduğunu ve bu iki yöntemle elde edilen sonucun, gerçek insanı ortaya koyduğunu belirtmiş; gerçeküstücülerce şiirin, bir akıl ve irade işi sayılmadığını, şiirin içimizin derinliklerinde gizlenmiş, rastlantılarla

dışarıya çıkan birtakım duygu ve düşünce parıltılarının sertleşmiş şekli olarak kabul edildiğini belirtmiştir (Gariboğlu, 1976: 243).

Bu anlamda Gariboğlu, bir kimsenin sevaplarının yanında günahlarının; ahlaka uygun sanılan davranışlarının yanında, ahlak dışı davranışlarının da edebi eserde yer alması gerektiğini dile getirmiştir.

Çetişli ise Gariboğlu'na ek olarak, gerçeküstücülüğün sanat ve edebiyattaki ilke ve niteliklerini; mizah, olağanüstülük, çılgınlık ve çocukluğa dönüş başlıklarıyla şu şekilde ele almıştır:

- c) **Mizah:** Gerçeküstücüler, mizah ve alaya büyük önem verirler; dolayısıyla sanatlarında alaycıdırlar. Onlar, hayat, toplum, insan ve olaylar karşısında alaycı bir tavır takınırlar. Bundaki amaçları, çevremizi, hayatımızı, inançlarımızı oluşturan değer ve müesseselerin hâkimiyetini; bundaki akıl ve mantık dokusunu kırmaktır. Zira onlar, yeni bir dünya kurmak arzusundadırlar. Böyle bir dünyanın kurulabilmesi, insanın çıkar düşüncesinden, ikiyüzlülüğünden kurtulması ile mümkün olabilecektir.
- d) **Olağanüstülük:** Olağanüstülük, insanın akli ve mantığının gerçek diye ortaya koyduğu değer ve doğruları aşma eylemidir. Harikalar âleminde komik, olağanüstü ve esrarlı şeyler bir aradadır. İnsanı, aklın kabul ettiği gerçeklerin dışında yer alan hayal, fantezi, rüya ile yüz yüze getirir. Böylece akıl ve mantığın değerleri sarsılır.
- e) **Çılgınlık:** Gerçeküstücüler; akıl hastalarına, uyuşturucu madde kullananlara ve paranoyalara karşı özel bir yakınlık ve ilgi duyarlar. Çünkü sarhoşluk, delilik, akli dengesizlik, gerçeküstücülerin arzuladığı aklın kontrolünü ortadan kaldırarak asıl benliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Böyle bir şuurlu boşaltma eylemi, dengeli bir insan için anlamsız ve çılgınca olacaktır.

f) **Çocukluğa Dönüş:** Gerçeküstücülerde dikkat çeken bir başka nokta, çocukluğa dönüş, çocukluk dönemine özlemdir. Breton bu konuda şöyle der: “Yaşama ne kadar inanırsak inanalım, sonunda gerçek yaşam kendini ortaya koyar ve inancımız kaybolur. Yaşamdan payına düşen şöyle böyle, sıradan bir ömürdür. Düş kırıklığı içinde insan, avuntuyu mutlu çocukluk günlerinde bulur. Bu hayal içinde tüm güçlükler ortadan kalkar. Öyle ya, çocuklar her sabah kaygıdan, tasadan uzak evlerinden çıkarlar. Her şey hazırdır” (Alkan, 1995: 255; Akt: Çetişli, 2006: 142).

Çetişli, tüm bunlara ek olarak, dil ve üslup ile ilgili olarak gerçeküstücülerin, kendinden önceki edebi akımların geliştirip işledikleri gelenekselleşmiş tüm sanat/edebiyat kurallarına karşı olduklarını, onlarla alay ettiklerini ifade etmiştir. Ferdi bir üslup endişeleri olmadığından, dilin kullanımında açık, anlamlı ve faydalı olmayı önemsemedikleri ve bol imaj kullandıklarından, kısacası dilin kullanımında da şuuru çağırabilecek her türlü tavırdan uzak durmaya gayret gösterdiklerinden söz eden Çetişli, bildirilerinden birinde, edebiyatla “uzaktan yakından” ilgilerinin olmadığını açıkladıklarına dikkat çekmiştir (Çetişli, 2006: 142).

Gariboğlu, 1924 yılından başlayarak tutunmaya çalışan gerçeküstücülüğün, yönteminin ağırlığı sebebiyle yaygın bir durum kazanamadığını, ancak tüm sanat akımları içerisinde, birçok sır ortaya koyması yönüyle oldukça önemli olduğunu ifade etmiş; Çetişli ise, gerçeküstücülüğün büyük ölçüde edebiyatın şiir türünde yankı bulduğunun ancak yer yer roman ve tiyatro dalında da örnekleri veya temsilcileri görüldüğünün altını çizmiştir.

2.2. JACQUES PRÉVERT: POPÜLER ŞİİRİN DÖNÜŞÜ

Çalışmanın bu bölümünde Prévert şiirinin özellikleri genel bir çerçevede (şiir dili, tema, dünya görüşü, vb.) incelenerek, bu şiiri niteleyen önemli özellik olan popülerliğin yazınsal, toplumsal, ahlaki, vb. arka planları irdelenecektir.

İnal, çağdaş Fransız şiir dünyasının seçkin adı Jacques Prévert'in; şiirleriyle, yüzyılın dertlerini ve sıkıntılarını alaya alırcasına hafifleten, iki dünya savaşının yıpratıldığı, sıkıntılarla yoğrulan, düşe kalka yaşamını sürdürmeye çalışan o basit halktan insanlara, gelecek konusunda umut verdiğini, onları neşelendirip gönüllerine su serptiğini dile getirmiştir (İnal, 2001: 123).

Kula ise, iki büyük savaş sonucunda değer yargılarını yitirmiş, değişik güzelliklere açık olmayı unutmuş, kendini doğru dürüst gözlemlemekten aciz küçük insanlarıyla tinsel olarak tükenmeye yüz tutmuş içi boşalmış toplumların yüzyılı olarak tanımladığı yirminci yüzyılda, düşler ülkesindeki ikinci yaşamın kolaylığına, içini saran gizemli büyüüne aldanıp gerçeği yadsıyan birçok sanatçının aksine, gerçeğe oynayarak da belirli bir sanatsal estetiğe ulaşabileceğini kanıtlayan bir şair olarak Prévert'in, içinde yaşadığı toplumu karikatürize ederek, tekdüzeliğin dizelerde yıkılmasını sağladığını, mizahın yoğurduğu gündelik konuşma diliyle, hem yeni kalmayı hem de anlaşılır olmayı sanatçı kimliğinde bağdaştırabildiğini, şiire aydınlık ve yeni bir esinti getirmiş olduğunu ifade etmiştir (Kula, 2001: 105).

Prévert şiiri, bir yanıyla gerçeküstücü tekniklerin de katkılarıyla söyleyiş ve konu açısından modern bir şiir dili oluştururken, bir yanıyla da popüler şiir geleneğine yeni bir canlılık getirmiştir. Bu özellikleriyle Prévert, 1940'lı yıllar Fransız şiirinin en popüler şairlerinden biri olmuştur. Prévert şiiri, kalıplaşmış kural ve alışkanlıklara, çağdaş teknoloji ile toplumsal gelişimin getirdiği egemen düzene karşı bir tepki biçimindedir denilebilir. Bu karşı tavır, şiiri biçimleyen ve belirleyen başlıca özellik olsa da, Prévert bir başkaldırıcı olarak ortaya çıkarken, yapaylığa

düşmeden söyleyeceğini o denli rahat söyler ki, okuyucu ister istemez şiirlerinde çocukluk dünyasına özgü bir hava bulur.

İnal, insanın yüreğinde sevgi ve sıcaklık uyandıran çocuksu tavırlar içinde, yazı diline oranla daha yalın ve dolaysız, daha içten olan konuşma diliyle şiirini yazan Prévert'in, dünyanın düzeni ve onun kurallarıyla alay edercesine yazarken, insanlığın yaşadığı trajedilere neredeyse bir sevimlilik kattığını, insanların özene bözene kurduğu dünyayı, kurallarını, kurum ve kişilerini, okullarını, öğretmenlerini, tanrısını, kilisesini hafife aldığını belirtmiştir (İnal, 1980: 126).

Kula, yapmacık olanın değil, gerçek olanın yansıdığı dizelerinden, Prévert'in yaptığı sözcük oyunlarının da etkisiyle, gerçeğin sıradan olduğu kadar olağanüstü yüzüyle de karşılaşarak, sanki bir orta oyunu seyrediliyormuşcasına değişik bir haz alındığından bahsetmiştir. Prévert şiiri ile ilgili olarak "Nasıl evrenin sırları dairesel devinimde saklıysa, Prévert'in sırları da, başlama-bitiş noktaları belirsiz benzer bir devinim sergileyen şiirinde gizlidir" şeklinde bir yorum getiren Kula'nın, bu konudaki fikirlerini şöyle özetlemek mümkündür: Sıradan insanları katarak hızla dönen şeklin meydana getirdiği girdap, uyandırdığı sonsuzluk duygusu, yalnızlığı gittikçe artan şairi de içine çeker, varoluşun gizemiyle sarsılır sanatçı, sonuç olarak yalınlık karmaşıklığa, karmaşıklık yalınlığa dönüşür. Karşıtlardan doğan uyum yaratıcılığı güçlendirerek, gözleri kamaştıracak yeni bir ışığın parlamasına neden olur. Prévert'in şiirine konu olan insanlar, hayatın tekdüze akışı içerisinde, ne ileri doğru atılma, ne geri dönme olanağını bulurlar; kısır bir döngüye kapılarak alışkanlıklarının tutsak edici gücü karşısında yorgun düşerler (Kula, 2001: 106).

Fransız şiirinde Prévert kadar halkın şairi olmuş; şiirleri, şarkıları dillerden düşmeyen başka bir şair daha olmadığını dile getiren Abidin Emre, Prévert'in halk edebiyatı geleneğinden geldiğini ancak gerçeküstücü akımdan da belli ölçüde yararlandığını ifade etmiştir. En önemli özelliğinden bahsederken ise; yeni, özentisiz, herkesin anlayabileceği bir dil kurmuş olmasından, sokağın şiirini yazmasından, konuşma dilini tüm incelikleri ve canlılığıyla şiirlerine soktuğundan söz etmiştir.

Hem gelenekten beslenme hem de modernizme getirdiği eleştiriler bağlamında Jacques Prévert şiirinin ve şiirlerindeki dünya görüşünün, özellikle Garip şiiri ve anlayışı ile olan benzerliği dikkat çekici olmasına karşın, bugüne kadar bu iki şiir anlayışını ve şairlerin ortaklıklarını belirginleştiren karşılaştırmalı bir çalışma yapılmamıştır (Emre, 2001: 117–121).

Sabahattin Eyüboğlu, Prévert şiirlerini Türkçeye çevirip, **Şiirler** başlığı altında bir kitapta topladığı kitabın önsözünde bu konu ile ilgili şöyle demiştir:

“Kimi ozanlar, hem bütün insanlara seslenir, hem de çevrelerinin havasını, kokusunu yitirmez. Yaşadıkları sokağın diline, deyişine sıkı sıkıya bağlı kalırlar. (...) Böylesi ozanları, çok ciddi üniversite hocaları ya da çok ciddi eleştirmeciler ciddiye almazlar. Prévert böylesi ozanlardandır. Beyinleri yüreklerindedir. Düşünceleri bir türkü, türküleri bir düşünce gibidir” (Eyüboğlu, 1963: 5–6).

Emre, Prévert’i Türkçeye ‘en iyi’ çeviren şairin Oktay Rıfat olduğunun altını çizmiştir. Şiirleri düşünöldüğünde aynı damardan geldiklerinden ve aralarında bir kan bağı olduğundan söz etmiştir. Jacques Prévert’in çağdaş Türk şiiri ve özellikle Garipçiler üzerindeki etkisinden söz edilebileceğine ve bu konuda yapılacak incelemelerin ilginç sonuçlar ortaya koyacağına dikkat çekmiştir (Emre, 2001: 120).

Buradan hareketle çalışmanın sonraki bölümlerinde, Garip hareketinin Türk şiir geleneği içerisindeki yeri, önemi, getirileri, doğurduğu tartışmalar vb. konuların incelenmesi gereği ortaya çıkmaktadır. Böylelikle de Garip şiirinin, Prévert şiiri gibi modern yanlarına karşın gelenekten nasıl beslendiği üzerinde durulabilecek, yapılacak olan değerlendirmelerde ise Prévert şiiri ile Garip şiirinin ‘modernizm’ ve ‘gelenek’ bağlamında ne gibi ortak özellikler içerdiği daha belirgin olarak ortaya konabilecektir.

2. 3. GARİP HAREKETİ: TÜRK ŞİİRİNDE YENİ BİR BİÇİM VE SÖYLEYİŞE DOĞRU

Türk Edebiyatı; tarih boyunca yaşanan kültür değişmelerine bağlı olarak, Olcay Önertoy'un (1984) da belirlediği gibi üç ana bölümde incelendiğinde; Garip hareketini, 1940 sonrası Batı kültürü etkisindeki Yeni Türk edebiyatına dahil etmek mümkündür:

- I. İslam Öncesi Türk Edebiyatı
- II. İslam Kültürü Etkisindeki Türk Edebiyatı
- III. Batı Kültürü Etkisindeki Türk Edebiyatı
 - 1- Tanzimat Edebiyatı
 - 2- Servet-i Fünun Edebiyatı
 - 3- XX. Yüzyıl Türk Edebiyatı
 - a) Fecr-i Atı Edebiyatı
 - b) Milli Edebiyat Akımı
 - c) Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (1923-1940)
 - d)1940 Sonrası Yeni Türk Edebiyatı

Osmanlı İmparatorluğunun, Sevr Antlaşması ile neredeyse tarihten silinme aşamasına geldiği bir dönemde, Mustafa Kemal Paşa önderliğindeki ulusal güçlerin başlattığı Kurtuluş Savaşı ile bu kötü gidişat durdurulmuş, Yunan ordularının 9 Eylül 1922'den İzmir'den çıkartılmasıyla son bulmuştur. 23 Temmuz 1923'te Lozan Barış Antlaşması'nın imzalanması, ardından 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile Türk devletinin toplumsal yapısını değiştirecek bir dönem başlamıştır. Cumhuriyet, kendisinden önceki yönetim biçimi düşünüldüğünde, köklü bir siyasal yapı ve düzen değişikliğidir. Öyle ki, Osmanlı İmparatorluğunun eskimiş kurumları yıkılacak, çağdaş uygarlığın gerektirdiği doğrultuda ne gerekiyorsa yapılacak, saltanat ve halifelik kaldırılacak, egemenlik Türk milleti adına Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde toplanacaktı. Ayrıca yeni bir yaşama biçiminin gerektirdiği kültürel devrimler yapılarak, yeni bir devlet ve toplum yaratılacaktı. Özlenen bu toplum

yapısına ve yaşayış biçimine ulaşabilmek için de halifelik kaldırılmış ve Tevhid-i Tedrisat (Öğretimin birleştirilmesi) yasasıyla eğitim-öğretim çok başlılıktan kurtarılmıştır. Yüzyıllardır kullanılan Arap alfabesi değiştirilerek yerine Latin kökenli yeni Türk alfabesi benimsenmiştir. Harf benzerliğinin kurulmasıyla Batı edebiyatı yakından takip edilir olmuş; Türk edebiyatı, batı edebiyatının yeniliklerini, akımlarını uygulamaya başlamıştır. Ayrıca hukuksal alanda ve toplumsal yaşamda birtakım değişiklikler yapılmış, Cumhuriyet'in gerektirdiği toplumsal devrimler gerçekleştirilmiştir. 1923 yılında Türk Dil Kurumu kurulmuş; Türkçe'nin, yabancı dillerin sözcük ve kurallarından arındırılması yeniden gündeme gelmiştir. Sanatçılar da siyaset ile halk arasında bir köprü olmuş, devrimleri açıklayıp yorumlamış ve savunmuştur. Cumhuriyet dönemi edebiyatı, yapılacakların yalnızca gönüllülerce değil, devlet tarafından da destekleneceği yoğun değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönem edebiyatıdır (Kıbrıs, 2001: 19–20).

Cumhuriyet dönemi edebiyatının temelinde İstiklal Savaşı ve Atatürk devrimleri vardır. Cumhuriyet devri Türk edebiyatı ve şiirini 1923'ten 1960'lı yıllara ve oradan günümüze dek etkileyen düşünce akımları arasında başta *Atatürkçülük* olmak üzere, *Milliyetçilik*, *Sosyalizm* ve *İslamcılık*'ı sayabiliriz. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi edebiyatı ürünleri; şiirler, romanlar ve hikâyeler de bu düşünce akımları ile doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılıdır. Milli duygu ve heyecan geliştirmeye yönelik bu çabalar, milli edebiyatın bir devamı niteliğinde olmuştur (Çalışkan, 2009).

“Çıracılık dönemi yapıtlarını milli edebiyat döneminde veren birçok ozan ve yazar, olgunluk dönemi yapıtlarını Cumhuriyet döneminde kaleme almışlar ve edebiyat dünyasındaki yerlerine bu dönemde yerleşmişlerdir.” (Kıbrıs, 2001: 20)

Ayhan Doğan, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin oldukça uzun bir hazırlanış süresinin olduğunu ve aslında hiçbir şiirin birdenbire ve kendiliğinden ortaya çıkmadığını belirtmiştir. Yeni kökler arama, geçmişten bir şeyler çıkarma, yeni sanat modalının başlangıcı olduğu gibi, her dönemde, bütün dünya şiirinin de meseleleri

arasında yer almıştır. Doğan, Türk şiirinde mahalli renk diye bir konu olduğuna dikkat çekmiştir:

“Bugüne kadar hiç üzerinde durulmayan bu husus, belki bizim Cumhuriyet dönemi hazırlığında en çok üzerinde durmamız gereken olgudur. Bu her şeyden önce üslup meselesidir. Dil tarihsel bakımdan değiştiği için, üslubu da böyle tarihsel dengeye göre ayırmak gerekir. Bu, bir “dönem üslubu”dur. (Epoq-style). Örneğin; Tanzimat Dönemi Üslubu, Meşrutiyet Üslubu, Cumhuriyet Dönemi Üslubu gibi. Her şeyden önce dönem üslubunu saptayabilmek önemlidir. Ancak, bundan sonra kişisel üsluba geçilmelidir. Dönem üslubundan kurtuluş, kişilik bulma ile bir arada olmaktadır. Çünkü genel anlamda dil, sosyal tabakalara göre değişmektedir. Bu bakımdan üslup, bu sosyal sınıflara göre ayrılmaktadır.” (Doğan, 1999: 57)

Doğan, Orhan Veli şiirindeki ‘argo’nun da sosyal bir sınıfa eğilimden geldiğinin altını çizmiş; nasıl bir meslek dili ve terminolojisi varsa, sosyal tabakaların da belli kullanıcıların dil ve üslubunu ortaya koyduğunu dile getirmiştir.

İsmail Ali Sarar, **Cumhuriyet Dönemi Şiirimiz Üzerine Konuşmalar** adlı kitabında Muzaffer Uyguner’in Türk şiiri ile ilgili düşüncelerine de yer vermiştir:

"Şiirimizin Cumhuriyet'ten bu yana gelişmesi, sanatçılarımızın kendi şiirimizi yazmaları yönünde olmuştur. Cumhuriyet kurulduğu yıllarda, eski geleneksel şiirimizi sürdürenlerin yanında kendi gerçeğimize dönmeyi deneyen sanatçılarımız vardı. Geniş bir açıdan bakarsak Yahya kemal'in şiirleri gelir hemen akla. Kendi tarihimizi ve coğrafyamızı, kendimizin gerçeklerini şiirine öz olarak almış ve bu özü geleneksel bazı kalıplar içinde sunmaya başlamıştı. Hececiler ise kalıp ve biçim yönünden de ileri bir adım atmışlar ve halk şiirimizin geleneksel kalıpları ve biçimi içinde Anadolu insanının şiirini vermeye başlamışlardı. Bugün için yüzeyde birtakım söyleyişler olarak nitelendirilebilecek söyleyişlerin, o zaman için; şiirimize yeni bir ses, yeni bir kan getirdiğini yadsıyamayız... Devrimlerin ve Cumhuriyet anlayışının heyecanı içinde yazılan bu şiirlerin değerini kolay kolay yadsıyamayız. Bu arada şiirde toplumcu bir davranış görülür. 1930 yıllarında görülen bu anlayışın bazı ürünleri o yıllarda yayımlanıp okunmuştur. 1940 yıllarında da bazı çıkışlar olmuştur. Fakat asıl toplumcu anlayış 1960 yılından sonra gelişmiştir. Şiirimizde bazı ustalar görülür. Birçok kişi de bunların ardından yürümüştür. Şiirimizdeki toplumcu akımın yanında Garipçiler, ikinci yeniciler gibi bazı akımların bulunduğunu da biliyoruz.

Böylece, daha başka anlayıştaki sanatçıların elinde, şiirimiz, çeşitli kollardan akan bir ırmak gibi yürüyüp gitmektedir. Zaman zaman yeni akımlar ortaya çıkmata, bazıları cılızlaşıp kurumakta ve bazıları ise geniş ve güçlü kollarla sürüp gitmektedir" (Akt: Sarar, 1997: 24)

Cumhuriyet devri Türk şiirinde Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday, 1941 yılında birlikte yayımladıkları **Garip** adlı kitap ve Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımından ilham alan bir şiir anlayışı ile edebiyat dünyasına girmişlerdir. Yayımladıkları bu kitaba isim olarak seçtikleri "*Garip*" sözcüğü; 'alışılmadık, 'değişik' ve 'gurbette kalmış, uzak düşmüş' anlamlarına gelmesi ve şiir anlayışlarını simgelemesi bakımından uygun bulunmuştur" (Canberk, 1996: 152).

Cumhuriyet devri Türk şiirinde, yayımladıkları kitapla tanınan *Garipçiler*, *İkinci Yeniler* ortaya çıktıktan sonra ise *Birinci Yeniler* olarak anılan bu kuşak, şiiri düz konuşmadan ayıran tüm özellikleri atarak, o özelliklere alışmış olanlarca 'garip' sayılacak yeni bir şiir estetiği benimsemişler ve şiir hakkındaki görüşlerini "Garip Önsözü" ile edebiyat dünyasına duyurmuşlardır. Bu neslin lideri konumundaki Orhan Veli tarafından kaleme alınan 'Önsöz', 'Kitâbe-i Seng-i Mezar' adlı şiirinin nesri üzerine daha çok eleştirel bağlamdaki yazılara cevap mahiyetinde *Varlık* dergisinde yazmış olduğu dört makalenin (Aralık 1939 - Ocak 1940) bir araya getirilip yeniden derlenmesinden oluşmaktadır. Bu 'Önsöz / Mukaddime', şiirle ilgili çeşitli konuları içeren dokuz bölümden meydana gelmektedir. Kapağında Orhan Veli'nin, içinde ise üç Garipçinin isimlerini gösteren **Garip** büyük boyda, kaba bir kağıda basılmış olup, 60 sayfa içinde, Melih Cevdet'in 16, Oktay Rifat'ın 21, Orhan Veli'nin 25 şiirini içermektedir. Kitap, üzerinde "Bu kitap, sizi alışılmış şeylerden şüphe etmeye davet edecektir" cümlesi yazılı bir kuşakla satışa çıkartılmıştır (Çalışkan, 2010: 160).

"Garip mukaddimesi, neler getirmiştir, neler götürmüştür, alışılmış şeyler neydi ve okuyanları nelerden şüpheyeye davet etmiştir" (Okay, 1987: 2) bunları

anlamak ve Garip şiirinin özelliklerini tespit etmek için ‘Önsöz’e, yani ‘Mukaddime’ye başvurmak gerekir.

Çalışkan, 1936 yılında ilk şiirlerinin *Varlık* dergisinde yayımlanmasıyla temelleri atılan ve ortak kitap **Garip**’e dek dört, dört buçuk yıllık bir şiir deneyimine sahip olan Garip şiirini ve özelliklerini ana hatları ile şu şekilde sıralamıştır:

- “1- Şiir bir söz söyleme sanatıdır.
- 2- Şiirde vezin ve kafiye kesin olarak uyulması gereken ahenk unsuru olmamalıdır.
- 3- Şiirde şekil şiirin bizzat kendisidir.
- 4- Şiir dilinde şâirânelikten kaçınılarak dildeki her kelimeye yer verilmeli ve meselenin söyleyiş olduğu bilinmelidir.
- 5- Halkın kullandığı dilin şiir dili için en verimli kaynak olduğu kavranmalıdır.
- 6- Şiir dilinde edebî sanatlar olarak bilinen söz ve mana sanatlarına başvurulmamalı, görülen ve hissedilen şeyler herkesin kullandığı kelimelerle anlatılmalıdır.
- 7- Şiirde parça ve mısra güzelliğinden daha çok bütün güzelliği önemsenmelidir.
- 8- Ahenk konusunda, mısracı ve musikici görüşler benimsenmemelidir.
- 9- Anlam şiirin temelidir, fakat düz ve dolaysız olmalı, fikirle karıştırılarak aynı şeyler sanılmamalıdır.
- 10- Şiirde yapıya büyük önem verilir.
- 11- Şiir dinî öğretisi ve ideoloji emrinde veya bunları asılamakta bir araç olarak kullanılmamalıdır.
- 12- Kendilerinden önceki gelenek, içeriği ve dünya görüşüyle birlikte terk edilmelidir.
- 13- Şiirin sınırları genişletilerek saflık ve basitlik aranır.
- 14- Sanatkâr taklitçi, sanat ise toplum / halk içindir.
- 15- Şiirde çocukluk ve ona dönüş arzusu belirgindir.
- 16- Garip şiiri veya Birinci Yeni şiirinde A. Breton’un “devrimci bir akım olduğu için Marksizmin yanında hatta üstünde gördüğü” Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımının etkileri vardır.
- 17- Yaygınlaşma eğilimi gösteren bu akım ve toplumcu gerçekçiliğin de etkisiyle konular ve temalar devrine uygun bir biçim alır, geleneksel değerlerle alay, nükte, tekerleme, dünyevî arzular, içgüdülere göre yaşam siire girer” (Çalışkan, 2010: 161).

Orhan Veli Kanık, Cumhuriyet devri Türk şiirinde Garip akımının bir lideri olarak tanınmış ve edebiyat tarihlerine geçmiştir. Mehmet Ali Sel mahlası ile 1936

yılından itibaren *Varlık* dergisi başta olmak üzere, diğer dergilerde yayımladığı vezinli (aruz-hece) ve kafiyeli tarzda ilk şiirlerinde, Ahmet Haşim, Necip Fazıl ve Cahit Sıtkı'nın etkileri vardır. 1941 yılında ise, kendilerinden önceki şiir ve sanat anlayışını temelinden değiştirmeyi amaçlayan bir tavırla ortaklaşa kitap **Garip** yayımlanır. Ortaya konulan poetik görüşler aslında Garipçilerin düşünce ve anlayışları, Garip şiirinin özelliklerinden ibarettir. Geleneksel değer yargıları ve sanat anlayışını benimseyenlerce yadırganan, bunlara tepki gösterenler tarafından da önemsenen şiirleri, aslında o devrin toplumsal hayatının bir aynası konumunda olmuştur. *Varlık* dergisinde 1936 yılında çıkan şiirleriyle şairliğe adım atan *Oktay Rıfat Horozcu*, arkadaşı Orhan Veli gibi ilk şiirlerinde geleneksel şiirin şekil özelliklerine yer vermiştir. 1941'de ortaklaşa yayımladıkları **Garip** kitabıyla yeni şiirin öncüleri arasına girmiştir. 1956'lı yıllardan sonra Jacques Prévert etkisiyle daha serbest bir söyleyişe kayan şair, ironik ve eleştirel bir tavırla başta adaletsizlik olmak üzere toplumsal konuları işlemiş ve İkinci Yeni'nin imkânlarından yararlanmıştır. 1970'lerden sonra zengin bir şiire ulaştığı söylenebilir. Diğer taraftan Oktay Rıfat da, Melih Cevdet gibi, Orhan Veli ile beraber yola çıkmış; başta açık ve seçik, bir çoğu sosyal içerikli şiirler yazmış, sonra batıdan gelen 'gerçeküstücülük' ve 'soyutçuluk' akımlarının etkisi ile bir nevi kelime oyunculuğu adı verilebilecek bir tarzda eserler kaleme almıştır”(Kaplan, 1994: 175).

Arkadaşları gibi 15 Kasım 1936'da *Varlık* dergisinde yayımlanan 'Ukde' adlı şiiriyle şairliğe ilk adımını atan Melih Cevdet Anday, Orhan Veli ile beraber yola çıkan, fakat şahsî bir ilhama ve şair mizacına sahip olmadığı için çeşitli üslupları deneyen bir şair olmuştur. Eserlerinde duygudan ziyade düşünce ön plandadır. Çalışkan bununla ilgili olarak “Belki hakikî bir şiir duygusundan mahrum olduğu için, bu eksikliği ilk eserlerinde marksist ideoloji, daha sonra materyalist felsefi fikirlerle telafiye çalışmıştır” demiştir (Çalışkan, 2010).

Melih Cevdet için önemli olan, üslup değil, içerik, daha doğrusu 'amaç' veya 'ideoloji'dir.”(Kaplan, 1994: 151,152) Ona göre, “Şiir, bilinen sözcüklerle bilinmedik sözler kurmaktır...” (Anday, 1984: 131) “...Şiir, bilinmeyen bir dünyanın söylemidir.” (Anday, 1986). Şair ise, “bilinçli bir deli ve bilinçli bir çocuktur;

mekânları bilerek karıştırır ve şakayı, bilmeye yeğler” (Anday, 1989). Diğer arkadaşları gibi onun da şiirde yapmış oldukları, yaşadıkları toplumun sosyal ve kültürel yaşamı ile doğrudan ilişkili olmuştur.

Çalışkan, Nurullah Ataç’ın hararetle desteklediği Garip şiirinin, bugün rahatsızlık duyulsa da büyük ölçüde gerçeküstücülüğün izlerini taşıdığından söz ederken eskiye ait olanlar reddedilirken yeni ilkeler konmaya çalışıldığından, bunun “yapının değiştirilmesi” olarak isimlendirildiğinden söz etmiştir (Çalışkan, 2010).

Okay’a göre, “Feodalizm, batı edebiyat ekolleri, diğer sanatlar, tenkitçiler hep batı sistemi hakkındaki örneklerle desteklenir.” (Okay, 1987). Özellikle bilinçaltı kavramına gerçeküstücülerin kazandırdığı açılımlar ve yeni boyutların Orhan Veli ve arkadaşlarına ilginç görüldüğüne işaret eden Kahraman, daha ileriye gidilerek ve öncelikle bilinçaltıyla “şiir” değil, “şiir yazma edimi” arasında, sonra da “şiirin varoluşsal gerçekliği” arasında bir bağ kurulmuş olmasına dikkat çekmiştir (Kahraman, 2000). “Bizim tarafımızdan olduğu gibi onlar (gerçeküstücüler) tarafından da şiirin esas işçiliği diye kabul edilen ‘tahteşuur boşaltma’ ameliyesinin...” (Bkz. Kanık, 1945).

Böylelikle de şiir, ‘bilinçaltını boşaltma’ diye bir kavramla bütünleştirilmiş ve bu tanımın gerçekleştirilmesi için de ‘otomatizm’ kavramı devreye sokulmuştur.

‘Otomatizm’ kavramı ve edimi, Orhan Veli’ye göre, Önsöz’de yazdığı kadarıyla, şiirin vezin ve kafiyeden kurtarılması için neredeyse kaçınılmaz bir olanaktır: “Ruhî otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışlarının çıkış noktası yapan bu insanlar (gerçeküstücüler) vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde kaldılar...” (Kanık, 1969). Orhan Veli, bu yaklaşımını biraz daha derinleştirmiş ve sanat yapıtının varoluş gerçekliğini “taklit-tahteşuur” kavramları arasında kalarak açıklamaya çalışmıştır:

“Mümareselerle elde edilmiş bir şuurun insana, tahteşuur dediğimiz kuyuyu kazabilecek kudreti getirdiğini... Breton bundan senelerce evvel söylemiş. Bu kudret nedir? Ruhî hayatın yazılmış faaliyetlerinde şuurun kontrolü her zaman mevcuttur. Yani tabii halinde tahteşuuru yazı haline getirmemiz imkânsızdır. O halde imkânsız

PDF Eraser Free

olan bu hali melekeleştirmeye kalkmak büsbütün lüzumsuz bir gayret sayılmaz mı? Muhakkak ki bu meleke tahtesşuuru boşlatmak melekesi değildir. Olsa olsa tahtesşuuru taklit etme meselesidir.” (a.g.e., 17)

Orhan Veli, otomatizm – taklit - sanat yapıtı - bilinçaltı arasında kurduğu bağ ile ilgili olarak şöyle ifade etmiştir: “Sürrealist şairler şiire taklit yolu ile sokacakları tahtesşuuru hakikatmiş gibi göstermek isteyeceklerdi. İşte bu yüzden vezinle kafiyeyi kullanmamak mecburiyetinde idiler...” (a.g.e., 22)

Buradan çıkan ilk sonuç, Orhan Veli'nin vezin ve kafiyeye ve onların belirlediği bir “ahenk”e karşı gelmesi, bu kavramların şiiri yapaylaştırdığını, şiirsel duyumu başka bir noktaya çektiğini söylemesidir denilebilir. Şiir, bunların dışında kaldığında var olan şeydir yani manadan ibarettir.

Kahraman'a göre; Orhan Veli, şiirin vezinle kafiyeden arındırılması ve neredeyse ‘saltık’denebilecek bir manaya oturtulmasını onun ‘doğallaştırılmasına’ bağlamaktadır. Bu doğallaştırma işlemi ya da boyutu, Türk şiirinde çok tartışılmış ve ‘şiirin gündelik dille yazılması’ şeklinde özetlenmiştir. Orhan Veli, değinmekle birlikte, yazısında bu kavramı daha fazla derinleştirmezken o anlama gelebilecek bir yaklaşımı başka bir koldan yürüyerek geliştirmiştir (Kahraman, 2000).

Orhan Veli'ye göre;

“Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde, bu değişmeyen taraf: Müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak (vurgu O. V.'nin) şeklinde tecelli ediyor...” (Kanık, 1969: 12)

Bu sınıflar, yaşamak için çok çalışmaya gereksinim duymayan sınıflardır. Onlar geçmiş devirlerin hâkimidirler. Kurdukları şiir anlayışı da en yüksek noktasına ulaşmıştır ama yeni şiirin dayanacağı beğeni artık o sınıfın beğenisi değildir:

“Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir. Bu mevzu bahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların aletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir...”(a.g.e., 13)

Öyleyse ‘yeni şiir’ yaşamını çalışarak kazanan ‘yeni sınıfların’ beğenisini yansıtacaksa ve eski duyuların ‘aletleriyle’ yazılmayacaksa, bu yeni ‘aletlerin’ devreye girmesi demek olacaktır ki bu da, o sınıfların dilinin, bakış açılarının şiire egemenliğidir denilebilir.

Kahraman’a göre, Birinci Yeni Şiiri’nin görüngüsünden bakılınca ‘konuşma dili’ kavramının temeli ve çıkış noktası budur. Orhan Veli, bu uslamasını daha da öteye taşımakta ve “mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp, sadece zevkini aramak, bulmak ve sanata onu hâkim kılmaktır” (a.g.e.,13) demektedir. Bu tavır oldukça ilgi çekicidir zira Orhan Veli, şiirin bir sanatsal üretim olarak kendi olanaklarıyla gelişmeyeceğini söylerken onu önceden belirleyerek adeta bir boyunduruk altına sokmuş ve şiiri ‘bağlı’ şiir konumuna yerleştirmiştir. Böylelikle şiirin hemen hiçbir ‘organik’ yanı olmayacak ve önceden ‘karar verilerek’ yazılacaktır ki; Orhan Veli şiirinin, önsözde tartışıldığı kadarıyla, yaşadığı ikinci diyalektik çelişki de belli kalıplardan arındırılarak, boyunduruklardan kurtarılarak, yeni çerçevelerin içine sokulan şiirin dondurulmuş olacağıdır. Kahraman’a göre, bundan sonra üstünde durulacak şey, bütün bu savlara, bu yaklaşımlara karşın Orhan Veli şiirinin üst gerçekçi estetikle, kendi tercihlerinin ötesinde, ontolojik olarak kurduğu beraberliğin derecesi olmalıdır. Fakat öncelikle üst gerçekçiliğin (gerçeküstücülük) ve ondan daha önce gelişen dadaizmin modernizm bağlamında nasıl bir konuma sahip olduğuna değinmek gerekir (Kahraman, 2000).

Dadacıların iç çelişkilerini yaşamaya başladıkları nokta; bir yandan var olan düzenin ve koşulların anlamsızlığını ilan ederek ona karşı çıkmanın, karşı koymanın yollarını aramak, onu dönüştürecek olanakların sınırlarını zorlamak, hatta bunu yaparken anlamdan değil, anlamsızdan yana olmak, kayıtsız kalmayı benimsemek,

öte yandan da o eylemlerin getireceği düzenin de bir başka ‘anlamli’ düzen olduğunu ayırmsamak noktasında olmuştur (Bkz. Macquet, 1990).

Bu, farklı biçimde söylemek gerekirse bir düzeni yine bir başka düzen adına yıkmak olacaktır.

Birinci Yeni Şiiri’nin dadacılıkla bu bağlamda ilişkilendirilmesi belki bir noktaya kadar olanaklıdır fakat Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerini kurarken onu bir dünya görüşü olarak sunmadıkları da ortadadır. Hatta kendi kurdukları şiiri, belli anlambilim (semantik) ve şiir bilim (poetik) sorunlarının üstünde bir parça oyalandıktan sonra gene kendilerinin aşmalarındaki, aşmadan önce de yadsımlarındaki temel neden de şiirin bir ideolojik içeriğinin bulunmaması ve şiiri üreten kişilerin de dilsel, söylemsel bir yaklaşımı aşan eylemlerinin söz konusu olmamasıdır (Bkz. Balakian, 1985).

Bununla birlikte şairlerin, toplumsal ve siyasal eylemlere hiç bulaşmamış olmalarına bakarak söylenecekse dadacılıkla Birinci Yeni Şiiri arasında bağ kurmak son derece güçtür. Buna karşılık, Birinci Yeni’nin temel atılımlarında dadacılıktan dolayı olsa da etkilendiği ve ‘eylemini’ o bağlamda geliştirdiği bir gerçektir ve eğer kurulu düzenin tersyüz edilmesi diye bakılırsa, bunda bir ölçüde başarılı olduğu da söylenebilir. Bu aşamadan sonra karşılaştırılması gerek iki olgudan birisi Garip’in gerçeküstücülükle kurduğu ilişkinin, ‘öteki’ boyutu ve tüm bu ağın ‘modernizm’ gerçeğiyle yaşadığı etkileşimdir (Kahraman, 2000).

Bu kısımdan sonra ayrıntılarıyla işlenecek olan “Prévert’den Garip Hareketi’ne Modernist ve Eklektik Bir Poetika” adlı bölümde, Garip şiiri ile Prévert şiirinde öne çıkan unsurlar, şiirlerdeki kurgu dil ve yapı özellikleri üzerinde durulacak; ortaklık, benzerlik ya da farklılıklar derinlemesine işlenerek, söz konusu etkilenmeye dair ipuçları edinilmeye çalışılacaktır.

3.BÖLÜM: PRÉVERT'DEN GARİP HAREKETİ'NE MODERNİST VE EKLEKTİK BİR POETİKA

Edebiyatımızda yeni bir oluşum, kendisine öncelikle bir yaşam alanı yaratmak ve ardından gündemi belirleyen egemen anlayışı temsil etmek için her zaman önceki hâkim edebi anlayışı hırpalama tutumu içerisinde olmuştur. Yirminci yüzyıl modernist sanat tutumu içerisinde yerini alan bu yıkıcı eylem tarzı, edebiyatımızda Tanzimat dönemindeki 'karşıtlığa dayalı bir devingenliği barındıran, gelişim evrelerine göre değişerek ilerleme' anlayışıyla başlamıştır.

Sazyek'e göre, Divan edebiyatına karşı çıkıcılığı barındırarak, klasik edebiyatın egemenliğini yitirmesine zemin hazırlayan, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında teoride ve pratikte gerçekleşen bu edebi verimler, Divan şiirine karşıt olarak "topluma ve gerçekliğe yönelik" düzleminde gerçekleşmiştir. Sazyek, on dokuzuncu yüzyılın sonunda oluşan ve bu sürecin ürünü olan Servet-i Fünun hareketinin, siyasi ve sosyal koşulların zorlamasıyla meydana geldiğini, özünde realist roman esaslarını benimsemesine karşın, ütopyik zihniyeti ile olağan gerçekliğe bir karşı çıkış barındırdığını ancak önceki edebiyat anlayışına karşıtlığını bir manifesto ile belgelendirmeden, edebi eser düzleminde somutlaştırmış olduğunu ifade etmiştir. Edebiyatımızda çıkışını bir belge ya da manifesto ile pekiştirme tutumu gösteren ilk topluluk Fecr-i Ati topluluğu olmuş ancak oluşum gerekçelerini ortaya koydukları Encümen-i Edebi ile bu topluluk, kendilerinden önceki edebi süreci yıkmayı hedeflemek bir yana, bu sürece hizmetlerinden ötürü şükran ve bağlılık duygularını sunmuşlardır. Bir başka karşı çıkış, Genç Kalemler hareketi (1911-1912) tarafından gösterilmiş ancak bu hareket, "Yeni Lisan" başlıklı bildirgeleri ile sadece Fecr-i Ati'yi değil; Divan Şiiri'ni, Tanzimat Edebiyatı'nı, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati gibi kendisinden önceki tüm edebi oluşumları, edebi anlayışları yıkmayı hedeflemiştir. Genç kalemler hareketinin karşı çıkıcılığı, tüm anlayışların özgün, yerli ve ulusal olmayışları noktasında yoğunlaşmış ve yıkıcı tutumunu polemikçi bir anlayışa dayandırması ile edebiyatımızdaki -sistemsiz olmakla birlikte- ilk öncü çıkış örneği olmuştur (Sazyek, 2006: 517).

Cumhuriyet döneminin ilk edebiyat topluluğu Yedi Meşaleciler ise (1928–1930) ilkelerini önsöz formunda bir manifesto ile netleştirmiş; öncesindeki İkinci Meşrutiyet nazım anlayışına karşı çıkmasına karşın, iddiasını pratiğe dönüştürememiş ve silik bir sürdürücülük örneği göstermiş bir topluluk olmuştur. Yirmili yılların sonları ile birlikte, özellikle şiirde bir eski-yeni çatışması su yüzüne çıkmaya başlamış; Nâzım Hikmet’in, “Putları Yıkıyoruz” başlıklı iki yazısıyla Mehmet Emin ve Abdülhak Hamit’i hırpalaması bu çatışmanın başlangıcı olmuştur. Otuzlu yıllarda ise, aruz veznini savunanlarla öncü hececilerin, öncü hececilerle genç hececilerin ve serbest nazım taraftarlarının tartışmaları ve “Tasfiye Hareketi” (1939) etrafında oluşan polemikler, hem bireysel hem de toplu karşı çıkışları barındıran, ancak grup veya topluluk dışında kalan yenileşme süreçleri olmuşlardır. Türk şiirinin aruzdan heceye ve giderek vezinsiz tarza doğru yönelimlerin olduğu otuzlu yılların ikinci yarısında ortaya çıkan; Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rıfat Horozcu tarafından 1937’de başlatılan “Garip Hareketi” ise; hem eski-yeni mücadelesinin son aşamasında ortaya çıkması, hem de karşı çıkışının modernizm bağlamında sistemli ve köktenci yöntemlerle sergilemesi açısından farklı bir topluluk olmuştur (a.g.e., 517–518).

Garip’in oluşumunun ardındaki nedenlerle batılı akımlardan özellikle gerçeküstücülüğün temelleri arasında oldukça önemli farklılıklar bulunmaktadır. Hasan Bülent Kahraman da *Garip Şiiri: Erken Modernist Bir Şiiri Üstgerçekçi Şiir Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi*’nde, Garip şiirini üstgerçekçilik bağlamında yeniden değerlendirmiştir.

Garip ve Önsöz’ü 1941 yılında yayınlanır. Kitabın başına konmuş açıklamaya bakıldığında, önsözün temel savlarındaki ve o şiiri belli bir bakış açısına oturtma çabasındaki sorumluluk Orhan Veli’ye aittir. Kitabın diğer iki şairi Melih Cevdet ve Oktay Rıfat ise, o günlerde gelişen tartışmalarda Orhan Veli kadar yer almamışlardır. Kitabın 1945 yılında yapılan ikinci baskısı da yalnızca Orhan Veli’nin şiirleriyle yayınlanmıştır (Fuat, 1985).

Hasan Bülent Kahraman, çokça tartışılmış olmasına karşın, Garip şiirinin çıkış noktasında yer alan temel savları içeren önsözün yeterince incelenmediğinden, çözümleyici bir yaklaşımla ele alınarak okunmadığından söz ederken, şiirin temel dayanaklarının bulunabilmesi için öncelikle “Önsöz”ün ve orada geliştirilen bakış açısının yerli yerine oturtulması gerektiğini ifade etmiştir (Kahraman, 2000: 67).

Garip üzerine yapılan hemen her tartışmada bu şiir anlayışının, ‘Modern Türk şiirini’ kurduğu söylenmiş fakat Batı’da yaşanan ‘modernist’ düşüncenin bu şiiri nasıl etkilediği, iki yaklaşım arasındaki farkın ya da benzerliğin ne olduğu sorgulanmamıştır.

Kahraman, bu bağlamda yapılan tek şeyin, zaman zaman gerçeküstücülük ve dadaizmle Garip arasında kimi bağların bulunduğuna değinmek olduğundan bahsetmiş, hatta yeri geldiğinde bu ilişkinin Garip’i ‘yermek’ (İlhan, 1981) için bir gerekçe olarak bile kullanıldığını fakat gerçeküstücü ve dadaist şiirin temel öğeleri ve onları hazırlayan düşünsel tabanla Orhan Veli ve arkadaşlarının getirdiği şiir arasındaki temel karşıtıklara, kopukluklara ya da bütünleşmelere bakılmadığını ifade ederken bu düşüncesini şöyle dile getirir:

“Bu ‘modernite’ ve ‘modernizm’ kavramları arasındaki ilişkinin epistemolojik açıdan yeterince temellendirilmemesinden kaynaklanan bir sorundur ve modernizm kavramını oluşturan öğelerin neler olduklarını kapsamlı bir biçimde “bilmemek” bu yaklaşıma içkindir.” (a.g.e., 67).

Önsözde ve birkaç yerde daha, bizzat Orhan Veli, gerçeküstücüleri kendilerine yakın bulduklarını ve bunun nedenlerini açıklamaya çalışmıştır. Diğer taraftan daha sonra ulaştığı bilinç düzeyinde ve geliştirdiği şiir anlayışında bu yaklaşımına karşı çıkmış olsa da, Garip şiirinin başlangıçta gerçeküstücülükle sınırlı kalmadığı, ondan önce de bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde onu dadaizmle aşmaya çalıştığı ortadadır ki; Kahraman’ın aşma derken belirtmek istediği şeyin içinde, yaşamsal bir edim vardır. Yaşamsal edim derken belirtmek istediği ise, Orhan Veli’nin bir döneminde ‘bobstil’ diye adlandırılan bir giyim-kuşam tarzı

sergilemesidir. Açıkça ‘dandysme’(züppelik / snobluk) olarak adlandırılabilir bu yaklaşım; gerçeküstücülerde, bir ölçüde de dadacılarda kendisini gösteren bir tavidir denilebilir (Bkz. Frisby, 1988).

Orhan Veli’nin hemen hemen hiçbir yazısında, gerçeküstücülüğün temel ve kuramsal sorunlarına değinilmemiş, gerçeküstücülerin de tartıştığı bazı kavramların ele alındığı tek metin olan Önsöz’de Orhan Veli’nin de işaret ettiği üzere gerçeküstücülük, kurulan yeni şiire dadaizme oranla daha yakındır ki bunun nedeni gerçeküstücülüğün daha kuramsal bir tabana yaslanmasıdır (Bkz. Kanık, 1945).

Orhan Veli, Önsöz’de çıkış ve varış noktası olarak ‘şairanelik’e dikkat çeker ve onun yaratılmasında etkili olduğu düşünülen ‘ahenk, vezin, kafiye, eda’ gibi öğelere değinir. Orhan Veli’nin geliştirdiği bakış açısının kökenlerini ve düğüm noktalarını ele almadan önce eklenmesi gereken, yapılan tartışmanın, gerçeküstücülerin geliştirdiği temel kavramları kullanmasına karşılık, bir ‘leitmotiv’ olarak, dadacıların ortaya koyduğu tepkisel yönsemeyi içerdiği bir başka deyişle, Birinci Yeni Şiirinin çıkış noktasında, tavır olarak dadacılık, kuramsal ‘derin yapı’ olarak da gerçeküstücülük vardır ve bu tartışma, sonunda iki büyük ve diyalektik çelişkinin yörüngesine oturacaktır denilebilir (Kahraman, 2000: 68).

Prévert şiiri ve Garip hareketi yarattıkları yeni şiir bağlamıyla, dil, biçim ve biçem özellikleriyle ‘modernist’ bir şiirsel söylem yaratmışlar; ancak farklı şiir anlayışları ve tekniklerinin kimi özelliklerini harmanlayarak; gerçeküstücülük, toplumcu şiir, popüler şiir, mizah, antikonformizm, küçük insan, günlük dil, serbest vezin, uyaklı şiir, vb. bir ‘eklektik’ poetika oluşturmuşlardır. Garip hareketi gerçeküstücü şiir tekniklerinden ve bu hareketin içinden doğmuş olan Prévert şiirinin biçim, biçem özellikleri ve temalarından geniş ölçüde etkilenmiştir.

3.1. PRÉVERT ŞİİRİNDE KURGU DİL VE YAPI ÖZELLİKLERİ

Prévert'in şiirleri, genellikle serbest nazım tarzındadır. **Sözler**'deki "Aile Hatırları" (Souvenirs de famille) ile "Paris - Fransa'da Büyük Başların Bir Akşam Yemeğini Tasvir Denemesi" (Tentative de description d'un diner de êtes à Paris-France) gibi bir kısmı daha ziyade mensur şiir türüne girer. Bu bakımdan vezinsizdirler ve kafiyelerin "şiiriyetinden" arızı olarak yararlanırlar. Bu yönleriyle, Prévert şiiri, 1920'ler ve 1930'lardaki sürrealist şiirlerden pek farklı görünmez. Zaten Prévert de başlangıçta bu akım içerisinde yer almış ve sonradan araya mesafe koysa da ömrünün sonuna dek şiirlerinin büyük bir kısmında sürrealist izler taşımıştır. Özellikle gerçeküstü imajlar, otomatik yazma tekniğine uygun sayılabilecek kimi dizeler, rüya havasında veya çocuksu tasvirler bunlara örnek olarak verilebilir.

Prévert şiirlerinde, cümleler veya mısralar bazen çok uzun, bazen de aksine çok kısa ve çarpıcıdır. Teşbih, istiare, tekrar gibi edebi sanatlara sık sık rastlanmaktadır. Şiirlerinin bir kısmı bir masal havasındadır. Hayal ile gerçeklik, bireysel ve toplumsal boyut çoğunlukla iç içe geçmiştir. İğnelemeler, keskin hatta alabildiğine saldırgan, yıkıcı alaycılık, polemikler, mizah ve kara mizah sıkça görülmektedir. Yer yer militan bir havaya bürünmektedir. ("...Büyük Başların Bir Akşam Yemeği..." ile "Havadaki Asa/ La Crosse en l'air") doğrudan kitlelere hitap eder. ("Hadiseler/ Evenements"da olduğu gibi) veya bir hikaye ("Aile Hatırları"), bir diyalog ("Ciddi Mesele/ Accent Grave"), sürrealist bir film ("Havadaki Asa/ La Crosse en l'air") gibi kurgulanırlar. Dil, halkın günlük konuşma dilinden şaşırtıcı kelime oyunları ile ayrılır. Şiirleri konuşur gibi yazılmışlardır; onlara doğal bir konuşma düzeni hakimdir. Diğer yandan Prévert, bu şiirlerinde teklifsiz veya argo kelimeler, "hakaretimiz", kindar, yer yer küfürbaz yahut açık saçık ifadeler kullanmaktan çekinmez. Prévert'in herhalde en belirgin üslup farkı, dili kullanımında ve o dilde ifadesini bulan, onunla sıkı sıkıya kaynaşan dünya görüşündedir (Yasa, 2007: 221-222).

Prévert şiirinin, kurgu, dil ve yapı özellikleri incelendiğinde gerçeküstücü şiir tekniklerinden büyük ölçüde yararlandığı görülmektedir. Prévert, 1930'lı yıllardan itibaren bu hareketten gittikçe uzaklaşmış ancak kimi teknikleri de şiirlerinde muhafaza etmiştir. Prévert'in; mizah, ironi, düş, kolaj, dil ve sözcük oyunlarının belirgin olarak hissedildiği şiirlerinde; eleştirel ve yergici, yıkıcı ama ironik bir üslup ön plandadır.

Toplumsal ve ahlaki planda antikonformist bir şair olarak Prévert'in, "burlesk", yer yer "grotesk" dahası argoya kaçan bir halk ağzı ile yazılmış şiirlerinde, 'neogolizm'lere, alegorilere ve klişelere yer verdiğini; imajlar, metaforlar, mukayeseler kullandığını söylemek mümkündür. Öte yandan, şiirlerinde, gündelik dili ve sıradan insanları öne çıkardığı; hayatı, aşkı ve her planda mutlak bir özgürlüğü savunduğu göz önünde bulundurulduğunda, Prévert şiirinin, kurgu, dil ve yapı özellikleri, dünya görüşü ve işlenen temalar açısından Garip şiiriyle önemli ölçüde benzerlik ve ortaklıklar taşıdığı da görülecektir.

Buradan hareketle, bir "Yeni Şiir" yaratma gayesi ile Garip şiirinin, -geniş açıdan ele alınırsa- gerçeküstücü şiir ile olan yakınlık ve uzaklığı, gerçeküstücülüğün ve Garip'in ortaya çıktığı ortamlar, kullanılan teknikler, şiirde işlenen kimi temalar ve unsurlar ile ilgili karşılaştırmalar üzerinde durmak yerinde olacaktır.

3.2. PRÉVERT İZİNDE BİR GARİP ŞİİR: BİRİNCİ YENİ

Garip hareketi ile gerçeküstücülük akımı arasındaki bağ içinde belirlenebilen yakınlık ve uzaklıkları şu şekilde toplamak mümkündür:

3.2.1. Ortaya Çıktıkları Ortam

Gerçeküstücülük, toplum yapısının, yönetim düzeneğinin ve moral değerlerin içinde bulunduğu umutsuz bir çöküş ortamında oluşmuştur. Garip hareketinin ortaya çıktığı ortam ise yeni bir devletin kurulmuş, toplumu kalkındırmayı amaçlayan düzenlemelerin yapılmış olduğu, Garipçilerin de içinden çıktığı kentli ve aydın kesimin kendi içinde mutlu ve yönetimle uyumlu olduğu bir ortamdır.

Gerçeküstücülük, öncelikle toplumsal yapıya karşı bir tepki hareketi olarak başlamış, edebiyata daha sonra yansımış ve onu bir araç olarak kullanmıştır. Garip hareketi de bir tepki hareketi olmakla birlikte, bunu edebiyat alanında sınırlı tutmuş, edebiyatı ya da şiiri amaç olarak görmüştür. Hareketin son evresinde toplumcu bir tepkiyi de yansıtmaya başlamasını ise akımın bunu bilinçli bir anlayışla toplumun geneline yaymasıyla özdeşleştirmemek gerekir. Çünkü Garipçilerin toplumsal nitelikli tepkileri sadece muhafazakâr kesime yönelik olmuştur.

3.2.2. Bilinçaltı, Otomatik Yazı ve Doğallık

Gerçeküstücülüğün manifestosunda ısrarla vurgulanan nokta, insanın ruh yapısı olmuştur. Aynı zamanda sinir ve ruh hastalıkları uzmanı olan André Breton'a göre imgelem, ruh dünyasının ana ögesi konumundadır ve insan gerçek özgürlüğü imgelemi sayesinde elde edecektir. Dolayısıyla toplumsal yapının koyduğu yasaklardan kaynaklanan tutsaklık duygusu aşılmış olacaktır. "Onlardan elde edilmeye çalışılan şeyi, kendimden elde etmeye, yani tek başıma elden geldiğince çabuk konuşmaya karar verdim. Konuşmanın, bir 'konuşulmuş düşünce' niteliği taşıması gerekti." (<http://dipnotkitap.net/SIIR/SAIRLER/TurkSiirindeGarip.htm>)

Söz konusu deneyler, gerçeküstücülüğün ana özelliği olan 'Ruhi Otomatizm'in ifade yöntemi olan 'Otomatik Yazı' ile birlikte mizah, harikuladecilik, düşsel anlatım ve çılgınlık gibi alt anlatım yöntemlerini de ortaya çıkartmıştır. Gerçeküstücülükte kullanılan bu dört yöntem ile insanın, alabildiğine özgür ve doğal bir konuma yükseltilmesi amaçlanmıştır denilebilir.

Gerçeküstücülük ile Garip hareketi arasındaki ilişkilerin boyutları şu şekilde irdelenebilir. Oktay Rıfat ve Orhan Veli, André Breton'un görüşlerinden oldukça fazla etkilenirler. Özellikle Breton'un, bildiride sözünü ettiği arkadaşı Philippe Soupault ile birlikte gerçekleştirdiği 'şiir yazma deneyi' onlara ilginç gelir. İki genç şair, bu yöntemi kendi aralarında da denemeye karar verir ve böylelikle otomatik yazının, Garip hareketindeki ilk ve tek denemesi olan "Surrealist Oyunlardan" ortaya çıkar (a.g.m.). Oyunculardan birinin, önceden kararlaştırdıkları 'Nedir?', 'Ne Yapardık?' gibi sorular sorması, diğerinin ise bu soruları bilmeksizin yanıtlar hazırlaması ve kağıda dökülen soru ve yanıtların karşılıklı olarak okunması esasına dayanan bu oyun, aslında birçok bakımdan ilginçtir. "O.R. -İstirahat nedir?/ O.V. - Bir yağmur bulutudur./ O.R. - Cinsî münasebet nedir?/ O.V. - Üç odalı bir evdir." (http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=442).

Bir üstgerçeklik kurma yolunda bilincin devre dışı bırakılması, Garip hareketi içinde farklı şekillerde karşılık görmüştür. Orhan Veli'nin; insanı tüm yönleriyle açığa çıkartabilme çabasıyla yöneldiği doğallık, farklı bir yapıda olsa da, gerçeküstücülükte de bulunmaktadır. Dolayısıyla söz konusu akım, ilgisini diğer özelliklerinden çok, bu yönünü ön plana çıkaran "Otomatik Yazı" yöntemiyle çekmiş ancak o da poetik düzlemde sınırlı kalmıştır. Gerçeküstücülüğün bu yönüne olan ilgi, Oktay Rıfat'ta da görülmüştür. Ancak o da kısa süre sonra, akılla bilinçaltı arasında yer aldığı ileri sürdüğü 'Duyu'ya yönelmiştir. Bu tutum, Melih Cevdet Anday'da da gözlenir. Dolayısıyla gerçeküstücülüğün bilinçaltına yönelimi, Garip hareketinde birkaç görüş ve şiirle sınırlı kalmıştır denilebilir ki; bu şiirler de doğallığı amaçlarken bilinci de dışlamayan bir anlayışın ürünleri olmuşlardır.

3.2.3 İmge

Gerçeküstüçülükte imge, yukarıdaki yönelime bağlı olarak oldukça önemli bir yere sahiptir. Garip hareketi ise, gerçekliğe dayanmasıyla imgeyi benimsemez. Orhan Veli, önceleri imgeyi edebi sanatlar bağlamında düşünmüş ve her türlü edebi sanatın şiirden atılmasının gereğine dikkat çekmiştir. Özcan, Garip aşamasının başlarında, Orhan Veli’de, şiiri akıl ile tasarlamak, ilhamdan önce kurmak fikrinin geliştiğinden söz etmiş; şiirlerinin konuşma dilini önermesi dolayısıyla, imgenin bütünüyle dışlanmış olduğunu belirtmiştir. Abartılı romantizmin ya da o dönemin jargonuyla şairaneliğin ise şiirin bütününe yayılarak aşıldığından, duygunun bazı noktalarda toplaşmasının önüne geçildiğinden ve aklın denetiminin esas alındığından söz etmiştir. Bu denetim akıl-ilham ilişkisinin niteliğini göstermektedir yani bu arka planında ilham vardır ancak ilham tıpkı şairaneliğin şiirin bütününe yayılarak aşılması gibi, denetim sayesinde aşılmaktadır. Diğer taraftan, duygunun bazı noktaları iyice yıpratarak imgenin o noktalardan şiire girmesi önlenmiştir ki bu imkânı ortadan kaldıran konuşma dilidir. Günlük konuşma genellikle çok katlı, anlamlı bir yapı üzerine kurulmadığından, teknik planda imgeyle belirsizliğe uğrayan anlam yükü hafiflemiştir. Başarı, anlam zenginliğinde değil, anlamın doğrudan ve zedelenmeden aktarımında aranmıştır. Şiirdeki tazelik tekniktir. Ve bu son derece disiplinli bir çalışma ve işçilikle aşılmıştır. Bunu başarmanın yolu ise dikkat ve gayret ile şiirden kopmamakta yatar. Düz anlatımın aksadığı varsayılabilecek “Tren sesi duyulurdu yatağından/ Arada bir/ Ve geceleri...” (Kanık, 2005) mısralarındaki aksama, gramere müdahaledir ve bilinçlidir. Özcan, Orhan Veli’nin temel tavır olarak, şiirini mizah ve bunun sonuçları üzerine değil de mantık üzerine kurmuş olsaydı ‘fevkalade’nin sunumuna ulaşmış olacağından söz etmiştir. (Özcan, 2008: 148). “Karga” ve “Ellerimiz gibi” şiirler, imgenin bütüncü bir anlayışla ele alındığı ve Breton’un vurgulamış olduğu mantığın egemenliğindeki olağan dilin öğeleriyle açıklanmasında güçlük çekilen şiirlerdir: “Hayvanlar konuşmadıkları için/ Kim bilir ne güzel

düşünürler.../ Tıpkı ellerimiz gibi.../ Ah, okumaya başlamadan önce,/ Çiçeklere su vermek lazımdır...” (Kanık, 2005)

3.2.4. Mizah – Kara Mizah

Gerçeküstücülüğün başlıca anlatım teknikleri arasında yer alan 'mizah' Garip hareketinde de sıkça başvurulan bir yöntemdir. Ancak akımın mizahı, toplumun gülünç karşısındaki tutumuna tepki gösterme ve giderek yerleşik toplum düzenine başkaldırma amacıyla kullanılmasına karşılık, Garip şiirinin mizah anlayışı özellikle ilk evrede yıkıcı nitelikte olmamıştır. Okuru herhangi bir tepkiye yöneltmeyen, işaret etmekle ve gülümsetmekle yetinen, 'kara mizah'ı daha çok acıma duygusu aracılığıyla ele alan yapıya sahiptir. 'Kara mizah'ın yergi ve alay yönleri ise sosyal ve siyasi eleştiriyi kapsayan üçüncü ve dördüncü evre şiirlerinde yoğunlaşmıştır. Ancak bu şiirler de yıkıcı, başkaldırıcı nitelikte değildir. Sazyek, Garip hareketindeki, özellikle onu daha çok kullanan Orhan Veli'deki mizahi tutumun, gerçeküstülikle tanışmasından önce başladığına ilişkin gözardı edilemeyecek belgeler bulunduğuna işaret etmektedir. Orhan Veli'nin henüz onaltı yaşındayken yazdığı "Yahudinin Fendi Arnavudu Yendi" adlı küçük bir perdelik komedide ve özellikle “Gece Beyaz Kurşuni, Mavi, Siyah” adlı denemede, daha sonraki mizahi tutumunun ilk izlerinin güçlü bir biçimde hissedildiğinden söz etmektedir (Sazyek, 2006: 327).

Yine, Orhan Veli'nin “Kuyruklu Şiir”inde mizahi unsurlar ön plandadır: “Uyuşamayız, yollarımız ayrı;/ Sen çiğercinin kedisi, ben sokak kedisi;/ Senin yiyeceğin, kalaylı kapta;/ Benimki aslan ağzında;/ Sen aşk rüyaları görürsün, ben kemik.” “...Ama seninki de kolay değil, kardeşim;/ Kolay değil hani;/ Böyle kuyruk sallamak Tanrının günü.” dizeleriyle ilgili olarak Özsoy, Nazım Hikmet'in; şiirdeki sokak kedisinin ta kendisi olduğundan söz ederken, Orhan Veli'nin; çiğercinin kedisinden sokak kedisine cevap olarak yazdığı şiirin devamında, yiyeceği kalaylı kapta olup bütün gün kuyruk sallayanların, Nazım Hikmet'e bakışını dile getirdiğini ifade etmiştir. Bu dizelerde de mizahi öğelere açıkça rastlanmaktadır: “Açlıktan

bahsediyorsun;/ Demek ki komunistisin./ Demek bütün binaları yakan sensin./ İstanbul'dakileri sen,/ Ankara'dakileri sen.../ Sen ne domuzsun sen!" (Kanık, 2005)

3.2.5. Düşsel Anlatım ve Freud'un Kuramları

Gerçeküstücülükteki bir başka teknik olan 'düşsel anlatım'ın ardında ünlü psikiyatrist Sigmund Freud'un düşle ilgili çalışmaları vardır. André Breton, özgürlüğün sağlanması yolunda düşe önemli bir işlev yükler. Garip şiirinde ise düş bir motif olmaktan öteye geçmez ve değişik temaların işlenmesinde bir fon olarak kullanılır. Garip hareketi, gerçeküstücülüğün oldukça etkilendiği Freud'un kuramları ile fazla ilgilenmemiştir. Garip şiirinde, altyapısı bakımından Freud'un görüşlerini çağrıştıran bir tek örnek vardır: Orhan Veli'nin "İnsanlar II" adlı şiiri:

"Her zaman, fakat bilhassa
Beni sevmediğini
Anladığım zamanlarda
Görmek isterim seni de
Annemin kucağından
Seyrettiğim insanlar gibi;
Küçüklüğümde" (Kanık, 2005: 197).

dizelerinden oluşan bu şiirde, Kaplan'ın da 'anneye sığınma duygusu' şeklinde nitelendirdiği Freud'un 'çocuk tedirginliği' başlığı altında ele aldığı 'annede korunma içgüdü' ile ilgili görüşlerinden izler bulabiliriz (Freud, 1977: 149–150; 191–192; Akt: Sazyek, 2006: 328).

3.2.6. Yazım İşaretlerinin Kullanımı

Gerçeküstücülük akımı ile Garip hareketi arasında karşılaştırma konusu yapılabilecek bir diğer nokta, yazım işaretlerinin kullanımına ilişkindir. Söz konusu akımın örneklerinde, bilinçaltının bütün saflığıyla şiir yaratmak amacıyla noktalama işareti kullanımına gidilmemiştir (Göker, 1982: 109). Buna karşılık, Garip şiirinde ve

özellikle Orhan Veli şiirinde bu işaretlere oldukça sık yer verilmiştir. “Anlatamıyorum” şiiri, Orhan Veli’nin vezin ve kafiyeye karşı çıktığını; şiirdeki ahengin, kurgu ve üslupla sağlanması gerektiğini savunduğu, noktalama işaretlerine yer verdiği şiire örnek gösterilebilir. "Ağlasam sesimi duyar mısınız,/ Mısralarımda;/ Dokunabilir misiniz,/ Gözyaşlarıma, ellerinizle?" (Kanık, 2005) Ancak Oktay Rıfat, **Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler** adlı kitabının ikinci baskısında, şiirlerin daha önceki baskılarında yer alan bütün yazım işaretlerini çıkartmıştır. Oktay Rıfat Horozcu’nun ilk eşi Türkan Hanım için yazdığı “Türkan İçin” adlı bu şiirde de noktalama işaretleri kullanılmamıştır. "Sen faydalı nisan yağmuru gibisin/ Bereket ve huzur getirirsin şiire/ Edebiyet çığrını açtın kadere/ Bu baharın ve gönlün sahibisin" (Horozcu, 2003: 13) Şairin bu tutumu **Aşağı Yukarı** adlı kitabında da sürdürdüğü görülmektedir (Sazyek, 2006: 329). Oktay Rıfat, 1952 yılında yayınlanan bu kitabının “Karıma” başlıklı ilk şiirini, ikinci evliliğini yaptığı Sabiha Hanım’a yazmış ve yazım işaretlerini kullanmamıştır. "Elmanın yarısı sen yarısı ben/ Günümüz gecemiz evimiz barkımız bir/ Mutluluk bir çimendir bastığın yerde biter/ Yalnızlık gittiğin yoldan gelir" (Horozcu, 1999).

3.2.7. Oyun ve Rastlantı Kavramı

Gerçeküstücü edebiyatın neredeyse belkemiğini oluşturan otomatik yazım kavramının Birinci Yeni şiirinde çok belirgin olduğu söylenemese de, özellikle ‘oyun’ kavramının Birinci Yeni şiirinde büyük bir rol oynadığı ortadadır. Bu anlamda gerçeküstücü şiirdeki ‘oyun’ kavramının işlevi ve etkinliğinin ne olduğu üzerinde durmak gerekir. Son derece kapsamlı olan bu tartışmayı tüm boyutlarıyla açmak olanağı olmasa da genel çizgilerine değinmek gerekirse, gerçeküstücülerin kullandığı bu kavramın Huizinga’nın geliştirdiği modelle ve gene onun yaptığı açıklamalarla örtüştüğü söylenebilir. Homo Ludens isimli kitabında yazdığına göre; oyun, yaşayan canlının bir işlevidir. Ancak bu işlevin mantıksal, biyolojik ya da estetik açılardan bir kesinlik içinde tanımlanması olanaksızdır (Bkz. Huizinga, 1950).

Bu açıklamasından sonra, Huizinga, oyun kavramının yaşamda kapsadığı yeri ve önemi açıklamaya girişir ve çok önemli olan şu saptamayı yapmaktadır: Kurallar, katılanlar değişik kimseler olsa da oyuna katılanlar tarafından tartışmasız bir biçimde kabul edilir. Oyun, toplumsal öbeklenmeleri (social groupings) oluşturur ve daha da önemlisi her öbeğin bir başka öbektan ayrılmasına olanak sağlar. Birçok araştırmacıya göre, Breton ve arkadaşları bu profile oldukça uyuyorlardı. Bir yandan geliştirdikleri yaklaşımlarla ilginç bir toplumsal öbeklenme yaratıyorlar, öte yandan kendilerini öteki toplumsal öbeklerden kesin çizgilerle ayırabiliyorlardı. Diğer birçok araştırmacıya göre ise oyun, başkaldırının ‘sanatsal’ bir yolu ve aynı zamanda da bir ‘estetin’ katı maskesiydi. Oyun, bir özgürleşme yolu, gerçek dünyanın belki yansıtıldığı ama kesinlikle bünyesine işleyemediği bir gerçeklikti (Bkz. Williams, 1981; Akt: Kahraman, 2000).

Bu nedenlerle gerçeküstücüler oyun kavramını hem sanatsal üretimlerde son derecede önemsemiş, etkinliklerini bir tür oyun olarak sunmuşlardır, hem de kendi yaşamlarını (tıpkı daha önce ‘çılgın aşk’ kavramında olduğu gibi) oyunla özdeşleştirmişlerdir. Oyun, hangi türden olursa olsun, gerçeküstücülerin gerçek yaşamlarında belli nedenlerden dolayı son derece önemli bir yer tutmuştur. Zira bu yoldan geçerek, ‘günlük ve sıradan’ yaşamın içinde hiçbir anlama gelmeyen bir etkinliğin peşine takılarak, kitleleri de onun peşinden sürükleyerek; dünyadan ve onun verili düzeninden uzaklaşacaklarını, bunun da ötesinde, toplumsal bir kopma noktası elde edeceklerini düşünmüşlerdir. Gerçeküstücülerin çoğu kez bilinçaltı kavramlarını da kullanarak kendilerini çocuklukla özdeşleştirmeleri de bu yüzdendir denilebilir. Yine birçok araştırmacı, gerçeküstücülerin çok önemsedikleri otomatik yazım kavramını da onların bu eğilimlerine bağlamıştır. Otomatik yazımın dokunulmamışlığı, bir tür saflık göstermekte, bu da içinde yaşanılan toplumun kirlerinden arınmak, hiç değilse uzak kalmak anlamına gelmektedir (Bkz. Chenieux-Gendron, 1990).

Birinci Yeni şiirinin ise daha ilk ürünlerinde çocukça bir söyleyiş, naif bir yapı ve eğilim, oyunla iç içe geçmiş, düşsellikle örtüşmüş, gerçeğin nerede bitip düşselin nerede başladığını yeterli bir aydınlıkla göstermeyen bir yaklaşım vardır.

Oyun, Orhan Veli şiirinde gerçeküstücülerde olduğu üzere iki anlama gelir. Orhan Veli, bir yandan yazdığı şiir aracılığıyla toplumla ‘oynuyormuş’ izlenimini uyandırır; oyun kavramını şiirlerinde bu bağlam içinde anımsatır ve duyumsatırken bir yandan da şiirini bir oyun olarak kurar. Burada daha önce tartışılan bir kavrama göndermeyle söylenecek olursa, oyun kavramının geliştirilmesinde, üretilen yapıtın oyun gerçeğiyle iç içe geçmesinde ve o izlenimi uyandırmasında yararlanan gerçeklerden birisi ‘rastlantı’ kavramıdır.

Rastlantı, gerçeküstücü yazında otomatik yazımla birlikte gelişmiştir. Ona bunca önem yüklenmesinin en önemli nedeni ‘mutlak’ olgusunun karşısına dikilebilme gücünü gösteren neredeyse tek kavram olmasıdır. İşin ilginç yanı bu ilişkinin gerçeküstücülerden önce Mallarmé tarafından yakalanmasıdır (Bkz. Higgins, 1986). Bu yaklaşım kendisini Orhan Veli şiirinde de göstermektedir.

Orhan Veli şiiri bir yandan ‘otomatik yazımı’ anımsatacak, çağrıştıracak eğilimler içinde rastlantıya yer verirken, bir yandan da yazılan şiirin ‘tematiğinin’ neredeyse bir rastlantıyla doğmuş olduğu izlenimini uyandırmaya çalışmaktadır. Bunu doğal karşılamak gerekir zira Orhan Veli, daha Garip Önsöz’ünde şiirin kurallardan arındırılmasına değinmiştir. Öyleyse, kuralın dışına çıkan ve bu arada yeni bir kurala tutsak düşmeyen şiir; rastlantının, özgür yazımın içinde gelişmelidir düşüncesi önem taşımaktadır. Şiir önceden düşünüldüğü, tasarlandığı izlenimini uyandırmamalıdır. Bu açılarından bakıldığında Orhan Veli’nin, Garip’e aldığı “Sol Elim” adlı şiirinde böyle bir eğilim içinde olduğu söylenebilir. Yine biraz farklı olmasına karşın “Gözlerim” böyle bir modeli benimsemektedir. Ayrıca “Güzel” ve “Kızılcık” da böyle bir tavrı geliştirmektedir. Orhan Veli’nin Garip’e almadığı şiirler arasında bu türe girebilecek çalışmaları ise sayılamayacak kadar çoktur. “Ağaç”, “Asfalt Üzerine Şiirler”, “Seyahat” vb. şiirler düşünüldüğünde ve özellikle de “Oktay’a Mektuplar” anımsandığında göze çarpan şey şudur: Bu şiirlerin bu şekilde oluşturulması; Orhan Veli’nin biraz kuramsal bir tabana oturarak da yapmaya çalıştığı şeye, yani şiiri ‘lafız ve mana oyunlarından’ arındırma çabasına bağlanabilir. Öte yandan o anlama gelebilecek bir eğilimi içermekle birlikte, ‘rastlantı’ ve ‘oyun’ kavramları çerçevesi içinde ele alınmaları daha doğrudur denilebilir.

Bu açıklamalar doğrultusunda Birinci Yeni şiirini bir sonuca bağlamadan önce, Birinci Yeni'nin neden ve hangi koşullar altında gelenekle iç içe geçtiği ve modernist anlayışını neden bir düzeyin ötesine geçiremediğini tartışma ve saptama gereği ortaya çıkmaktadır.

Orhan Veli, gerçeküstücülerin şiirlerinde görülen 'oyun oynama' yaklaşımından yola çıkarak aslında onu temellendirmeye çalışmış, bu da ikincil bir sonuç olarak şiirin belli kalıplardan, belli biçimsel özelliklerden arınması gerekliliğini gündeme getirmiştir. Bir başka deyişle, oyun kavramına gerçeküstücüler tarafından yüklenen işlev benimsediğinde ve o işlevin yerleşik kuralları değiştirmek kaygısından kaynaklandığı düşünüldüğünde, Orhan Veli'nin yerleşik düzenin dışına çıkma arayışının dolaylı ve ikincil bir etkinlik olarak geliştiğini görmek, saptamak olanağı bulunacaktır. Temel amaç yerleşik düzeni ötelemek olunca, bunun şiire münhasır olmasının kendiliğinden gelişen bir olgu olması dolayısıyla, araçlarının da, günlük olaylar içerisinde yaşanmış bir şeyin, sıradan bir dille anlatılması ve rastlantısal bir söylemin geliştirilmesi olduğu görülecektir. Bu; hiçbir şey önceden tasarlanmadığı için herhangi bir şeyin o anda 'şiirselleştirilebileceğinin' duyumsatılmasıdır ki; daha sonra Nurullah Ataç'ın deyişiyle 'her şeyin şiir olabilmesi' şeklinde yorumlanmıştır (Kahraman, 2000).

Kısacası, Orhan Veli şiirinin kuralları yıkan bir şiir olması kuramdan kılığa doğru değil, kılığdan kurama doğru giden bir çizgide gerçekleşmiştir denilebilir. Bu nedenle Orhan Veli ve arkadaşlarının geliştirdikleri Garip ya da Birinci Yeni şiirinin belli noktalarda gerçeküstücülerin oluşturdukları karşı modernist çizgiye yer yer, zaman zaman denk düşen eğilimler gösterdiğini vurgulamakta yarar olsa da, bu şiirin kuramdan kılığa değil, kılığdan kurama giden yapısı nedeniyle, o çizgiyi tam anlamıyla gerçeklediğini söylemek güçtür. Bu güçlüğün hangi koşullardan kaynaklandığını yeterli bir açıklıkla göstermek için Lautreamont, Rimbaud, Mallarmé'nin başlattığı ve gerçeküstücüler tarafından da kalınlaştırılan çizginin ana özelliklerini Balakian'ın geliştirdiği 'model' çerçevesinde ele almak yeterli olacaktır. Balakian, yaptığı irdelemede bu çizginin üç temel dayanak noktası üzerine

yükseldiğini ve gerek işlevini gerekse varoluşunu bu üç dayanak noktasına yaslanarak gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır.

- a. “Doğal olguları yok saymaya yönelik bir eğilim, yansıra doğal olguların sanatsal üretimde yansılanmasını (taklid edilmesini) yadsıyan bir yaklaşım. Bu tavrı geliştiren sanatçılar, belirtilen amacı, doğal olguları; zaman uzam ve devinim kavramlarından kopararak temellendirmeye çalışmışlardır.
- b. İnsan mutsuzluğunu öne çıkartıp, toplumsal olmayan ilişkileri yüceltmek ve insansal duygulardan uzaklaşma yolu ile sanatın insansızlaştırılmasına yönelik bir eğilim. Belirli ruhsal süreçlerin, örneğin belleğin, ussal algılamaların yadsınması bunlara örnektir.
- c. Kavramı, kişisel, bireysel ölümsüzlük duygusundan kopararak sonsuzluk olgusunu değiştirme: Bu anlamda bir yücelik duygusu doğal oluşumların bir kusursuluk noktasına ulaşması olarak değil, bir tür yozlaşma/ çarpıtma olarak görülmektedir. Bunun sonucunda mutlak olan, maddenin bir antitezi olarak görülmekten çıkarılmakta, giderek maddesel gerçeklik içinde aranmaktadır” (Balakian, 1992).

Bu çerçeveyi oluşturan ilkeler bağlamında Orhan Veli şiirinin gerçeküstücü çizgisi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Belki kuramsal bir düzeyde ve çok katı biçimde geliştirilmemiş; hatta yer yer çelişik tavırlar içine de girilmiş bu şiirin, yine de doğal olgularla ilgili bir iç tartışması yaşadığını, sanatın insansızlaştırılması doğrultusunda bir girişimde bulunduğunu ve sonsuzluk/yücelik kavramı dolaylarında kalarak maddeyle ilgili bir hesaplaşmaya girdiğini söylemek mümkündür. Bu adımların çoğunun el yordamıyla atıldığına, çoğundan geriye dönüldüğüne, çoğunun da bilinçsizce ortaya çıktığına ve özellikle ‘madde’ konusunda büsbütün duyarsız kalındığına işaret eden Kahraman, bunların bir şeyden kaçınmak için değil, bilgi yetersizliğinden ve Garip şiirini önceleyen dönemde bu bağlamda hiçbir birikim, deneyim, bilinç ve tartışmanın bulunmadığının anımsanmasının gereğinden söz etmektedir. Bir başka deyişle, Garip’in bir felsefi kategori oluşturamadığını çünkü

genel olarak Türk şiirinin, dayanabileceği bir kavramsal felsefi zemin olmadığını ifade etmektedir (Kahraman, 2000).

Orhan Veli şiiri, sezgilerle ve ilkel etkilenmelerle başlamış bir şiir olsa da, o şiiri yine de erken modernist bir çizgiye oturtmak olanaklıdır. Bu anlamda Garip şiiri, bir tür karşı-modernist şiir olarak da algılanabilir. Bu noktada modernizmin hangi kategorisinin seçildiğiyle ve şiire hangi kategorik ilkelerle yaklaşıldığı önemlidir. Bu anlamda Orhan Veli şiirinin bir tür ‘karşı modernist’ şiir olmasının ana nedeni, onun temellendirdiği ilkeler ve onun iç arayışları değil, biraz ondan önce (Nâzım Hikmet şiiri) biraz da ondan sonra gelen (Attila İlhan şiiri) şiirin ortaya koyduğu sorunsalların belirlediği ‘görelî’liktir. Nâzım Hikmet şiirinin ‘erken’ modernistlerde, örneğin fütüristlerde görülen yüksek ve mekanik sesi, Atilla İlhan şiirinin gerçeküstücülerden de beslenen ancak ‘sanayileşmiş kent’, varoluşçuluk, bireysel trajik dokusunu şiirin arka planına yerleştiren Apollinaireyen yaklaşımı esas alınrsa, Orhan Veli/Garip şiiri bu karşı-modernist konuma oturabilir; ama bu yine de o şiirin modernist eğilimlerini ortadan kaldırmaz. Sadece ona özgül bir alanda kalma olanağı verir. Bu modernizmin konumunu anlamak, daha önemlisi onun ‘erken’ yanını görebilmek ise ancak İkinci Yeni’nin yaptıklarını anlamakla mümkündür. Çünkü Türk şiirinin asıl modernist çıkışı, İkinci Yeni’yle başlamıştır ve orada da kalmıştır denilebilir. Bu hem Orhan Veli’nin daha sonra büsbütün ‘duygulu’ bir şiire dönmesine hem de İkinci Yeni’cilerin geleneğe geri çekilmesine bakarak anlaşılabilir.

Görüldüğü üzere, gerçeküstücü şiir ile Garip şiirinin ‘modernizm’ ve ‘gelenek’ bağlamında bazı noktalarda, ortak özellikler içermekte; şairaneliği yıkma, ölçü ve kafiyeyle bağlanmama, sade vatandaş, çalışan geniş yığınların şiirini konu alma, üstü kapalı yergici tutumla sorunlara eğilme, “geleneksel şiirin benimsediği her şey, yeni şiirin dışında tutulmalıdır” gibi nitelikler; Garip şiirinin, gerçeküstücü şiirle ve özellikle Fransız gerçeküstücü şairlerden Jacques Prévert ve şiirleri ile ne ölçüde benzeştiğini, kurgu dil ve yapı özellikleriyle de ortaya koymaktadır.

4. BÖLÜM: GÜNDELİK HAYATIN ŞİİRİ: DİLİN DOĞALLIĞINDA TEMALAR VE KONULAR

Bu bölümde, Prévert ve Garip hareketi şiirindeki temalar ve konular başlıklar altında incelenecek; her iki şiirde tema ve konu ortaklığına dikkat çekilecek ve bu ortaklığın nedenleri ve arka planları üzerinde durulacaktır.

Türk şiirinde büyük bir atılım yaparak yeni bir anlayışın öncüsü olan Orhan Veli Kanık (1914–1950), 1914'te arkadaşlarıyla birlikte yayımladıkları **Garip** adlı şiir kitabı ve yazdığı önsöz ile Türk şiirinde kök salmış eski değerleri yıkarak, şiire başka bir açıdan bakılmasını sağlamıştır. Garip şiirinin ilkeleri arasında, ölçüye baş kaldırıp serbest yazmak, kafiyeyi şiir için gerekli görmekten vazgeçmek, şairane ifadeleri şiirden atmak, şiiri hayal gücünün kapalı duvarlarından kurtarıp gerçek hayata çıkarmak, yapmacıksız tabii bir söylemle, günlük yaşayış içinde halktan insanları yakalamak, her çeşit kelimeyi ve konuyu şiire sokmak, halk deyişlerinden yararlanmak ve toplumla ilgili yergiye yer vermek olarak belirlenmiştir.

Garip akımının bir diğer temsilcisi Oktay Rıfat Horozcu (1914 – 1988) başlangıçta, güçlü aşk şiirleri, toplumcu sanat ilkesinden hareketle halk deyimi ve söyleyişlerinden, masal ve tekerlemelerden faydalanarak başarılı taşlamalar, toplumsal içerikli şiirler yazmış ancak **Perçemli Sokak** adlı kitabıyla birlikte, şiir anlayışında değişiklikler olmuş ve soyut şiire kaymıştır. Son şiirlerinde ise öz ve biçim yoğunlaştırmalarıyla estetik planda yeni ve güçlü bir şiir estetiği yakalamıştır.

Melih Cevdet Anday ise (1915 – 2002) şiirlerinde toplumsal gerçekliğe yönelmiş, ilk şiirlerindeki romantizmden sıyrılarak duygulardan çok aklın egemenliğine, güzel günlerin özlemine yönelik şiirler yazmıştır. Söz oyunlarından arınmış, yalın bir dil kullanmıştır. Düz yazılarında ise yoğun bir düşünce, şiirsel, esprili, özlü bir dil vardır. Şiirlerinin yanı sıra fıkra, makale, gezi, roman ve oyunları bulunmaktadır.

Özkırmımlı, Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet 'in öncülüğünü yaptığı Garip ya da Birinci Yeni olarak bilinen bu akımın; Türk şiirinde o güne kadar yer etmiş kalıp ve anlayışlardan kurtulunması gerektiğini savunduğunu ve biçimciliğe, duygusallığa karşı çıkıp, söyleyiş güzelliğini esas aldığını ifade etmiştir. 1941'de Garip şairlerinin şiirde var olan aşırı duygusallığa, şairaneliğe, basmakalıp söyleyişe başkaldıran şiirlerini **Garip** adlı bir kitapta toplamışlardır. Özkırmımlı, zamanla üç şaire bir kimlik kazandıran Garip adının, Türk şiirinde yeni başlayan bir akımı yansıttığına da dikkat çekmiştir. Garip şairleri, şiirde her türlü kurala ve önceden belirlenmiş kalıplara karşı çıkıp, kuralsızlığı kural edinmişlerdir. Şiirin ölçü, uyak ve dörtlülükle ilgisiz olduğunu, özgür yazılması gerektiğini savunmuş ve şiir konularını genişletmişlerdir. O güne dek seçkin bir tür sayılan şiirin, her konuda yazılabileceğini savunmuşlardır. Konuşma dilini şiire dâhil ederken "nasır" gibi bayağı bir sözcüğün de şiirde kullanılabileceğini göstermişler, halk deyişlerini şiire aktarmışlardır. Özkırmımlı tüm bu aykırı özellikleriyle, şiir gibi görünmeyen ve Türk Edebiyatı içinde tepki toplayan Garip Akımı'nın, ancak günümüzde anlaşılabilirdiğinden söz etmektedir (Bkz. Özkırmımlı, 1986).

Garipçiler, **Garip** adlı kitaplarına yazdıkları önsözde, Türk şiirini katı kurallara bağlı ve doğallıktan uzak bulduklarını belirtmişler ve bunun sebebi ile ilgili olarak hece, uyak, aruz gibi kalıpların şiirde vazgeçilmez sanılmasına dikkat çekmişlerdir.

Garip şairlerine göre şiir, her yerde görülen basit şeyleri anlatmalıdır. Alaycı ve nükteci bir üslup ön plandadır. Şiirde, ölçü, kafiyeye, bent gibi durumlar yok sayılmış, serbest şiir egemen olmuştur. Dil, sürekli bir özleşme ve arınma çabasıdadır. Roman ve hikâyede serim, düğüm, sonuç bölümleri umursanmamıştır. Şairaneliğe kaçmadan, mecazsız bir yazım tercih edilmiş, soyut temalar yerine ekmek derdi, günlük şeyler işlenmiştir. "Konunun bayağısı yoktur, ancak işleyişte bayağılık vardır." şeklinde bir düşünce baskın olmuştur. Onlara göre; uyağın işlevi, ilkel insanın şiiri aklında tutmasından başka bir şey değildir. Bugünkü insan ilkel olmadığına göre, uyağın işlevinin de kalmadığına, uyakla birlikte her türlü söz ve anlam sanatının şiirden kaldırılması gerektiğine dikkat çekmişlerdir.

Garipçiler, gerçekte bu sanatların amacının; doğayı değiştirmek, nesne ve varlıkları olduğundan başka bir şekilde göstermek olduğunu ve bunun edebiyata bir şey kazandırmadığını ifade etmişler, bunun gibi hece ölçüsünün de aruz ölçüsü gibi gereksiz olduğunu belirtmişlerdir.

Garipçilere göre; ölçüye bağlanma yaratıcılığı engeller. “Ayrıca şiir, duygudan çok akla dayanmalı, duygunun ya da duyarlılığın ürünü olan şairanelikten arındırılmalıdır.” “Bu arındırma; müzik ve resim gibi öteki sanatlardan gelen tüm öğeleri de içermeli, geleneksel şiirin benimsediği her şey, yeni şiirin dışında tutulmalıdır.” “Şiirde önemli olan anlamdır ve bu anlam da çoğunluğun tadına varabileceği bir nitelik taşınmalıdır.” “Bugüne değin yalnız varlıklı kesimlere seslenmiş olan şiir, artık çoğunluğa seslenmelidir.” “Bu bakımdan şiire özgü bir dil yoktur, halkın dilinde ve yaşamında bulunan her sözcük şiire girer” şeklindeki görüşler Garip şiirinin niteliklerini oluşturmuştur. Ölçsüz, uyaksız, söz ve anlam sanatlarından soyunmuş, çıplak, yalın anlatımlı bir şiirdir Garip şiiri. Dize örgüsü yönünden de değişik bir yapısı vardır. Sıradan insanların yaşamını konu edinmektedir. Dili de alışılmış şiir dilinin dışındadır. Şiir dili yapaylıktan, kavramsallıktan kurtulmuştur.

Şiir; bütünüyle duyguya değil, akla dayandırılmış, şairanelikten olabildiğince uzaklaştırılmıştır. Bu tutumlarından dolayı Garipçilerin şiiri başlangıçta yadigarlanmış, tepkiyle karşılanmış ancak bu tepki giderek azalmış, bu şiirin yandaşları çoğalmıştır. Hececi, halkçı, öz şiirci ve serbestçiler arasından da bu akıma kayanlar çıkmıştır. Öte yandan o yıllarda şiir yazmaya başlayanların tümü Garip şiirini örneklemiştir. Bu öykünmeler arttıkça, kişiliklerin ayrılığını yansıtmayan, kumaşı aynı tezgâhta dokunmuş tek tip bir şiir ortaya çıkmıştır. Sanatsız ve sade şiir üretmek, ortak bir tutuma dönüşmüştür. Bu eğilim 1950'li yıllara kadar sürmüştür. Bununla birlikte Orhan Veli ve arkadaşları şairaneliği yıktıktan, yerleşik beğeniye sarstıktan sonra, kimi şiirlerinde karşı çıktıkları öğelere yeniden dönmüşlerdir çünkü girişimlerinin şiiri nasıl bir noktaya ulaştırdıklarının fark etmişlerdir. Bu konuyla ilgili olarak Orhan Veli 1949 yılında şunları söylemektedir:

“Şiirlerimizin yadırganışı sadece alışılmış kalıpların dışına çıkışımızdan değil, çıkmak isteyişinden, bunda ayrı bir keyif buluşundandı. Gayretimizin nasıl bir sebebe ulaştığını anlayınca biz de yumuşar gibi olduk. Gelgelelim, bu arada şiire girmiş olan bazı şeyler, şiirin öz malı imiş gibi, yerleşti kaldı. Bunlardan biri eski şiirin yüksekten konuşmasına karşılık, şiire sokulan, alelade konuşma; bir de eski şiirin büyük konularının, büyük heyecanlarının yanı başında yer alan, küçük alelade olaylar, küçük alelade insanlardı. İlk niyet hiç bir şeyin şiir dışı kalmamasını sağlamaktı. Ama bu yeni şiir yavaş yavaş yayılıp birçok kimse tarafından tutulunca iş değişti. Genç okuryazarlar, 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 tarafı, bir şartı oldu.” (Kanık, 1949)

Birinci Yeni ya da Garip şiirinin başlangıcını oluşturan ve o şiiri dadaizmle birlikte ele alıp değerlendirirken değinilen ‘düzen dışılık’ olgusu, gerçekten de Orhan Veli ve arkadaşlarının her iki akımla kurdukları bilinçsiz ama doğal ve ilginç bir yaklaşımdır. Birçok kez saptanmış olduğu üzere, Garip şiirinin başlangıcında rol oynayan belki de en yaşamsal nokta, o şiirin bugün yalın, basit ve sade bir şiir olarak görülmesine ve tanımlanmasına karşın, o günlerde çarpıcılığını ‘anlaşılmaz’ olmasından alması olmuştur. Çok etki uyandıran *Kitabe-i Seng-i Mezar* şiirine gelene dek önceki şiirlerde bu özellik çok açık, çok çarpıcı biçimde görülmektedir. Oktay Rıfat’la birlikte imzaladıkları, dolayısıyla da yapmak istedikleri şeyin ‘örgütlü’ ve bilinçli bir arayışa yönelik olduğunu göstermesi nedeniyle ayrı bir önem taşıyan ‘Ağaç’ şiiri, söylenenleri somutlayacak önemli bir örnektir:

“Ağaca bir taş attım/ Düşmedi taşım./ Düşmedi Taşım./ Taşımı ağaç yedi;/ Taşımı isterim./ Taşımı isterim.” (Kanık - Horozcu, 1937)

Orhan Veli, daha sonra yazdığı şiirlerde de benzeri tutumunu sürdürür. Örneğin, *Garip*’in, 1945’de yapılan ikinci baskısında bulunan ‘Gözlerim’, ya da ‘Kaside şiiri’, bütün yan anlamlarının ötesinde böyle bir çabayla yüklüdür.

“Elinde Bursa çakısı,
Boynunda kırmızı yazma;

Değnek soyarsın akşamlara kadar,
 Filya tarlasında.
 Ben sana hayran
 Sen cama tırman.”(Kanık, 2005: 65)

Orhan Veli, bu tutumunu neredeyse hiç bırakmayacakmış gibi görünür. **Vazgeçemediğim** adlı kitabında, daha önce çok karşı çıktığı, çok eleştirdiği ve çok yerdiği ‘şairaneliği’ anımsatan, hiç değilse çağrıştıran bir dizi şiirinin yanı sıra, ‘Eskiler Alıyorum’ da vardır:

“Eskiler alıyorum
 Alıp yıldız yapıyorum
 Musiki ruhun gıdasıdır
 Musikiye bayılıyorum
 Şiir yazıyorum
 Şiir yazıp eskiler alıyorum
 Eskiler verip Musikiler alıyorum
 Bir de rakı şişesinde balık olsam” (Kanık, 2005: 80)

Bu şiir, Orhan Veli’nin, gerçekten de Garip ‘Önsöz’ünde öne çıkardığı düşüncelerini artık eskisi kadar taşımadığını açıkça yazdığı, yayınladığı bir sırada, yeni görüşleriyle bütünleşmiş kitabında sunduğu bir şiirdir. Dolayısıyla, bu örnekler ve onların somutlaştırdığı, dışa vurduğu ‘anlaşılmazlık’ kavramı ve onun imgesi, Orhan Veli’nin şiirleri dolayında ele alınan Birinci Yeni Şiiri’nin, hiç değilse salt bu ozanın şiirsel söyleminin, gerçeküstücü eğilimlerinin bir bölümünü ya da belli bir yaklaşım biçimini yansıtmaları nedeniyle önemlidir. (Kahraman, 2000: 78)

Gerçeküstüçülüğün doğal ‘paradigması’, Birinci Yeni Şiirini de adeta ‘kendiliğinden’ belirlemiş ve ‘anlaşılmazlık’ gibi bir kavramı, bu şiirin başlangıç noktasına yerleştirmiştir. ‘muğlak’ ve onunla iç içe geçmiş olan ‘gizem’ öğeleri, ister istemez ‘düzen’ tartışmalarına yeni bir çizgi çekmiştir. Aslında bu noktada da modernizme yönelik bir ‘gizli’ ya da ‘açık eleştiri söz konusudur. Modernizmin ‘ussal düzen yaratma’ kaygısı ve onun bilimsel bilgiyle, mekanizasyonla iç içe geçmiş olması karşısında, örneğin Le Corbusier’nin çatıların bile kullanılmasını

öngören ‘düzenli-planlı kent’ tasarımları karşısında, gerçeküstücülerin belli bir tepki geliştirmesi ister istemez kavramlar arasındaki etkileşimi, iç içe geçmeyi doğurmuştur. Nitekim

“Ozanın düzensizliğe tapınmasını getiren gizemsellik kavramı yalnızca somut yapılara ve özelliklere sahip imgeler ve nesnelere yaratmak, böylece insan zihninde, başka hiçbir öte dünya izlenimi uyandırmadan, sonsuz ve ‘ebedi’ olana bir gönderme yapmak amacını taşır...”(Balakian, 1947: 32, 53; Akt: Kahraman, 2000)

Tam da bu noktada kimi gerçeküstücülere göre, işin içine yeni bir kavram, ‘harikulade’ kavramı girer.

Gerçekten de, sonsuz ve ebedi olandan söz edilen, düzensizliğin tartışıldığı bir yerde, düzensizliğin belki de bir başka yansıması olan bu kavramı irdelememek olanaksızdır. Nitekim kimi gerçeküstücülere göre, “yıkılması yok edilmesi gereken gerçeklik (reality), çelişkinin olmamasından kaynaklanan bir olgudur...”(age., 59) Öyleyse Aragon’a göre, “harikulade gerçeğin içinde açığa çıkan çelişkidir.” Bu ‘harikulade’ ise “dilde yaşanan çelişkiler ya da zihnin akıl ötesi nitelikleriyle algılanan doğal düzensizliklerin ifade edilmesiyle, dışa vurulmasıyla ulaşılır...” gerçeküstücülüğün tüm bu tartışmaları özetleyen temel kavramı olan, ‘saçma’(absurd) da işin içine bu aşamada karışır (Kahraman, 2000).

Breton’a göre, böyle bir çerçevede içinde tanımlanmış olan ‘harikulade’nin kökleri, ‘saçma’dadır. Bu anlama gelen bir ‘harikulade’ tanımı, elbette daha önceki dönemlerin geliştirdiği tanımları aşacaktır ve onlardan farklı bir noktada berraklaşacaktır. Modernizmin temel savlarını ve kavramlarını kullanmasına karşılık o kavramları, nasıl içerik olarak farklı tanımlamalarla bütünlüyorsa, gerçeküstücülük, aynı şekilde, ‘harikulade’ kavramını da romantizm gibi, daha önceki anlayıştan kaldırarak benimsememiş, fakat onu da bir tür ‘karşı-kavram’ olarak geliştirmiştir.

Gerçeküstücülük, bilinmeyen bir gücün oluşturduğu, tanımlanamayan şeyler karşısında kullanılan ‘harikulade’ kavramına, hatta onu yaratan etkenler arasında olduğu kabul edilen ‘ilham’ kavramına da karşı çıkarak var olmuştur.

Öyleyse harikulade ilhamla, bilinmeyenle elde edilen, sağlanan şey değildir; Aragon’un bu tanımı oldukça tartışılmıştır. Nedeni de gerçeküstücü yaklaşımın düşünsel boyutunda da, biçimsel boyutunda da önemli yer tutan ‘saçma’ kavramının ‘mutlak’ kavramıyla kurduğu ilişkidir.

Başlangıçta, gerçeküstücülüğün neo-platonist eğilimler taşıdığını belirten Kahraman, Plâtonizm ülküselliğinin, gerçeküstücülüğü daha işin başında, ‘mutlak’a dayanan bir noktaya yerleştirdiğini ifade eder. Neoplâtonizmde, ‘mutlak’ “yalnızca, insanoğlunun, kusursuzluğa ulaşmış deneyimlerinin ölümden sonra da öznel sürdürümü diye alımlanmayıp, başlı başına ve ayrıksı bir varoluş şeklinde görüldüğünden” sorun, sanatçının bunu nasıl yansıtacağı olmaktadır. Kahraman’a göre, gerçeküstücülerin bu soruya yanıtı da ‘saçma aracılığıyla’ olmuş, zira sonlu dünya ile sonsuz dünya arasındaki farkı oluşturan karşıtların bir araya, üst üste gelmesi, ‘saçma’ diye nitelendirilmiştir. Fakat ‘rastlantı’ kavramı ve onun gücü bir yandan nesnelere arasındaki çelişkiyi açıklar ve dolayısıyla ‘giderirken’, bir yandan da ‘saçma’nın ne olduğunu belirtmektedir. Böylelikle ‘saçma’ da bir süre sonra ‘açıklanabilen’, ‘tanımlanabilen’ bir gerçekliğe dönüşmektedir. Öyleyse ‘saçma’ mutlak olanı aşmalı, ‘rastlantısal’ olanı bile ötelemelidir. ‘Harikulade’ olan da, bu durumda rastlantısalın dışında ama ancak onunla bütünleşerek gerçekleşebilen bir olgudur (Kahraman, 2000).

Bu nokta biraz daha derinleştirilip tartışılırsa;

“Güzel olan eğer ‘harikulade’ olansa ve onu yaratmanın yolu ‘karmaşa’dan, ‘düzen dışılık’tan geçiyorsa ya da bir şey ancak karmaşayla bütünlendiğinde ve ‘düzen dışılığa’ ulaştığında, ‘harikulade’ oluyorsa, o takdirde Ades’in değimiyle söylersek, gerçeküstücülük, daha başlangıçtan itibaren, ‘yazın-ötesi’ bir yazınsallık geliştirmektedir. Gerçeküstücülüğün, yazınsal değerlere ve uzunca bir dönem yazını belirlemiş olan biçimsel öğelere temelden karşı çıkması, böylece iki nedene

bağlanabilir: Kurulu düzene gösterilen tepki, ‘harikulade’nin ancak verili değerleri aşmakla olanak kazanabilmesi... Orhan Veli’nin Garip Önsözünde “vezne, kafiyeye, şairaneye” karşı çıkmasının nasıl bir tepkimededen kaynaklandığı böylece anlaşılabilir” (Kahraman, 2000: 79).

Buna karşın, gerçeküstücülüğün, romantizmle hiçbir bağının bulunmadığını ifade etmek de söz konusu olamaz. Ancak ele alınan hemen her kavramda olduğu gibi, romantizm gerçeğinde de, yine bir hesaplaşmanın, diyalektik bir çelişkinin bulunduğunu belirtmek gerekir. Nitekim bizzat Breton’un kendisi, ilhamı “romantisizmi maymunların dolanıp, tutunma yeteneği olan kuyruklarına” benzetmiş, gerçeküstücülüğün amacını da “ilhamdan kurtulmak” şeklinde saptamıştır. Gene de, gerçeküstücülüğün, belli bir aşkınlık yaratma çabası içinde romantizme açık bir kapı bıraktığı birden çok yerde gösterilmiş ve saptanmıştır. Ayrıca, ‘harikulade’yi belli ölçülerde bir çıkış noktası olarak alan ve onu kavramsallaştıran bir yaklaşımın böylesi bir özelliğe hiç sahip olmadığını söylemek oldukça güçtür. Nitekim Orhan Veli’nin ilk dönem ve gerçeküstücü yönelimlere daha açık duran şiirlerinde bu tavır da kendisini alttan alta sezdirir. ‘Sert’ denilebilecek ve ‘yükü’(loaded) şiirleri bir yana bırakılırsa, geliştirmeye çalıştığı yeni ‘söylem’ içinde Orhan Veli, zaman zaman şaşırtıcı ölçülerde ‘ozansı’(şairane) şiir yazar, elini romantizme dokunduran bir kimlik göstermiştir.

Daha, Garip isimli kitabının ikinci baskısının başına aldığı o çok iyi bilinen “Gemliğe doğru / Denizi göreceksin / Sakın Şaşırma” dizelerinde bile, böylesi bir tavır vardır ve bu dizeler, onun ‘Garip’ şiiriyle yapmak istediklerinin tümünü kapsayan bir söylemi ve tavrı içerir. Bu dizelerle Orhan Veli, bir yandan ‘bilinen ve verili’ ozansılığa karşı çıkar bir yandan daha önceden tanımlanmış ‘harikulade’ kavramını aşmış, dolayısıyla da ‘güzel’i ‘düzen-dışı’ bir yapının içinde ararken belli bir coşumculuk çizgisi çekmiştir. Gemlik’e doğru deniz nasıl olsa görülecektir ve bu bilinen bir şeydir. Orhan Veli, bu ‘gerçeği’ şiirleştirmekle, şiirsel gerçekliğin bir ‘öte’ boyutunun olmadığını vurgular gibidir. Somut bir gerçeği şiirin çıkış noktası olarak almakla, şiirselliğin, ‘ilham’ gibi aşkın niteliklere sahip olmadığını, adeta bir bilinç işi olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Garip yayınladığında, Orhan Veli, ilk

basımının önsözündeki görüşlerini önemli ölçüde değiştirmiştir. Bununla birlikte görüşlerinin bir bölümünü aşmış olmasına karşılık, yeni ulaştığı noktada şiirin biraz da ‘hüner işi’ olduğunu kabul ettiğini vurgulamış daha fazla bir şey söylememiştir. Bu nedenle, ‘şairanelik’ konusunda o aşamadaki görüşlerini tam olarak bilmek mümkün olmamaktadır. (Kahraman, 2000: 81)

Dolayısıyla, onun bu şiirini ve tavrını, ilk anlayışının, yani gerçeküstüçülüğe daha yakın duran yaklaşımının bir uzantısı olarak değerlendirmek doğru olacaktır. O noktada da işin içine Orhan Veli şiirinin, Garip şiirinin iç çelişkileri ve kısıtlamaları girmektedir.

Şiir, belli bir ağırlığı var olan değerler dizgisinin aşılmasına verirken, belli bir ağırlığı da yoğun bir duyarlılığa vermektedir. Belki gizli, belki açık bir çoşumculuktan izler sunmaktadır. “Harbe Giden”de, “Böcekler”de, “Davet”te, “Ne Kadar Güzel”de, “Anlatamıyorum”da bu tavır egemendir.

Böylece, şiir kendisini kuşatan ağırlıklardan kurtulmaya çalışırken, kendi ağırlığının altında ezilmeye başlamıştır. Nitekim Nurullah Ataç’ın, gerçek bir ‘modernist’ olan bu eleştirmenin Birinci Yeni Şiiri’ni de benimsemesinin nedeni budur. Şiir; duyarlılık ve verili dizgelerden arınacak, duyarlılığını ve pırlıltısını da bir fosfor gibi kendisinden alacaktır (a.g.e., 82).

Birinci Yeni Şiiri, gerçeküstücü eğilimleriyle, modernist şiire ‘eklektik’ bir biçimde yönelir ve hatta ona karşı bir yaklaşım geliştirirken, bir başka açıdan da gelenekle bütünleşmesi hem bu şiirin daha öteye gitmesini engellemiş, hem de şairlerin tavırlarını uç noktalara götürmelerine ket vurmuştur. Birinci Yeni şairleri, çıkış noktasında kimi bağlar kursalar da kavramadıkları ve kuşatmadıkları için gerçeküstücü akımın dolayısıyla da modernizmin yaşadığı öteki gelişmeleri ancak doğalcı (naturalist) bir tavrıla ele almışlar, bu nedenle de o yönelimin evrensel planda ulaştığı son noktalara gidememişlerdir. Bu tıkanmanın başını da ‘karşı düzen’ oluşturma çabasındaki yetersizlik çekmiştir. Ne Orhan Veli ve arkadaşlarının, ne de Birinci Yeni’ye dâhil edilen diğer şairlerin herhangi birisinin adı koyulmuş ve yeterli

bir berraklıkla saptanmış, ‘yeni bir düzen’ yaratma kaygısı ve girişimi olmuştur. Birinci Yeni Şiiri’nin bir modernist şiir olarak gerçeküstücü şiirle tam bir beraberlik sağlayamadığını ve onu yeterince üretmediğini gösteren bir diğer öge de ‘delice/çılgin aşk’(amour fou) kavramıdır. Öncelikle gerçeküstücülükle aşk kavramı arasında yoğun bir ilişki vardır ve bu başlı başına bir inceleme konusu olabilecek kadar karmaşık bir ilişkidir. Diğer yandan ‘aşk’ kavramı, gerçeküstücü yazında gerçekten de çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu kavram, zaman zaman gerçeküstücü yazının tüm biçimsel özelliklerini geliştirmesine olanak veren bir öge olarak değerlendirilirken, zaman zaman da onu romantisizmle iç içe geçirecek boyutlarda yoğunluk kazanmaktadır. Aşk da, tıpkı Marxizim gibi, burjuvazinin yerleşik değerlerine karşı çıkılırken kullanılan bir olgudur. Bu nedenle, gerçeküstücülük aşk kavramını, kimi yerde bir yüceltme (sublimation) olarak ele alırken, kimi yerde bir kaçış yolu olarak görmektedir. Kimi yerde ise onu gerçeküstücü ozanların yaşamla ödeştikleri bir gerçekliğe dönüştürmektedir.. Bu aşkın, neo-platonik bir yaklaşımdan tümüyle uzak olduğu, dünyaya yönelik ülküselleştirmelerden tümüyle kopuk olduğu ilk göze çarpan niteliklerdir. Sevilen kişi ‘ten ve tırnak’ tır; kanlı-canlı birisidir. Ama bu aşk, Sthendalyen anlamda tutkunun çok ötesinde, bir ‘gerçek’tir (a.g.e., 83).

Bu nedenle, gerçeküstücülük-aşk ilişkisini tanımlar ve çözümlerken, birçok incelemeci onun bu ‘toplumsal’ yanına değinmiştir:

“Grubun eğilimlerini belirleyen bağlam içinde ele alınırsa, ‘yüceltilmiş aşk’ kavramını, daha başlangıçta, bireye, kendisine ait iç dünyayı gitgide daha sıradanlaşan bir topluma karşı koruması için bir silah, bu arada da topluma, kendisini yenilemesi ve özgürleştirilmesi için kullanabileceği bir olanak sunulduğu görülür...”
(Dachy, 1990)

Dolayısıyla Breton’un yaptığı tanıma bakılırsa bu ‘çılgin aşk’(amour fou), gündelik sıradanlığı aşan bir gerçekliktir ve bu özelliğiyle de bireye, yaşama anlam katan bir mutluluğun; geleneksel aile, iş ve toplum ilişkilerinin ötesinde bir yerde bulunduğunu duyumsatarak onu özgürleştiren bir olgudur. Bu nedenle, gerçeküstücü sanatçıların bireysel yaşamlarında öne çıkan yoğun bir aşk dünyası söz konusudur. Bu aşk sanatçıları arasında da yaşanır: Eluard-Nusch tutkusu, Breton’un hayatına

giren dört kadın için dört kitap yazmış olması bunların en bilinenleri arasındadır ancak genç yaşta yaşamına son veren Vache'ın yaşadığı bir ilişki de aşkın gerçeküstücüler tarafından nasıl alımlandığını ve yorumlandığını gösteren çarpıcı bir örnektir.

Bu açılardan bakınca gerçeküstücülüğün verili ve kurulu düzenin temel ilkelerine karşı çıkarak kendisini gerçeklediğini görmek ve anlamak mümkündür. Yine aynı amacı gerçeklemeye çalışan bir dizi etkinliğin, Türkiye'de 1940'lı yıllarda yaşanan Birinci Yeni hareketinin içindeki sanatçılar tarafından da temellendirilmek istendiği söylenebilir. Daha önce de belirtildiği gibi 'bobstil' kavramı, belli sanatçıların gündelik giyim-kuşamlarına yönelik bir yorum olarak geliştirilmiştir. Bununla birlikte 'bobstillik' yaklaşımı daha çok o dönemdeki sanatçıların yaşlarının oldukça genç olmasından kaynaklanmıştır. O hareketlerin denetimli, amaçlı bir eylemin parçası olduğunu söylemek mümkün değildir zira Birinci Yenicilerin gündelik edimleri içinde, gerçeküstücülerin geliştirdikleri 'çılgın aşk' tanımına uyacak bir davranış biçiminin yer almadığı görülmektedir. (a.g.e., 86).

Bu anlamda Birinci Yeniciler gerçeküstücülerin kuramsal yaklaşımlarından çok dadacıların tepkisel ve kılıgısal yaklaşımlarından etkilenerek ve esinlenerek belli tavırlar geliştirmişlerdir denilebilir. Örneğin yine gerçeküstücülerin 'çılgın aşk' tipiyle bütünleştirdikleri 'çocuk-kadın'(sevgili) kavramı da Birinci Yeni şiirindeki tematikler arasında yoktur.

Birinci Yenicilerin; temel adımları söz konusu olduğunda, gerçeküstücülere nereden ve nasıl yaklaştıklarına bakarak bir tür karşı-modern olarak tanımlanmalarını mümkün hale getiren bir eğilim de bulunmaktadır. Bir tür 'kendiliğindenlik' içinde gelişse de bu eğilim, Birinci Yenicilerin biraz gerçeküstücülerden esinlenerek, biraz da öyle bir niyetleri olmasa (yeterli birikimleri ve donanımları bulunmasa) da, onları beklediklerinin, tasarladıklarının ötesinde gerçeküstücülere yaklaştırmıştır. Bu özellik daha önce de belirttiğimiz gibi, kendisini Birinci Yeni şiirinde etkili olmuş 'otomatik yazım' (écriture automatique) ve 'oyun' kavramlarında da göstermiştir.

4.1. PRÉVERT: ANTİKONFORMİST VE DOĞAL BİR SÖYLEM

“Gündelik Hayatın Şiiri: Dilin Doğallığında Temalar Ve Konular” başlıklı dördüncü bölümün ilk alt başlığı, “Prévert: Antikonformist ve Doğal Bir Söylem”de, Prévert’in yukarıda belirtilen dil özellikleri ışığında, gözde temaları olan özgürlük, adalet, mutluluk, tüm doğallığı içinde hayat, aşk, çocukluk, aile, din, Tanrı, ideoloji, değerler, toplumsal kurumlar ve sınıflar, savaş gibi temalar incelenecektir.

Hiçbir ulusal sınır tanımadan büyük bir hızla, sürekli olarak değişip duran dünyamızda insanın kendini giderek yaşadığı çevreden, denilebilirse evrenden soyutlaması, daha doğrusu yabancılaşması, kimi geleneksel değerlerin yetersizliği, yaşanan savaşlar ve onu yaratan teknoloji karşısında insanın başarısızlığa uğraması, kötülük sorunu ve onun etkileri Prévert’in şiirinde ele alınan izlekler arasında olmuştur. Çağdaş uygarlığın dünyamıza saldırdığı dev makinaların, tankların, tüfeklerin, dişlilerin korkusunu içinde duyan bir şair olarak Prévert, iki büyük savaş geçiren ve üçüncüsünün korkusunu ensesinde her an duyan, bu dünyada mutluluktan çok mutsuzluğun tadını tatmaya alışık sokaktaki insanın, karanlık ve yoksul dünyasına eğilmiştir (İnal, 2001: 124).

Prévert’in bir karaböcek gibi algılamaya alışık olduğumuz bu dünyayı, içimize korku salmak ya da içimizi karartmak amacıyla gözler önüne serdiğini söylemenin yanlış olduğunu, şiirlerinin somut incelemesine geçmeden belirtmek gerekir. Sevgiyle ve coşkuyla ele alıp incelediği insanlar, çağdaş uygarlığın yarattığı kent uygarlığının ve kentsel yaşamın içinden seçilmiştir. Sanayileşme ve onun uydusunda kent, kendiliğinden insanı doğadan soyutlayarak, onu kendi yapısına uygun bir ortam içerisinde yoğurup eritmiştir. İnsanların, yalnız doğadan değil, geleneklerden ve kurallardan da uzaklaştığı kentsel ortamda, kalabalıklar arasında yalnız kalma gerçeğini bilinçle kafasında ve yüreğinde duyan Prévert, bu görüntüsel ve içsel karmaşaları insancıl bir düşünüş ve Villon’u anımsatan bir ustalıkla aşmaya çalışmıştır. Kentte yaşayan insanın yalnızlığının ve yoksulluğunun uyandırdığı

keskinliği azaltmak için karamsarlıktan köşe bucak kaçarken, öte yandan büyük kentte insan üzerinde dar çevrelerin, katı kuralların değişmesinin bile düşünülemediği törel değerlerin, insan üzerinde yapmış olduğu baskıları silip atmıştır. Gerçekten de büyük kentlerde bir başına yaşayan, yalnız ve yoksul insan, öteden beri kişilerin, kurumların katı kural ve baskılarından giderek sıyrılmıştır. Açıkça o insan, çağının kuşkularından, elini kolunu bağlayan kurallardan kurtulup kişisel ya da sınıfsal özlemlerini gerçekleştirmeye yönelmiştir. Bunun sonucu olarak kent insanının, toplumsal baskılardan uzaklaşmasında, denilebilirse bilinçaltında saklı yatan özlemler açığa çıkmıştır. Prévert'in şiiri de, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra çağdaş dünya şiiri gibi bireyin bilinçaltını konu edinmektedir (a.g.e., 124).

Bir zamanlar gerçeküstücülerle akrabalığı olan Prévert, bir şair olarak, ister gerçeküstücü dönemde yazdığı şiirlerinde, ister daha sonra yazdığı şiirlerinde olsun, kent insanının salt bir özgürlüğe, onunla da mutluluğa kavuşmasını dilemiş, şiirini bu dileğin hizmetine koymuştur. Kimi şiirlerindeki ayrıcı özelliklerinden biri, kentte yaşayan her sınıftan insanın çocuksu bir sevgiyle kalıplaşmaya karşı birleştirilmeleridir; zenginlerle yoksulların, büyüklerle küçüklerin, insanlarla insan olarak yaratılmamış canlıların sevgiyle kaynaştırılmalarıdır. Gelişmişliğin, onun verilerinin, kurallarının, insanın dünyasında ne tür baskılar yaptığını, Paris'te sokak sokak, kahve kahve gezerek gören, canlı trajedilere tanık olan Prévert, bunlara karşılık salt bir tanık olarak değil, aynı sıkıntıları duyan ve yaşayan bir insan olarak da tepki duymuştur. Her sanatçı gibi, ama kendisine özgü tavırla, bu baskılardan kurtulmak için yapay bir temele oturtulan çağdaş uygarlığın ve kentsel yaşamın yaratmış olduğu sınırları aşma eylemine girmiştir. Bu nedenle hiç çekinmeden çevreye ve evrene aldırmadan, çocukluğun o salt içten dünyasına dönmüştür. Bu dönüş ise, şairin çağdaş uygarlığın ve kent yaşamının karşısında, daha doğrusu içinde kendi iç varlığına dönmesi demektir. Bu dönüş karşısında çoğunlukla “şarlatan” olarak suçlanan, söz gelimi bir modern ressamın yaptığıyla, kendi şimdiki çevresi arasındaki fark ya da çelişki ne denli görünürde büyükse, yirminci yüzyılın gerçekleri ve sorunlarıyla Prévert'in yazdıkları arasındaki fark da o denli büyüktür. Kısacası, bir Picasso'nun yaptığıyla Prévert'in yaptığı bir çeşit başkaldırı, öze dönme isteği ya da gereksinimidir. Çağdaş yaşam ve onun uzantıları insanı giderek

tutsaklaştırırken, sanatçı da ister Picasso olsun ister Prévert, bizde de ister Orhan Veli olsun, kimi doğal ve yapay kuralların, gereklerin dışına tam anlamıyla çıkamasalar da, o güçlü sanatçı ve insan kişilikleriyle bu kuralları zorlamışlardır denilebilir (a.g.e., 125).

İnal, yerel çizgileriyle, konuşma diliyle en olmadık acı şeylere neşe katmayı bilen, bu anlamda herkes tarafından okunan Orhan Veli'nin Prévert'i anımsattığına da dikkat çekmiş ve olanaklar ölçüsünde bir çocukluk izleği üzerinden, Eyüboğlu'nun "Kuşlu Ders" şeklinde çevirdiği "Page d'écriture" adlı Prévert şiirini uygulamalı bir yaklaşımla şu şekilde ele almıştır:

"İki iki daha dört / Dört dört daha sekiz / Sekiz sekiz daha on altı... / Tekrar! Diyor öğretmen / İki iki daha dört / Dört dört daha sekiz / Sekiz sekiz daha on altı / Derken kuştur geçiyor gökten / Bir kol çengi / Çocuk görüyor kuşu / İştıyor kuşu / Çağırıyor kuşu / Gel kurtar beni / Oyna benimle / Kuş! / İniyor aşağı kuş / Oynuyor hem de çocukla / Dört dört daha sekiz / Sekiz Sekiz daha on altı / Onatlı on altı daha... / Ne yapar? / Ne yapacak, bir şey yapmaz / Hele otuz iki yapmaya hiç yanaşmaz / Onatlı girer on altının koluna / Çeker gider. / Ve sıranın gözün önünde kuş / Oynadıkça oynar çocukla / Derken duyar türküsünü kuşun / Öteki çocuklar da / Müzik dolar içleri / Ve sekizle sekiz de çeker giderler / Ardından dörtle dört ikiyle iki / Sonunda birler de sıvışır / Birdirbir oynayarak / Ve kuş bir kol çengi / Oynar durur çocukla / Öğretmen basar bağırır / Yeter artık bu maskaralık! / Ama bütün çocuklar cıvıl cıvıl / Müzik üstüne çalışıyorlar artık / Derken gümbür diye yıkılır / Sınıfın duvarları / Camlar kum olur yeni baştan / Mürekkepler su / Sıralar ağaç / Tebeşirler kaya". (Prévert, 2001: 126)

Prévert çocuksu bir havayla, onun diliyle, dünyada her şeyi alayca alırcasına, hafife alırcasına, klasik kalıplaşmış şiir oyunlarına imrenmeden, bir çocuğun hatta kafası biraz dumanlı, içkili, sırf özgürlüğüne düşkünlüğünden, okumuşlara, ciddiyet sahibi büyüklere, babalara, öğretmenlere, onların değer verdikleri okullara öc alırcasına baş kaldıran halktan bir adamın ağzıyla şiirini yazmıştır. Çocukluğa, onun o katkısız, korkusuz, saf oyun dünyasına bir dönüş isteğinin, ama daha çocukluk çağında kafasını, beynini, gözünü tutsaklaştıran okula, öğretmene, tüm kötülüklerin filizlenip, tezgâhlandığı kurumlara, kurallara karşı kızgın tavrını dışa vurmaktadır.

Bu şiir baştan sona dek, her dizeden fişkiran o coşkun yaşam sevinciyle, o sevinci azaltan şeylere, kişilere karşı duyduğu kızgınlığın bir çatışmasıdır. Prévert'in şiirinde bir leitmotif olarak sık sık karşımıza çıkan bu yaşam sevincinde çoklukla kadere de, tasaya da yer yoktur. Ne var ki bu yaşam sevinci ve özlemle çocukluğun o sorumsuz dünyasına, her şeyin özüne dönme isteğinin, bu dizelerin altından gizlice ve sinsice sızan, bu sevinç ve meydan okumanın verdiği gururun, her zaman sürmeyeceği gerçeği ile de karşı karşıya olduğunu belirtir İnal. Prévert şiirinin içeriğini, yalan dolan bilmeyen çocuk dünyasıyla, ömrünü geçirdiği Paris sokakları ve kahvelerinde, yarenlik ettiği her sınıftan insanın havası ve kokusu oluşturmaktadır. İlk yedi dizede söylediklerini onsekiz-ondokuzuncu dizelerde ve yirmiiki-yirmisekizinci, oradan da otuzbeş-otuzaltıncı dizelerde yinelerken ilk olarak, çocukluk günlerine özleminin öyküsünü Prévert, iliklerine dek duyacak kadar şiirselleştirmiştir. Ardından okula ve öğrencilerine bağırarak öğretmene kızgınlığını kırkikinci dizede o denli duyar ki varlığını yok edecek girişimde bile bulunabilme yürekliliğini göstermektedir. Onüçüncü ve ondördüncü dizelerde öncelikle çok şey anlatmadığı, sanısına kapıldığımız ancak dikkatle incelendiğinde acı, buruk ağırlıkları olduğunu algıladığımız toplumsal bir anlam çizelgesi yaratan basit gündelik sözcüklerin, baştan sona ustaca sıralanmış olduğundan söz eder: Bunlara örnek olarak “öğretmen”, “sıra”, “sınıf”, “mürekkep”, “tebeşir”, “sayılar”, “okuldan sıvışmak”, “birdirbir oynamak” gösterilebilir. Okulla ilgili olarak yukarıda şiirden çekip çıkarılan sözcükler arasında bir öğretmen-öğrenci ilişkisi, daha doğrusu çatışması anlatılmaktadır. Basit sözcüklerle öyle ustaca bir anlatım mükemmelliğine ulaşır ki Prévert; kızan, emir veren öğretmen ve okulla ilgili sözcüklerin arasında hiçbir öğrenci görülmez. Şiirsel iç denetim ve mantık o denli egemen ve ustaca kullanılmaktadır ki, biz öğretmenle okul arasında öğrencileri şairin ağzından duymadan, sözcük olarak görmeden onların varlığını sezinleriz. Öğrenci sözcüğüne şiirde birer iki cendere olarak algıladığımız öğretmen-okul arasında sıkışıp kalmış, sesi soluğu çıkmaz halde rastlarız. Bir başka şiirinde “sorun yok, tek sorun öğretmenler” diyen Prévert, “bağırıp çağırarak emirler yağdıran öğretmen”in karşısına “türkü söyleyen öğrenci”yi koyarak, çocukla sevecenliği, müzikle barışı çağrıştırmak istemiştir denilebilir.

Çocukluğu anımsamada, mutluluğa ermede müziğin, Prévert'in şiirinde de ayrıcalıklı ve neşeli bir yeri var çünkü bu şiirde de müzik; hiç kimsenin, hiçbir kurumun ve düzenin yasaklayamayacağı, horlayamayacağı, çocuğundan yaşlısına, yoksulundan zenginine herkesin kafasına ve yüreğine seslenen güçlü bir silah olarak kullanılmıştır. Müzik ortak bir duyarlığa, ince bir beğeni ve geçmişe, özlemlere, sevgiye açılan bir pencere görevini yüklenmiştir. Proust'ta Vinteuil'ün sonatını dinleyen Swann, içi titreyerek Odette ile geçmişteki beraberliğini anımsarken, bu şiirin başlığında ve ilk dizelerinde gördüğümüz 'kuş', Prévert'e içini ısıtan çocuksu neşeli türküleri anımsatmıştır. Fransızcası 'fichent le camp', Eyüboğlu'nun çevirisi okuldan kaçmak; Fransızcadaki 'camp' sözcüğü ister bir 'toplama kampı'nı ister Prévert'in ondan farksız gördüğü 'okul'u simgelesin, bu neşeli çocuk dünyasında arada kaybolup gitmektedir.

Şiirin sonlarında sayıların başkaldırdıkları söylenebilir. Şiirin ilk yedi dizesine dönülürse; "İki iki daha dört/ Dört dört daha sekiz / Sekiz sekiz daha on altı/ Öğretmen/ ve aynı sayılar" burada öğrenci korkusuyla, kişiliksizce sayıları ezberlemekle yetinir, çünkü sayıları ezberlemekle görevlendirilmiştir ama özgür yaradılışı bunu engelleyecektir: "On altı on altı daha.../ Ne yapar? / Ne yapacak, bir şey yapmaz / Hele otuz iki yapmaya hiç yanaşmaz / On altı girer on altının koluna/ Çeker gider" Sanki sayıların bu başkaldırısına kuş, çocuk ve Prévert ortaktır. Şiirin başından beri öğretmenin buyruğuyla birden otuz iki'ye dek çoğalan sayılar geldikleri yere, en küçük sayıya yani sıfıra dönmek ister; öğretmeni de, onun okulunu da yadsırlar: " Ve sekizle sekiz de çeker gider/ Ardından dörtle dört/ İkiyle iki/ Sonunda birler de sıvışır" Sayılar kaybolur; sayılar ölmüştür. Kötülerin ölümü neşeyle kutlanır; bütün çocuklar, "birdirbir oynayarak" zaferlerinin sesini duyurmaktadırlar. Şiirin sonunda doğaya ve özgürlüğe dönülmüştür, tutsaklığın bir simgesi olan duvarlar yıkılmıştır. Denilebilir ki duvarlar bile yıkılırken istekle sevinçle yıkılırlar; çocukları artık onlar da tutsaklıktan kurtarmak isterler; Fransızcası "Et les murs de la classe/ s'écroulent tranquillement/" İnal, Eyüboğlu'nun bu "tranquillement"ni her ne kadar "gümbür gümbür" şeklinde karşılamış olsa da "derken gümbür diye yıkılır/ sınıfın duvarları" yerine "derken sevinçle yıkılır/ sınıfın duvarları" denildiğinde daha doğru bir karşılık verilmiş olunacağından söz

etmektedir. Anlaşıldığı üzere şiirde her şey özüne, kendi benliğine dönme hevesindedir. Kumdan yapılan camlar kum olmaya, çalışmanın okulun simgesi mürekkep su olmaya, okulun simgesi sıralar, ağaç olmaya yönelirken “Kuşlu Ders” adlı şiirin büyük şairi Prévert, hiç kendisini zorlamadan, Fransız şakacılığıyla okul, öğretmen, kural dinlemeden başkaldırırken, çocukluğun o saf günlerine, neşesine dönme çabasındadır. Büyük bir içtenlikle ne yaptığını düşünmeden ama zevkle, heyecanla dolup çekmece karıştıran, karıştırdıkça sevinçten gözleri parlayan bir çocuk gibi, Prévert de o ilk öze dönmeyi düşler durur diyebiliriz. O kadar ki şu şekilde seslenir küçüklere, büyüklere, yoksullara, zenginlere: “Hiç çocuk olmamış büyükler var/ Bu büyüklerde yetenekler tümen tümen. / Hatta birçoğunda çürüyesiye/ Ama çocukluğun dehası var./ Çok yaşlı bazı insanlar, çocuklaşır gittikçe ve ölüme doğru rahat adımlarla, güle oynaya yürürler: Ne mutlu onlara!” Ayrıca o sevinç dünyasında Tanrıya da yer yoktur: “Göklerdeki babamız/ Kal göklerinde/ Bizim niyetimiz dünyada kalmak/ Burası da hoş zaman zaman”(Akt: İnal, 2001: 129).

İçinde yaşadıkları dünyanın dışında kalan, yoksulluk, yalnızlık ve karanlık içinde yaşayıp giden insanları içten bir anlatım duruluğu ile karamsarlığa kapılmadan “La grasse matinée” Türkçesiyle “Sabah Keyfi” şiirinde öylesine bir tatla anlatır ki; o yoksul insanın özlemlerini varlığımıza karşın içimizde duyarız, o varlıklı insan sonunda o yoksul insan olur çıkar: “Müthiştir müthiş/ Çinko tezgâhın üzerinde kırılan/ Katı yumurtanın çitirtisi/ Katı yumurtanın çitirtisi/ Müthiştir müthiş/ Aç adamın kafasında çınladığı zaman” O aç adamın bir yumurtadan alacağı tadı yaşamdan alınabilecek en büyük bir tat olarak bize sunmaktadır Prévert. Son şiirleri de özellikle dikkate alınırsa; küçük mutluluklar yaşamın ve özgürlüğün temel taşıdır. Son şiirlerinde bulunan çocuk, kuş, doğa gibi unsurlar basit yaşama duyduğu özlemin birer simgesidirler. Prévert, insan trajedisini, hiçbir yerde ucuzluğa düşmeden, özentiyeye kaçmadan, tatlı bir dille, neşeyle anlatmayı bilmiştir. Eyüboğlu’nun dediği gibi çocuksu bir dille insanlığın dramını söyler anlatırken çocuksu bir hal de takınır. Evrenselleşmesi, her sınıf insan tarafından okunması; yaşlandıkça, hüznü olduğu ve özlem duyduğu çocukluk dünyasıyla, yaşamının her kertesinde içten bir bağ kurmuş olmasındandır (a.g.e., 129).

Prévert'in doğal söylemi, gündelik dili içtenlikle kullanımı geniş bir okur kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Hatta tanınmış yazarlar bile kendisine açık görüşlerini bildiren mektuplar yollamışlardır. Prévert'in, ilk basımı Aralık 1945'te, genişletilmiş ikinci baskısı ise 1947'de yapılan ve o zamandan beri üç milyondan fazla satılan **Sözler** (Paroles) adlı kitabının sayısız hayranlarından biri olarak André Gide de Prévert'e yolladığı tarihsiz bir mektubunda şöyle demektedir:

“Sevgili Jacques Prévert, sizin şiirlerinizi okumak, özellikle de yüksek sesle okumak ne büyük bir sevinç! – seçkin dostlarıma okuyorum onları –ben okudukça bir şiir daha oku, gene oku, tekrar oku diyorlar. Benim gibi onlar da hemen sizinle dost oluyorlar...

En içten sevgilerimle” (Gide, Akt: Suda, 2003: 7)

Sözler'le ilgili bir başka değerlendirmeyi Maurice Nadeau yapmıştır. *La Revue Internationale*'in Haziran-Temmuz 1946 tarihli sayısında yer alan yazısının bir bölümünde şöyle demektedir:

“Prevert başlangıçta Üstgerçekçiliğin etkisinde kaldı. Bu akıma gönül verdi birkaç yıl. Bu yıllar boyunca hiçbir şey yazmadı. Sadece Üstgerçekçilikten edindikleriyle beslenmeyi, kendini güçlendirmeyi amaçlıyordu sanki. Üstgerçekçilik insanın ve dünyanın eksiksiz bir bilgisine erişmek, çelişkisiz bir gerçekliğin bağrında insanı ve dünyayı birleştirecek bir “monizm” kurmak istiyordu. Hepsi de farklı katmanlardan gelen taraftarlarının, kendi mizaçlarına göre benliklerine kavuşan araştırmacılar olmalarını sağlamayı gözetiyordu. Bu yönlerden biri duyularla algılanan ve en gündelik seyirliklerden, günlük hayatın en sıradan görüşlerinden (bir sokaktan, bir afişten, bir çocuk şarkısından, bir kazadan, bir yoldan geçen kadından, kenar mahalledeki bir gecekondunun penceresinde asılı bir çamaşırdan) kaynaklanan elle dokunulur bir üstgerçekliğe varıyordu.” (Nadeau, 1946, Aktaran: Suda, 2003)

Nadeau, Prévert'in bu üstgerçekliklere yer vermediği pek az şiiri olduğundan ve çok etkisi yaratan yeni duyularla şiirlerini ördüğünden bahsetmektedir. “Buci Sokağı Şimdi”, “Barbara” bunun örneklerindedir. Bununla birlikte, bu duyumsamanın bir izlenime hiçbir zaman dönüşmediğini: onun bir ‘oyun’a benzeyen şiirlerinde yeniden yaratıldığını dile getirmiştir.

Jacques Prévert, Nadeau'ya göre sinema dünyasının insanıdır. İyi ve sahici bir filmin gevezeliklerden arındığına; en dramatik durumların duygularla, jestlerle, davranışlarla (yerde yuvarlanan madeni parayla, açılan bir kapıyla, su üstünde dalgalanan bir hasır şapkayla...) anlatıldığına değinirken, azla çok şey anlatmayı amaçlayan bu tekniğin, Prévert'in hemen hemen tüm şiirlerinde görülebildiğinden söz etmektedir:

“Üç kibrit çaktım karanlıkta arka arkaya
Birincisi yüzünü görmek için toptan
İkincisi gözlerini görmek için
Üçüncüsü ağzını görmek için
Sonra kararttım dünyayı
Hatırlamak için bütün bunları
Kollarımda sıkarak seni” (Eyüboğlu, 1963)

Okuyucusunun, sanki bir film seyrediyormuş izlenimine kapıldığı; yarattığı kesin, somut görüntülerin şiirde birbirini izlediği belirtilmektedir. Gerçekten de Prévert görüntüleri art arda sıralamadan önce, her birinin tadını çıkartmaktadır.. Bazen hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış yöntemlere başvurmaktadır. “Döküm/Envanter” şiiri birinci yöntem, “Sabah Kahvaltısı” şiiri ikincisine örnek gösterilebilir. Birincisinde alıcı, nesnelere art arda ve hızla çeker. İkincisinde ise Prévert, kişilerin jestlerini ayrı ayrı ve yavaş yavaş verir denilebilir. (Bkz. Nadeau, 1946, Aktaran: Suda, 2003)

Bütünüyle sinemaya özgü olan bu teknik Prévert'in ikinci benliğidir. Tablo-şiirin yerine film-şiiri koymuştur ki Prévert'in, düpedüz sinemalaştırarak ya da filmleştirerek yaptığı da zaten şiirin ta kendisidir. Prévert katı, acımasız bir dünyanın soluk yansımaları olan görüntüleri sergileyen biri olmaktan öte aynı zamanda, çağdaşlarının birçoğunun gözünden kaçan sahici bir dünyanın yaratıcısı olmuştur (Suda, 2003: 9).

Nadeau; Prévert ile ilgili olarak, şiirindeki jestlerin; aşkın, tutumların, sefaletin, davranışların, küçük burjuva rahatlığının ifadesi olduğunu ama aynı zamanda bu jestlerin, tutum ve davranışların; kulak tırmalayıcı, kakafonik, nadiren kulağa hoş gelen, ritim dolu bir musikiyi, çağımızın sosyal ilişkilerinin ifadesi olan

bir musikiyi veren bir bestenin notaları olduğunu belirtmektedir. Prévert'in dünyasının salt nesnelere dünyası olmaktan öte; nesnelere, kişilerin, kurumların buldukları yere, oynadıkları role göre anlam kazandıkları bir dünya olduğunu dile getirmektedir. Sadece; orkestrayı yönetmek, sesleri duyurmak, hayatı yansıtmak için orada olan general, papaz, akademi üyesi gibi karakterlerin şiirlerde kendilerini beğenmiş kof yaratıklara dönüşürken; çocuk, proleter, kadın ve kuşun çok hoş bir musikiyle dolup taşığını belirtmektedir Nadeau. Bu da Prévert'in sıradan insanlara ne kadar yakın olduğunu bir kanıttır. Üst sınıftan insanların ait oldukları ortamdan kopartıp başka bir bağlamda sunarken aslında dikkate değer olanın sıradan insanlar olduğuna dikkat çekmektedir. Prévert şiirlerinde; mutluluğun güçleriyle, ölümün güçleri arasında bir mücadelenin olduğundan, birincilerin hayatı yaşanılır kılmayı amaçlayan bir sınıfın tüm umutlarıyla dolu olduklarından; ikincilerin ise üniformalı, madalyalı kadavralar olduklarından söz eder (Nadeau; Akt: Suda, 2003: 9).

Jacques Prévert, kendi zamanındaki Fransız şairlerinin en popülerlerinden. Hala da şiirleri ve özellikle şarkılaştırmış şiirleri dillerde dolaşmaya devam etmektedir. Hatta Fransızların en gözde ansiklopedisi olan **Encyclopedia Universalis**, onun Fransa'da "20. yüzyılın gerçekten popüler tek şairi" olduğunu kaydetmektedir ve bu tesbitini "çünkü bu yüzyıla ona acil ihtiyacı olduğu" şeklinde açıklamıştır (Bens, 1995). Yazar Raymond Queneau da, 1940'lı- 50'li yıllarda, "burjuvaziyi yerden yere çalan" Prévert ile Sartre'ın "gençliğin iki ustası" konumunda olduğunu ifade etmiştir (Laster 1990: 74). Fransız halkı onu, "Yüzyılın Şairi (Poète du siècle)" ünvanıyla anmaktadır. Gerçekten de yayın istatistiklerine bakıldığında bu iddiaların hiç de asılsız olmadığı görülmektedir. 2000 yılında Fransa'da 500 okul onun adını taşımakta olduğu ve 543 şiirinin de bestelendiği kaydedilmektedir (Bkz. Pécheur, 2000; Akt: Yasa, 2007: 220).

1970'lerde Prévert hakkında incelemeler yayınlayan akademisyen Arnaud Laster, onun modern şairler arasında, gençler tarafından "en sevilen şair" olduğunu belirterek, **Sözler** kitabının 1946 ila 1969 yıllarında bir milyon nüsha sattığını bildirmiştir (Bkz. Laster, 1990: 5). 2000 yılında bu rakam artık iki milyon yüz seksen

beş bin olmuştur (Bkz. Pécheur, 2000). Bu şimdiye kadar hiçbir şiir kitabının ulaşamadığı bir satış rekorudur (Bkz. Andry, 1994: 186). Prévert'in hayatına dair pek hacimli bir eser kaleme alan Yves Courriere, onun mazhar olduğu bu daha önce görülmemiş derecedeki ilgiyi, bir taraftan şiirlerinin ilk yayınlarından itibaren - Kosma ve Henri Crolla tarafından- bestelenip -Yves Montant gibi- gözde şarkıcılar tarafından halka mal edilmiş, böylece şiirlerinin besteleriyle at başı gitmiş olmasıyla, diğer taraftan da şiirlerine halkın geniş bir kesiminin kendini aynılaştırdığı bir 'sokak sürrealizmi'nin hakim olmasıyla izah etmiştir (Bkz. Pécheur, 2000). Orhan Veli ise, Türkiye şartlarında, elbette Prévert kadar okunmaz, satış yapamazdı. Bununla beraber, yine de en fazla satan şairler arasında yer almaktadır. Adam Yayınları, 2000 yılında onun **Bütün Şiirleri**'nin 40. baskısını yapmıştır. Kitap, 1951-2002 yıllarında 45 baskıya ulaşmış ve 2003-2006 yıllarındaki 14 baskıyla Yapı Kredi Yayınları satış ivmesini daha da artırmıştır (Yasa, 2007: 220).

Prévert 1900'de doğup 1977 yılında ölmüştür. Orhan Veli'nin 36 yıllık kısacık ömrü ise, 1914'te başlayıp 1950'de sona ermiştir. Bu iki çağdaş şairden birincisi, diğerinin belki adını bile duymamıştır çünkü bizde çok uzun zamandır fikir ve sanat hareketlerinin etkisi hep tek yönlü olarak dıştan içe doğru olmuştur. İkincisi ise birincisini tanımış ve hatta ondan bir tane de olsa bir şiir tercüme etmiştir. Öyleyse şiiri ondan etkilendi mi, ondan izler taşıyor mu, eğer bir etki söz konusu ise, bu Türkiye şartlarında ve yazarın kendi birimi çerçevesinde kendini nasıl göstermiştir gibi sorulara yanıt aranması gereği ortaya çıkmaktadır. Zira etkinin kendisinden çok, onun sosyo-psikolojik izahı anlamlı olacaktır.

Prévert pek çok ülkede olduğu gibi, Türkiye'de de oldukça tanınan ilgi uyandıran bir şair olmuştur. Onun pek çok şiiri, daha 1940'lı yıllardan başlayarak Türkçeye kazandırılmıştır. Bu tercüme, onun dört kitabından (**Paroles, Histoires, Spectacle ve La Pluie et Le Beau Temps**) seçilmiştir. Hatta 2003 yılında Orhan Suda tarafından **Paroles**'ün tamamı tercüme edilmiştir. **Paroles** hariç tutulursa, tercüme edilen şiir sayısı 70 civarındadır. **Paroles**'deki 95 şiir de bu rakama katılırsa, yaklaşık 170 sayısına ulaşılır. Mütercimlerin hepsi de şair olup 16 kişiyle çok geniş bir yelpaze oluşturmaktadırlar. Şöyle ki Orhan Veli, Oktay Rıfat, M. Akil Aksan,

Tahsin Saraç, Sabahattin Eyüboğlu, Abdullah Rıza Ergüven, Can Yücel, Teoman Aktürel, Orhan Suda, Cemal Süreya, Eray Canberk, Metin Cengiz, Ahmet Necdet, Aykut Derman, Orhan Ülkülü ve Sezai Karakoç. Ayrıca, Edip Cansever gibi (onun “Masa da masaymış ha” şiiri) Prévert’in bazı şiirlerinden ilham alarak şiir yazarlar da mevcuttur. Bir diğer dikkat çekici nokta ise pek çok şiirin değişik şair çevirmenler tarafından farklı versiyonlarının olmasıdır (Yasa, 2007: 221).

Prévert’in bu şiirlerinden başka, ayrıca “Yaramaz Çocuklar için Masallar” (Contes pour enfants pas sages) ile “Harikalar Tablosu” ve “Ay Operası” eserleri de Türkçeye mal edilmiş bulunuyor. Bunlardan birincisi Kaya Öztaş’ın, son ikisi de Nuri Pakdil’in çevirileridir.

Türk edebiyatında Prévert’e karşı duyulan bu yaygın ilgi, doğal olarak Orhan Veli ve onunla beraber Garip hareketinin onun şiirinden etkilenmiş olabileceği ihtimalini de akla getirmektedir. Ancak bu sorunun cevabı aranmadan önce, özellikle Orhan Veli Kanık ve Jacques Prévert şiirlerindeki başlıca ortak yönlere dikkat çekmek uygun olacaktır.

Orhan Veli şiirinden bahsederken yapılacak belki ilk saptama, ondaki gelişim ve başkalaşım üzerine olacaktır. Orhan Veli, lise çağında ve ilk gençlik yıllarında kendinden önceki Türk şiirini iyi hazmetmiş bir şairdir denilebilir. İlk şiirleri de klasik tarzda olmuştur. 1936-37 yıllarında *Varlık* dergisinde bu tarzda pek çok şiiri yayımlanmıştır. 1937 yılı, şiirinin dönemeci olmuş, o yıl, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet’le beraber Garip şiirinin ilk ürünleri ortaya konmuştur. Bu ürünler de birikerek 1941 yılında Garip adıyla kitaplaştırılır. Orhan Veli ve arkadaşları, bu dönemlerinde, şiirde tümünden bir devrim peşinde olmuşlar, aruz veya hece vezinleriyle, kafiye sistemleriyle, alışılmış temaları ve sanatlarıyla, gelenekleriyle önceki şiire kesin bir tavırla cephe almışlardır (Yasa, 2007: 222). Eski şiiri miladını doldurmakla itham etmekle kalmamış, onun şiir bile olmadığını iddia etmişlerdir (Bkz. Kanık, 1975: 257). Hatta bu üç şiir devrimcisi, herkesin de bu yeni anlayışı kabule mecbur olduğunu savunmaktan çekinmemişlerdir (a.g.e., 258).

Orhan Veli, gerek gazete ve dergilerde çıkan makale mülakatlarında, hem de özellikle Garip'in önsözünde kendi poetikasını açıkça ortaya koymuş ve şiiriyle de kendi anlayışını hayata geçirmiştir. Orhan Veli, 1937 yılından itibaren yöneldiği yeni şiir anlayışına sonuna kadar tutarlı kalmış, Türk şiiri hakkındaki –hem devrin şartlarından, hem de ilk gençlik heyecanından kaynaklanan- aşırı hükümleri giderek yumuşamış, hatta değişmiş, bu arada kendi şiiri de takip ettiği mecrada giderek olgunlaşmıştır. Şiir anlayışının esası, vezin, kafiye, edebi sanatlar, hatta edebi tasvir ve imajlardan kurtulmuş, tamamen özgür ve doğal bir şekilde şiir söylemek, doğrudan en geniş kesimleriyle halka hitap etmek ve halkın zevkine uygun düşmek, bu yüzden kitabi dili bir tarafa bırakıp konuşma dilini bu söyleyişe temel yapmak, daha doğrusu konuşurcasına söylemek, ayrıca bunu şiirde bütünlüğü sağlayacak şekilde başarmak olmuştur. Bu anlayış sebebiyle, yeni tarzdaki ilk şiirlerinde edebi sanatlardan ve imajlardan olabildiğince kaçınmıştır. Ancak, zamanla bu anlayışı yumuşamış ve bu unsurları da -bunları ön plana çıkarmadan- şiirine katmakta bir sakınca görmemiştir (Yasa, 2007: 223). Bu bağlamda ikinci büyük değişiklik de geniş ölçüde Türk Halk şiiri geleneğinden yararlanma tavrını benimsemesi ve o kültürün unsurlarına şiirlerinde daha fazla yer vermesi olmuştur (Bkz. Kanık, 1975: 304, 289, 270, 273, 281).

Orhan Veli'nin şiir anlayışının kendi özüne uygun olarak adım adım ulaştığı son tekamül safhası, bize şiirimizdeki İkinci Yeni anlayışının da aslında Orhan Veli'nin olgunluk dönemiyle başlatılması gerektiğini düşündürmektedir. Orhan Veli, hiç mensur şiir yazmamış, mısra düzenine ve şiir tertibine sonuna kadar bağlı kalmıştır. Uzun cümleler ve mısralar yerine kısa kısa mısralara ağırlık vermiş, sürrealist imajlara nadiren başvurmuştur. “Şiir öyle bir bütündür ki bütünlüğünün farkında bile olunmaz” şeklindeki düşüncesini Kanık, tek tek mısralarıyla değil, onlardan oluşan yekpare bütünle şiir tadı uyandırmayı başararak hakkıyla uygulamıştır. Nüktedan, fazla incitmeden alaylı bir söyleyişle şiirine tebessümü hakim kılmıştır. Nesirle olduğu kadar nazımla da şiiri zıtlıştırarak şiiriyeti, söyleyişteki ustalıkta saklı görmüştür (Yasa, 2007: 223). Bu yüzden şiiri de: “Şiir bütün hususiyeti edasından olan bir söz sanatıdır; yani tamamıyla manadan ibarettir” (Kanık, 2000: 29) şeklinde tarif etmiş ve bu anlayışla Eluard'a da atıfta bulunmuştur

(Bkz. Kanık, 2000: 31). 1938 yılında (daha sonra bu sözlerini 1941'deki poetikasında da tekrar edecektir şöyle demektedir:

“Birçok noktalarda hemfikir olduğum Paul Eluard, insan sesinin (yani müziğin) şiire esas olabileceğini asla kabul etmiyor. Diyor ki: ‘Şiir kafa ile okunduğu gün, edebiyat yeni bir hayata kavuşmuş olacaktır.’ (Kanık, 1938)

Orhan Veli'nin bu yaklaşımı, bize Eluard'dan çok Prévert'i hatırlatır diyebiliriz. Zira edebiyatçı Henri Bénac'ın naklettiğine göre (Bénac, 1966: 262) Prévert'e göre: “Şiire mahsus, ‘şiirin konusu’ diye ayrı bir şey yoktur; çünkü dile getiriliş tarzına göre her şey şiir olabilir.” Bu da tıpkı Orhan Veli'nin: “Şiiri şiir yapan, sadece edasındaki hususiyettir” sözünün başka türlü ifadesidir denilebilir (Alkan, 1995).

İşte şiirin bu edasına, söyleyişine baktığımız zaman iki şair arasında bir yakınlık bir akrabalık sezilir. Orhan Veli'nin şiirleri, ısrarla Prévert'in özellikle de kısa şiirlerini çağırır. Onlarda açık bir şahsiyet farkıyla beraber, bir söyleyiş benzerliği yakalanabilmektedir. Ayrıca şiirlerin içeriğine, daha doğrusu onlara yansıyan dünya görüşüne dikkat edildiğinde, bu akrabalık izlenimi daha da kuvvetlenir denilebilir.

Prévert'in şiirlerine yansıyan dünya görüşünün başlıca unsurları olarak şunları sayabiliriz:

- 1- Marksist Tarihi Materyalizm anlayışı
- 2- Anarşizme varan kayıt tanımaz bir hürriyetçilik
- 3- Din düşmanlığına ve militant Ateizme kadar uzanan şiddetli bir Antiklerikalizm ve Kilise düşmanlığı
- 4- Freud etkisi
- 5- Sürrealist isyankar ve ihtilalci ruh

6- Savaş ve Ordu Aleyhdarlığı (Pasifizm ve antimilitarizm; ama devrimci savaşa evet)

7- Her çeşit metafizik kaygının reddine paralel olarak dünyevi hayatın ve zevklerin yüceltilmesi ve “gündelik hayatın harikuladeliği” anlayışı

Diğer unsurlar şiirlerinde çok bariz olduğundan bunlardan ilk üçü üzerinde durmak burada yerinde olacaktır.

Prévert’in marksist ideolojiye yakınlığı, şiirlerindeki sınıf mücadelesi teması ve ısrarlı bir burjuvazi düşmanlığı, karşısında da proletarya ve halk taraftarlığı şeklinde ortaya çıkmıştır. Yalnız, anarşizan eğilimleri, onu Stalinci Komünist hareket içinde yer almaktan alıkoymuştur. Komünist hareket içinde, daha çok Troçkizme sempati duymuş ve onun bu tavrı, Komünist Partinin bir militanı olan Aragon’un tenkitlerine maruz kalmıştır (Bkz: Rabourdin 1997: 34).

Buna karşın Garip kuşağı şairleri militan olmaktan uzaktırlar ve ideolojik olarak kesin bir tavır içerisinde olmamışlar, çözüm üretmemişlerdir.

Jacques Bens’in de tesbitiyle Jacques Prévert, bütün hayatı boyunca, güçlülere karşı zayıfları, zenginlere karşı yoksulları, sömürenlere karşı sömürülenleri savunmaktan vazgeçmemiştir. Onun siyasi tavrı şu sloganla özetlenebilir: “Kahrolsun patronlar! Kahrolsun ordu! Kahrolsun papazlar! Yaşasın Halk!” (Bkz: Bens, 1995).

Din düşmanlığına varan kilise aleyhtarlığı, başta “Pater Noster” ve “Teslim Olma (Tefirka)” (La Crosse en l’air) olmak üzere, hemen hemen bütün şiirlerine sinmiştir. Bunlardan ikincisinde, hayali bir sahneyle, papaya karşı şöyle haykırmaktadır:

“Papa’nın kulağına eğilerek/ olanca sesiyle bağıryor gece bekçisi/ alo! alo! duyuyor musun beni/ tanrı tanımaz dedim/ zındık değilim/ TANRITANIMAZ’ın dedim/ ince bir ayırım var ikisi arasında/ ama umurunda değil senin ince ayrımlar...” (Prévert, 2003: 131)

Bu unsurlar hafifletilmiş dozlarda, Orhan Veli’de de bulunmaktadır. Orhan Veli bu hususlara, yani şiir üslubuna ve şiire yansıyan dünya görüşüne dikkat ederek okunduğunda, sanki Prévert’in yumuşak bir versiyonu gibi duruyor denilebilir. 1941’deki poetikasında, şiir anlayışının ideolojik olarak Marksizm üzerinde temellendirmiştir (Bkz. Kanık, 2000: 26, 31).

Orhan Veli de, Prévert gibi son derece özgürlükçüdür. “Hürriyete Doğru” şiiri bu mizacının net bir ifadesidir. Bu yüzden, bütün sempatisine rağmen, bir Nâzım Hikmet gibi, komünist hareket içinde yer almaya yanaşmamış ve bu tavrıyla Orhan Veli, Aragon’un Prévert’i tenkid etmesi gibi, Asım Bezirci’nin oklarına hedef olmuştur (Bkz. Bezirci 1991: 122, 126-128).

Prévert’in şiddetli kilise aleyhtarlığına paralel olarak o da sonuna kadar bir ‘irtica’ düşmanıdır denilebilir. Fakat bu temayı, şiirlerinden çok nesirlerinde işlemiştir. Hemen ölümünden önce, 1 Haziran 1950 tarihli *Yaprak*’ta üniversiteli gençlere hitap ederken, üstüne bastıra bastıra: “Evet, biz soluz!” dedikten sonra: ‘savaşılacak yobazlıkların’ en başında ‘dindeki yobazlığı’ saymaktadır (Bkz. Kanık, 1975: 240, 242).

Kendi yayını olan aynı derginin 15 Haziran 1950 tarihli bir sonraki nüshasında da, ezanın tekrar aslına uygun olarak okutulmasına: “Biz düpedüz demokrat bir memleket değiliz. Biz devrim içinde olan bir memleketiz. Bu yüzden de birçok şeyi kanuna bağlamışız”, (böyle giderse) “Milli heyecanın yerini dini heyecan alır” ve bunun “sonu çok kötüye varır” şeklinde gerekçeler göstererek şiddetle itiraz etmiştir. Aynı konuda, ölümünden sonra yayınlanan (Yeryüzü, 1 Kasım 1951) son yazısında da: “Atatürk, milleti, çağdaş medeniyetleri batılı medeniyetler seviyesine ulaştırmak isteyen bir devrimci idi. En belli başlı işlerinden olan dil devrimi ile din devrimi de bu amaçla girilmiş hareketlendendi. Onun başladığı işi biz tamamlayacaktık” demiştir (Bkz. Kanık, 1975: 240, 243, 246, 247, 248). O halde bu “din devrimi” de tek kelimeyle dinin toptan “tasfiyesi” ile tamamlanacaktır (Bkz. Özsoy, 2002: 103,104).

Orhan Veli, “İrtica” ve dine karşı tavrını bu şekilde nesirlerinde açıkça ortaya koyarken, ateist eğilimleri de; örtülü, yumuşak bir üslupla, şiirlerine yansıtmıştır. “Lakırdamalarım”ın ikinci kıtası şöyledir:

“Allah varsa eğer/ Başka bir şeyi istemem ondan/ Bununla beraber istemem/ Ne Allahın lmasın/ Ne de işimin/ Allaha Kalmasını.”(Kanık, 2005: 210)

Garip'in 1945 baskısının önsözünde de “şuuraltı”nın objektif, reel bir varlığının olmadığını ifade ederken şöyle yazmaktadır: “Şuuraltı”nı bir varlık değil, bir fikrin izahı için ileri sürülmüş bir mefhum, kabul ediyorum. Hani bir takım insanların Allah’ı kabul etmeleri gibi” (Kanık, 2000: 21).

Bunun gibi “Derdim Başka”da -Vedat Günyol’un da açıkladığı gibi- esef ederek: “Ve neden ihtiyar değirmenci/ Allah’a inanır düşünmeden?” diye sormaktadır.

Encyclopedia Universalis'deki “Prévert” maddesinin yazarı Jacques Bens'in de kaydettiği gibi, Prévert şiiri, bir yönüyle de “gündelik hayatın harikuladeliği veya gündelik hayattaki harikuladeliği (le merveilleux quotidien)” anlayışına dayanır. Bu anlayışın Garip şiiriyle alakasını Oktay Rıfat şu şekilde dile getirmiştir:

“Gündelik hayatta bir olağanüstülük bulunduğunu ilkin Fransız sürréaliste’leri bize açıkça gösterdiler. Bir de ad taktılar buna: le merveilleux dans le quotidien. Bizim ilk şiirlerimiz (Orhan Veli’nin, Melih Cevdet’in ve benim) biraz da bu anlayışın etkisini taşır.

Orhan Veli’nin “Ne Kadar Güzel” adlı şiirinde:

“Çayın rengi ne kadar güzel/ Sabah sabah/ Açık havada/ Hava ne kadar güzel/ Oğlan çocuk ne kadar güzel/ Çay ne kadar güzel/”

Şiire iyice kulak verilirse, şairin en olağan şeylere, olağanüstü imiş gibi hayranlıkla baktığı görülür. Melih Cevdet’in “Alışamadım” adlı şiiri de bu duyguyla yazılmıştır:

Bu dünya ne tuhaf/ Alışamadım bir türlü denize/ Beş kıtaya insane sesine/ Her gün yeniden düşünüyorum hepsini/ Alışamadım desem doğrudur/ Ellerime” (Oktay Rıfat 1992:168).

Alparslan Yasa, tüm bu benzerlik ve paralelliklerin ister istemez Orhan Veli şiirinin Prévert şiirinden doğrudan etkilenmiş olabileceği ihtimalini düşündürüyor olsa da bu ihtimalin kronolojik olarak imkansız görüldüğünü ifade etmektedir. Yasa'ya göre, Prévert'in ilk şiiri olan "Aile Hatıraları" 1930 yılında yayınlanmıştır. Onu, 1931 yılında "Büyük Başların Akşam Yemeği" ve 1936'da "Havadaki Asa" takip etmiştir. Ardı sıra şiirler birikmeye devam etmiş ve bunlardan bir kısmı, 1944 yılında Reims Lisesi öğrencilerinin 200 nüsha kadar teksir edip el altından dağıttığı ilk derlemede bir araya toplanmıştır (Laster, 1990: 9-12). **Sözler**'in ilk orijinal baskısı 1945'in Aralık ayında yapılmıştır. Prévert hakkında bir kitap yayınlayan Marc Andry'nin (Andry, 1994: 104-105) ve araştırmacı Jacques Bens'in de **Encyclopedia Universalis**'de belirttikleri gibi, o zamana dek yazılmış şiirler ya dostların ceplerinde dolaşmış, ya da mahrem ("confidential", yani kapalı devre yayın yapan çok düşük tirajlı) dergilerin sayfalarına sıkışmıştır. Her ne kadar, o zamana dek, bazı şiirler bestelenmiş ve şarkı halinde söylenmeye başlanmışsa da, bunlar daha ziyade gece kulüplerinin dar çerçevesinde veya film müziği olarak kalmış, geniş kitlelere ulaşamamışlardır. Nitekim, bir diğer araştırmacı, Arnaud Laster sonradan Prévert'in şiirlerini derleyip yayınlayan René Berttelé'nin 1942 yılının Aralık ayında yayınladığı **Genç Fransız Şiirinin Panoraması**'nda, Prévert'in adının dahi geçmediğini kaydetmiştir (Laster, 1990: 16). Prévert'in asıl şöhreti, **Sözler**'in yayınlanmasıyla başlamıştır. Bu durumda Prévert'in, o zaman kadar Türkiye'de bir şairin dikkatini çekebilmesi ancak çok zayıf bir ihtimal, belki bir tesadüf olarak düşünülebilir. Diğer taraftan, bu tesbite ek olarak, araştırmalar sonucu, ne Orhan Veli'nin ne de Garip hareketindeki arkadaşlarının o zamana dek Prévert'den haberdar olduklarını gösteren bir ipucuna rastlanmamıştır. İlla bir etki aranacaksa bu, ancak 1946'dan itibaren yazdığı şiirleri için söz konusu olabilir. Ancak bu dönemde de Orhan Veli ve Garip şiiri yine kendi orijinal çizgisini takip ederek kendi içinde olgunlaşma sürecini destekleyen bir amil olarak kalmıştır (Yasa, 2007: 219).

Bu durumda Garip kuşağı şairleri, özellikle Orhan Veli ile Jacques Prévert arasındaki yakınlığı doğuran sebepler nelerdir gibi sorularına cevap aramak gerekecektir. Bu yakınlığı doğuran sebepleri şu başlıklar altında toplamak mümkündür:

- 1 – Edebi oluşumlar
- 2- İdeolojik etkiler ile siyasi-sosyal şartlar
- 3- Mizaç benzerliği

Her Fransız yazar ve şair gibi, Prévert de doğal olarak ve öncelikle Fransız edebiyat geleneğiyle beslenmiş, bu altyapının üstüne Sürrealizm akımı eklenmiştir. Zira Prévert'in Paris'te 1920'lerdeki surrealist hareketin içinde yer aldığı bilinmektedir. Sonradan bu hareketle arasına bir mesafe koymuş ama bir ömür boyu ondan etkilenmeye de devam etmiştir. Özellikle surrealist isyankar ve devrimci ruh, onda her zaman kendini göstermiştir. Diğer taraftan, ne serbest nazım, ne mensur şiir onun icadıdır denilebilir. Ama bunları ve diğer edebi teknik ve sanatları, kendine has bir ustalıkla kullanmıştır. Asıl orjinalliği ise, kullandığı dilde, temaları işleyiş tarzında ve dünya görüşünü şiirlerine yansıtıışında tezahür etmektedir (a.g.e., 219).

Benzer şekilde Orhan Veli de, Türk edebiyatının ve şiirinin birikiminden yola çıkmıştır. Bu arada, modern Fransız şiirinden ve özellikle sürrealist akımdan da büyük ölçüde beslenmiştir. O da, Türkiye ölçeğinde dahi serbest nazımın mucidi ya da ilk kaşifi değildir. İlk defa onun, şiiri halkın konuşma diline yaklaştırmaya çalıştığını ve sıradan insanları, gündelik meseleleri, dert ve sevinçleriyle şiire soktuğunu iddia etmek de doğru olmayabilir. Ancak bunu sistemli bir şekilde yaptığı ve adeta moda haline getirdiği ileri sürülebilir. Onun da asıl ustalığı dili kullanım tarzında ve şiirin edasında kendini göstermektedir.

Orhan Veli'nin “Yeni Şiir” anlayışına ulaşmasında surrealist Fransız şiirinin etkisi ile ilgili olarak Oktay Rıfat şu şekilde belirtir:

“Ne olduysa o 1937 yılında oldu. Melih, Belçika'dan dönmüş, ben daha Fransa'ya gitmemiştim. Bizim evde balkonda, amcamın gelini, bize Manifeste du surréalisme'i satır satır okuyor, Türkçeye çeviriyor. Bizim Fransızcamız bu kitabı anlayacak kadar kuvvetli değil. Şiir olsa bir kelimeden dünya kadar mana çıkarırız. Ama bu kitap hem zrlu, hem de şiir değil. Yengem tercüme ediyor etmesine ya, yazarın ne demek istediğini pek kavrayamıyor. “Ötesini siz anlayıverin, çocuklar” diyor. Bizse her

cümlede uçuyoruz. Bu kitaptan Orhan'ın birçok şeyler öğrendiği inkar edilemez. Ama onun Surréalisme'le ilgisi hemen hemen yok gibidir” (Horozcu, 1992: 80).

Oktay Rıfat, Orhan Veli'nin serbest nazımla yazılan ilk şiirinin, 1937'de Radiguet'den tercüme ettiği “Kelebek” olduğunu belirtirken şöyle devam eder:

“Bir gömme dolapta (onun) şiir kitapları dururdu. Apollinaire, Eluard, Saupault, Max Jacob, Radiguet, v.s. Bunları uzun uzadıya okur muydu pek bilmiyorum. Ama içindeki yeni şiir isteği bu yeni Fransız şairlerinin yaptıkları şeylere o kadar uygundu ki, kitabın kapağını açar açmaz şiirlerin biçiminden satırların dizilişinden bile bir takım sonuçlara vardığını sanıyorum.” (a.g.e., 82).

Bu hatıralarına şu tahlilini ekler: “Orhan'ın Türk toplumunda içinden çıktığı sınıf, ta Tanzimattan beri Batılılaşma için çırpınır. Orhan'ın delikanlılığında ise, bu alanda büyük adımlar atılmıştır. (...) Orhan'ın şiirini Batılılaşma hareketine bağlamak doğru olur” (a.g.e., 82).

Prévert ve Orhan Veli şiirlerinin akrabalığı, edebi oluşumlar bakımından ele alınacak olursa, (Orhan Veli açısından bir taklit veya intihal hali söz konusu olmaksızın) her iki şairin benzeri edebi kaynaklarla beslenip, benzeri edebi oluşumlar içinde yer aldığı görülecektir. Aradaki yakınlığın ilk kaynağı budur. Kimi farklılıklar da öncelikle ülkedeki edebi birikimlerin farklılığıyla açıklanabilir diyebiliriz.

1917'de Rusya'da Komünist rejimin kurulması bütün dünyada öncelikle aydınları etkilediği gibi, 1930'lar Fransa'sında, Halk Cephesi etrafında, marksist sosyalist hareket büyük bir gelişme göstermiş ve 1936'da iktidar olmuştur. Sanat eserlerinin doğuşunu sosyolojik yaklaşımla açıklayan Lucien Goldmann'ın -Alpaslan Yasa'nın da katıldığı- mümkün olan en yüksek bilinç seviyesi “maximum de conscience possible” teorisine uygun olarak, bu büyük kitlenin, Prévert gibi kendi temsilcisi olacak, düşünemediklerini düşünecek, söyleyemediklerini dile getirecek sanatkarları bağrından çıkarması adeta bir gerekliliktir. Üstelik **Sözler**'in yayınladığı ve rekor satış yaptığı yıllarda, Komünist ve Sosyalist partiler, Fransa'nın en güçlü siyasi topluluklarıydı.

Benzeri bir durum, Türkiye'nin kendine has şartlarında burada da söz konusu olmuştur. Bolşevizm, aydınların bir kısmı üzerinde etkili olmuş, ayrıca on dokuzuncu asırdan beri etkili olan Pozitivizm, hakim zümre arasında materyalist dünya görüşünün yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. 1930'lu yıllarda Şevket Süreyya Aydemir'in tarihi materyalizmi savunan *Kadro* dergisi, aydınlar ve kimi batıcı kesimler üzerinde çok etkili olmuştur. Tkp ve Nâzım Hikmet'in rolü de göz ardı edilecek gibi değildir. Bu ortamda, Oktay Rıfat'ın da işaret ettiği gibi, Orhan Veli, 'Tanzimattan beri batılılaşma için çarpınan sınıf'ın içinden çıkmıştır ve bu sınıf Nurullah Ataç gibi adeta resmi münekkidi konumundaki bir kalemiyle onu hararetle desteklemiş, lanse etmiştir. Orhan Veli, Goldmann gibi konuşmaktadır: "Yeni şiir, zevklerimizde ve dünya görüşümüzdeki değişikliğin eseridir. (Anadolu, 9.2.1942) (Kanık, 1975: 286-287) Bundan da ötesi "Halk, kendisinin ifade edemediği şeyleri sanatkarında görmek ister" (a.g.e., 141).

Buradaki "halk" sınırlı bir kesim olduğu için, belki Orhan Veli'nin Prévert kadar popüler olamamasını da buraya bağlayarak ifade etmek gerekir. Tabii o sınıf genişledikçe, **Bütün Şiirleri**'nin tirajı da artmıştır. Keza Orhan Veli'nin 'eski edebiyat'ı tasfiye tavrı da, aynı sınıfın, geçmişi topyekun tasfiye politikasına paralel düşmektedir.

Her iki şairin de, son derece istiklalci, özgürlükçü ve bohem (Türkçesiyle avare) hayatı seven bir şahsiyet yapısına sahip oldukları görülmektedir. Prévert bütün bir gençlik dönemini otel odalarında geçirmiş ve istikrarlı bir yuva kurmaya yanaşmamıştır. Nihayet bunu yapmaya karar verdiği anda ise 46 yaşına gelmiştir. Orhan Veli ise hep bohem yaşamıştır hatta hayatının son yıllarındaki maddi sıkıntılarının başlıca nedeninin kendisinin bu tercihi olduğu düşünülebilir. Bohem bir hayat sürmüş ve şiirlerinde anlattığı gibi, pek çok kadına aşık olmuş ama hiç evlenmemiştir. Görüldüğü üzere, Garip şairlerinden özellikle Orhan Veli ile Prévert arasındaki mizaç benzerliği ve yakınlık ile ilgili olarak söz konusu durumların etkili olduğu söylenebilir.

4.2. PRÉVERT İLE GARİP ŞİİRİNE GİREN MODERNİST TEMALAR

Bu bölümde, Garip hareketinin büyük ölçüde Prévert'in temalarını benimsediğinden hareketle bu temaları nasıl Türk kültürü, dili ve duyarlılığı bağlamında dönüştürdüğü, Türk yaşam biçimine özgü hangi temaları işlediği irdelenecektir.

Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet ile beraber Cumhuriyet devri Türk şiirinde en önemli atılımlardan birini yapmış bir şairdir. Garipçiler, kendilerine kadar gelmiş olan şiir görüşünü temelinden değiştirmeye kalkmışlar ve bunda oldukça büyük başarı kazanmışlardır. 1941 yılında üçünün de eserlerini toplayan “Garip”, yayınlanmasıyla köklü değişikliklerin habercisi olan büyük gürültüler uyandırmıştır. Orhan Veli ve arkadaşlarının Türk şiirinde yapmış oldukları en büyük yeniliğin; şiirsiz şiir veya edebiyatsız edebiyat yapmak, kendilerinin deyimiyle “şairanelik”in yok sayarak, mutlak samimiyet, sadelik ve gerçeğe bağlılık olduğu söylenebilir.

Kaplan, bu davranışın arkasında şu düşünce olduğunu belirtmektedir: “Gerçek bizzat güzeldir veya güzel olmasa bile insan için son derece mühimdir. Onu süslemeye ve değiştirmeye lüzum yoktur. Şairin vazifesi, duyduğunu ve gördüğünü hiç bozmadan açık ve sade bir şekilde ortaya koymaktır.” Çağlardan beri gelen, şiiri adeta bir kabuk gibi saran ve insanı duyguların asıl kaynağına gitmekten alıkoyan ‘şairanelik’ veya ‘kelimecilik’e karşı olan tepkinin çok haklı bir yanı bulunduğunu ifade eden Kaplan, Orhan Veli ve arkadaşlarının girişmiş oldukları hareketin, önceleri şiirin inkârı olarak görüldüğünü fakat zamanla bu şiirin üzerinde kalın bir tabaka oluşturan ‘şairanelik’i kırarak, asıl şiire gitme amacıyla olduğunun anlaşıldığını da sözlerine eklemektedir (Kaplan, 1994).

Orhan Veli ve arkadaşlarının getirmiş oldukları yenilik, çağın felsefesine hâkim olan “fenomenolojik idrak” ile de yakından alakalıdır.

Batıda, Descartes ile başlayan şüphecilik, zamanla aydınları fenomenlerin dışında, her türlü düşünce, hayal ve inançtan uzaklaştırmıştır. İlk defa Descartes, çocukluğundan beri kendisine aile ve okul tarafından hazır elbiseler gibi giydirilen fikirlerden soyunmuş, varlığa çıplak bir gözle bakmıştır. Descartes, hakikatin tek ölçüsü olarak ‘açıklık’ ve ‘seçiklik’i kabul eder. Descartes’tan sonra insanlık, onun felsefi olarak kendi içinde yaptığı bu tasfiyeyi, tarih planında yapmıştır. Dünyayı büyük bir zelzele gibi sarsan ihtilaller, ortaçağdan kalma bütün müessese ve inançları yıkmış ve ortada yine Descartes’ın bulduğu iki temel unsurdan başka bir şey bırakmamıştır: “Şuur” ve “Mekân”, yani duyan ve düşünen insan ile onu çevreleyen dünya ve kozmik âlem. Türkiye, felsefi bir geleneğe sahip olmamakla beraber, insanlık tarihinin büyük yıkılışlarından uzak kalmamış, aksine onu, belki her milletten daha derin bir şekilde hissetmiş, aynı çıplak hayat görüşünü adeta üzerinde düşünmeden benimsemiştir. Cahit Sıtkı ve Orhan Veli nesli, ailelerinden ve okullarından, kendilerini derinden ikna eden samimi ve hakiki hiçbir inanç edinmemişlerdi. Onlarda daha önceki nesillerin adeta boşluk duygusundan kurtulmak ister gibi sarıldıkları din, tarih ve geleneğe ait hiçbir şey yoktu. Orhan Veli ve arkadaşları, kendilerini yıkılmış bir toplumun ve dünyanın ortasında büsbütün boş, avare hatta gülünç bulmuşlardır. Bu neslin içine düştüğü boşluk, Orhan Veli’nin “Böcekler” şiirinde şu şekilde ifade edilmiştir:

“Düşünme,
Arzu et sade!
Bak, böcekler de öyle yapıyor” (Kanık, 2005: 110).

Kendilerine düşünce diye telkin edilen ideoloji ve sloganların iflas ettiğini gören bu nesil, içgüdülerine en sağlam gerçek diye sarılmıştır. Bu şiiri, acı bir alay içeren “Vatan İçin” şiiriyle beraber okumak gerekir:

“Neler yapmadık şu vatan için!
Kimimiz öldük
Kimimiz nutuk söyledik” (a.g.e., 183).

Bu şiir bu neslin eserlerinde ironiye neden önemli bir yer verdiğini çok iyi gösterir. Onlar için esas olan kelimeler değil, kelimelerin arkasındaki gerçeklerdir. “Şairanelik”e savaş açmalarının sebeplerinden biri günlük hayatta özellikle siyasilerin ve gazetelerin, dili bir aldatma aracı olarak kullanmalarındır. Bu neslin inkârcılığında, haksızlık ve adaletsizliklerin; bir sürü değersiz insanın yüksek mevkilere geçmeleri ve refah içinde yüzmelerine karşılık, kendilerinin çaresizlik içinde kıvrınmalarının da rolü vardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında vurguncular şehirlerde keyif sürerken, Orhan Veli nesli kırlarda, bayırlarda askerliklerini yapmış, ölümü ta kalplerinin içinde duymuşlardır (Kaplan, 1994).

Bununla birlikte Garip şiirinde bir düğün havası ve ölüm arzusu ile karşılaşılır. Denizde ölme arzusuna “Ayrılış”(Kamık, 2005: 123) şiirinde de rastlanır. Psikanalist yaklaşıma göre, bu arzu da anneye dönüş isteğinin bilinç dışı ifadesidir. Cahit Sıtkı ve Sait Faik’te olduğu gibi Orhan Veli’de de çocukluk ve çocuk olma arzusu çok kuvvetlidir. Ağacım (a.g.e., 193), İnsanlar II (a.g.e., 197), Saka Kuşu (a.g.e., 202), Robenson (a.g.e., 33), Rüya (a.g.e., 34), İnsanlar (a.g.e., 35), Bayram (a.g.e., 36), Harbe Giden (a.g.e., 50), Ne Kadar Güzel (a.g.e., 54) gibi birçok şiirinde bu temalar işlenmiştir.

Birçok insan hayatın güçlükleri karşısında, çocukluklarına, annelerine ve onların yerini tutan hakiki veya hayali varlıklara sığınma ihtiyacını duyar. Orhan Veli’nin “İnsanlar II” başlıklı şiirinde çocuklaşma ile anneye sığınma duygusu saf bir şekilde ifade edilmiştir:

“Her zaman, fakat bilhassa
Beni sevmediğini
Anladığım zamanlarda
Görmek isterim seni de
Annemin kucağından
Seyrettiğim insanlar gibi,
Küçüklüğümde...” (a.g.e., 197).

“Deniz Kızı” ve “Hürriyete Doğru” şiirlerinde, şairin deniz ile kadın arasında kurmuş olduğu ilişkiye, “İstanbul’u Dinliyorum”daki “Bir kadının suya değiyor ayakları/ İstanbul’u dinliyorum gözlerim kapalı/” dizesi de ilave edilebilir. Burada su ile kadın bir çıplaklık intibası içinde birleşmektedir. “Illusion” adlı şiirinde bir sevdadan kurtuluşunu mutlu bir an olarak tasvir eden şair, yine su unsurundan bahsedilmektedir:

“Gömleğim yeni,
Yıkanmışım,
Traş olmuşum;
Sulh olmuş.
Bahar gelmiş.
Güneş açmış.
Sokağa çıkmışım, insanlar rahat;
Ben de rahatım.” (a.g.e., 59).

Su ve temizlik ile ilgili bu rahatlık duygusunu bir de şairin sosyal konulu sınıf fikrini içeren “Altın Dağ” şiirinde bulabiliriz.

“Lağımçıları hamam rüyasıdır
Rüyaların en güzeli.
Uzanır yatar göbek taşına;
Tellaklar gelip dizilir yanı başına.
Biri su döker,
Biri sabunlar;
Elinde kese sıra bekler biri.
Yeni müşteriler girerken içeri,
Lağımçı,
Pamuklar gibi çıkar dışarı” (a.g.e., 109).

Yine, şairin yıkanarak rahata kavuşması ile rüyasında yıkanan lağımçı arasında bir ilişki kurulabilir. Bunlar belki de onun ilk çocukluğunda, annesi tarafından yıkanmasıyla ilgilidir. Şairin, içinde kaynaşmak, yok olmak istediği ve cinsel arzular duyduğu deniz teması ile birleştirilecek olursa, gerçeküstücülükte de etkin olan Freud’un düşüncesine uygun bir izah tarzına varılabilir. Orhan Veli’nin

mizacına, şiirlerinin yapısına ve üslubuna ‘su’ unsuru hâkimdir. O hayatta su gibi, derbeder, başboş, avare akıp gitmiştir. “Destan Gibi” şiiri, bu mizacın, şiirin yapısını nasıl etkilediğine bir örnektir. Bu uzun şiirde, şairin intibaları durmadan değişir. Bunda mekân değişiminin de rolü vardır fakat mekân değişiminin sebebi, şairin bir yerde durmayı, akışıdır. Bu mizaç ve ruh hali değişimi, yeni tarzda yazdığı ilk şiirlerinden birisi olan “Oktay’a Mektuplar”da da görülebilir. Onun şiirlerinde de sık sık rastlanan temalardan biri de “avarelik”tir. Bu da tabir caizse ‘su’yun hâkim olduğu bir mizacın yansımasıdır denilebilir fakat Orhan Veli’de ‘su’, Tanpınar’da olduğu gibi derinliği ve parıltısı ile değil, akıcılık ve berraklığı ile gözüktür. Onun şiirleri derin değil, açık, sade ve doğaldır. Üslubunun ‘çıplak’ oluşunu yine ‘su’yun etkisine bağlamak mümkündür. Duyuları ile varlığı yalayarak geçen böyle bir mizaç için teşbih, istiare, mecaz gibi edebi sanatlar, yersiz süslerden ibarettir. Orhan Veli, onları suda yıkanmak isteyen bir insanın elbiselerini çıkarması gibi sıyırıp atmıştır ve üslubunda suyun çıplaklığı vardır (Kaplan, 1994).

Orhan Veli duyularla yaşamaya önem veren, ‘sensualisme’i bir hayat felsefesi haline getiren André Gide’in tesiri altında kalmıştır. Varlıkla doğrudan doğruya teması gaye edinen bu davranış tarzı, insanla varlık arasına bir perde gibi giren kelimeyi adeta yok eder. Edebiyat dille yapıldığına göre buna imkân yoktur. Bu imkânsızlık karşısında şair ise dili öyle kullanmalıdır ki, uyandırdığı intiba kendi varlığını unutturmalıdır (a.g.e., 149).

Asi Gençlik yılları sonrasında Orhan Veli, bu konuda hassasiyet göstermiş, daha önce, belki yeni tarzı kabul ettirmek için bir bütün halinde onca eleştirdiği, dışladığı Türk şiiriyle tekrar kucaklaşmıştır. Nitekim olgunluk döneminde, bu tavrını çok net bir şekilde ortaya koyduğu görülmektedir:

“Biz Surréaliste değiliz. Gerçi birkaç defa surréaliste şairlerden bahsettik. Ama bu, bizim de onlardan olmamızı icab ettirmez. Surréaliste olmamız için bizim de onlar gibi yazmamız lazımdır. Hâlbuki bizim şiirlerimiz, modern Avrupa şairlerinden hiçbirine benzemez. Biz Garp şairlerinden ziyade kendi halk sanatkarlarımızdan, onların şiirlerinden, onların edalarından istifade ediyoruz” (Kanık, 1975: 78).

1947 yılında arkadaşı Sait Faik'e söyledikleri, bu konuda hiçbir itiraza yer bırakmayacak kadar aydınlatıcı olmuştur: "...Bir gün geldi, eski şairlerden bıktık. İstedik ki biraz daha farklı olsun." ve Orhan Veli şu şekilde devam etmektedir:

"O sırada gavur şairlerini okuyorduk. (...) Baudelaire'den sonraki nesillerin, daha çok modern şairlerin kitaplarını. Bir de sürrealistleri. İşte herkesin acıplık telakki ettiği şiirleri o zaman yazdık.(...) Şimdi onları beğenmiyorum. Şekil bakımından zayıf buluyorum. Şiirin bir de ustalık denen şeye dayandığını o zaman bilmiyormuşuz demek. Ama bir hamle yapabilmek için, eskilikten silkinmek için o şiirleri de yazmak lazımdı (Yedigün, 2.2.1947.)" (a.g.e., 280).

Görüldüğü üzere, Orhan Veli ve Garip şiiri; şiirlerdeki dünya görüşü ve söyleyiş, kullanılan temalar ve unsurlar incelendiğinde, gerçeküstüçülükten de etkilenmiştir denilebilir. Fenomenolojik üslup, ironi, mizah ve şiirlerdeki işlenişleri üzerinde kısaca durup bir takım saptamalara ve görüşlere yer verdiğimiz çalışmamızın bundan sonraki bölümünde, yukarıda da işaret edilen saptamalardan hareketle, Garip şiiri ve Prévert şiirinde ortak olan "sıradan insanların yaşayışı", "hayranlık, şaşkınlık ve çocukluk" temalarının işleniş ele alınacak, benzerlik, ortaklık ve farklılıklar ortaya konmaya çalışılacaktır.

4.2.1. Sıradan İnsanların Yaşayışı

Garipçilerin ilk evredeki şiirlerinde en çok işledikleri tema, hareketin poetik yapısındaki toplumcu yönelime de uygun olarak, 'sıradan insanların yaşayışı' teması olmuştur. İşleniş tarzı açısından kendi içinde farklılıklar gösteren bu temaya Garipçilerin on yedi şiirinde rastlandığını belirten Hakan Sazyek (2006), işlenişteki farklılıklar ile ilgili olarak Garip şiirinin ilk evresinde bu temanın 'genel değerlendirmeler' şeklinde işlenişine değinmiş, bununla ilgili olarak da Orhan Veli Kanık'ın "İnsanlar" adlı şiirini örnek göstererek, tek düze yaşayışı olan insanları, desenleri ve renkleri silikleşmiş bir çıkartmanın figürleriyle özdeşleştirmiştir:

"Ne kadar severim o insanları!/ O insanlar ki, renkli, silik/ Dünyasında çıkartmaların/ Tavuklar, tavşanlar ve köpeklerle beraber/ Yaşayan insanlara benzer."(Kanık, 2005: 35)

Bir başka açıdan eklemek gerekirse; Orhan Veli, severim dediği bu insanları çıkartma figürlerine benzeterek, onların bir yaşama coşkusu taşıyıp taşımadıklarına, yani renkli ya da silik olup olmadıklarına bakılmaksızın hayata fırlatılıp, sözünü ettiği hayvan figürleri gibi ve onlarla beraber çıkartmalarda yaşamaya ve tutunmaya terk edildiklerine dikkat çekmiştir diyebiliriz. Sanki yaşamla aralarında doğumlarından önce hazırlanan ve uymaları beklenen bir sözleşme imzalamış gibidir bu sıradan insanlar.

Bununla birlikte Sazyek, Garipçilerin şiirlerinde ‘sıradan insanların yaşayışı’ temasının işlenişinde en çok başvurulan yol olarak ‘yakından tanıtma’ya dikkat çekmiştir. Bu yolla toplumun orta ve alt sınıflarındaki yaşayışın, söz konusu kesim içerisinden seçilmiş insanlar aracılığıyla anlatıldığını ve ‘yakından tanıtma’nın üç farklı bakış açısıyla kullanıldığını ifade eder. Burada ilk yöntem, figürün üçüncü tekil kişi anlatımı ile yani şairin gözlemleriyle verilmesidir (Sazyek, 2006). Bununla ilgili olarak Orhan Veli Kanık’ın gözlemlerine çokça yer verdiği ve döneminde tartışmalara neden olmuş ‘Kitabe-i Sengi Mezar’ şiirini örnek gösterebiliriz. Orhan Veli yine sıradan bir yaşayışı ve ölümü olan, yoksul ve borçlu ‘Süleyman Efendi’den şiirinde şu şekilde bahseder: “Mesele falan değildi öyle/ To be or not to be kendisi için/ Bir akşam uyudu/ uyanmayıverdi” (Kanık, 2005: 46).

Orhan Veli’nin ‘Süleyman Efendi’ figürü çok dindar ya da günahkâr olmayan, ‘nasır’larından çok çekmiş olmasına rağmen alacağı değil alacaklıları olan bir figürdür. Sıradan yaşamından ya da çirkin yaratıldığından şikâyetçi olmayan Süleyman Efendi’nin, öldüğünde isminin bile kalmadığını, hayata tutunamadığını dile getirir Orhan Veli. Yukarıda da sözünü ettiğimiz çıkartmalarla özdeşleştirilen sıradan insan figürleri ile silikleşmeleri, isimlerinin bile kalmaması açısından benzer özelliktedir. Sazyek, bu temanın ‘yakından tanıtma’ yöntemi ile ilgili olarak, Oktay Rıfat’ın “Karaca Ahmet” şiirini örnek göstermiş; yine, hayatta küçük mutluluklarla yetinmek durumunda kalmış sıradan insanlara şu dize ile dikkat çekmiştir: “Akşamları parka çıkmaktı/ En büyük eğlencesi” Melih Cevdet Anday ise Garip’in ikinci evresinde, 1942 yılında art arda yayımladığı üç şiirle söz konusu temayı en çok işleyen şair olmuştur. “Senden Utanıyorum”, “Her Gece Böyle Değilim” ve “Evladı

“Şüheda” başlıklı bu şiirlerde insanlar, ekonomik güçsüzlükleri ile ön plandadır (Sazyek, 2006: 223).

Jacques Prévert de ‘yakından tanıma’ yöntemi ile sıradan insanların yaşayışı temasını ve onların yoksulluklarını, çaresizliklerini şiirlerinde çokça işlemiştir. Örneğin; “Canım Yaz Ayları” şiirinde “Aç bi-ilaç el ayak buz/ Bir başına meteliksiz/ kımıldamadan duruyor/ Concorde meydanında/ Onatlısında bir kız/ Öğle vakti onbeş temmuz” derken kadın, erkek, çocuk, genç ya da yaşlı ayırmadan bu insanları şiirinde işlemesi, onların sıradanlıklarından ve yalnızlıklarından bahsetmesi Prévert’in Garip şairleri ile ne kadar benzeştiğini göstermektedir. Bununla birlikte Oktay Rıfat’ın çevirisinde, şiirin Fransızca aslındaki onbeş ağustos günü yani, Meryemana’nın yükseliş yortusu günü (Bkz. Suda, 2003: 38), onbeş temmuz şeklinde çevrilmiştir. Yine Oktay Rıfat’ın çevirisini yaptığı “Türlüsü” şiirinde sıradan insanlarla ilgili gözlemlerini şiirine yansıtırken Prévert şöyle der:

“Birini gördüm birinin şapkasına oturmuş/ Kızarıp bozarır/ Habire titrer/ Bir şey bekler...
Bir şey bir şey.../ Bir şey bekler... Bir şey bir şey.../ Taş gibi donmuş kalmış/ Bıçaklar
açmaz ağzını/ Ya öteki/ Hani şu şapkacığını arıyan/ O da kızarıp bozarır/ Habire titrer/
Şapkam der... Ah şapkam/ Ağlamaklı olur...” (Akt: Tuncer, 2005: 107).

Görüldüğü üzere Prévert’in şiirlerindeki ‘birileri’ arasında sıradan hayatlarının seyrinde hep bir şeyler bekleyen, korkan, çaresiz, kızarıp bozaran insanlar vardır. Ayrıca Prévert’de de Garipçilerde olduğu gibi mizahi öğelere, taşlamalara sıkça rastanmaktadır ve Prévert, figürlerini çeşitlendirirken dize başlarındaki yinelemelerle bunu okuruna hissettirmektedir:

“Birini gördüm gazete üstüne gazete okur/ Birini gördüm bayrağa selam durur/ Birini
gördüm karalar giyinmiş/ Saati var/ Kösteği var/ Bozuk para çantası/ Madalyası/ Kelebek
gözlükleri var/ Birini gördüm çocuğunu çeker elinden/ Bangır bangır bağırrır/ Birini
gördüm yanında köpeği/ Birini gördüm elinde kılıçlı bastonu/ Birini gördüm iki gözü iki
çeşme/ Birini gördüm kiliseye girerken/ Birini gördüm çıkarken...”(a.g.e., 107).

Prévert'in bu dertli, sıradan insanları birbirine benzemez; kimisi gazete üstüne gazete okuyarak, bir anlamda diğer insanlardan ya da fikirlerden medet umarak yaşamını devam ettirir, kimi milletine bayrağına sıkı sıkıya bağlıdır; ondan medet umar. Kiminin derdi ailesi, çocuğudur, kimi de dinden medet umar, kiliseye gider. Prévert'in şiirini "Birini gördüm çıkarken" şeklinde bitirmesi de bir anlamda bu umutsuz, dertli ve çözüm arayan insanların çaresizliklerinin altını çizmiştir, onların bir şekilde hayatta kalma mücadelesine dikkat çekmiştir diyebiliriz.

Sıradan insanların yaşayışı temasının işlenişi ilgili olarak, 'yakından tanıtma' yönteminin üçüncü tekil kişi anlatımı üzerinde durduktan sonra, 'figür ile şairin bir ilişki içerisinde olduğu' ikinci alt yöntemden söz etmek gerekir. Sazyek, bu yöntem ile Garip şiirinin gerçekçi yapısını pekiştirmenin yanında, figürlerin içinde buldukları ortamın Garip şairlerince de bizzat paylaşıldığından, dolayısıyla kendilerinin, söz konusu katmanın insanlarına yakınlıklarını vurgulaması bakımından da dikkat çekici olduğundan söz etmektedir (Sazyek, 2006).

Oktay Rıfat'ın "Oteldeki Komşu" ve Orhan Veli'nin "Monitör Sabri", "Deniz Kızı" gibi şiirlerini bu ikinci alt yöntem açısından irdelemek mümkündür. "Deniz Kızı" şiirine bakılacak olursa;

"Denizden yeni mi çıkmıştı neydi/ Saçları, dudakları/ Deniz koktu sabaha kadar;/ Yükselip alçalan göğsü deniz gibiydi./ Yoksuldu, biliyorum/ - Ama boyuna da yoksulluk sözü edilmez ya-/ Kulağımın dibinde, yavaş yavaş/ Aşk türküleri söyledi."
(Kanık, 2005: 141).

Bu şiirde de görüldüğü üzere; Orhan Veli, bu sıradan insanlar ve yaşayışları ile iç içe olduğunu hissettirmekte, 'denizkızı' dediği ve sevdiği yoksul kadının "Ama boyuna da yoksulluk sözü edilmez ya" dizesi ile kendisine aşk türküleri söylemeyi tercih ettiğinden söz etmektedir. Şiirin devamında da zaten Orhan Veli, bu kadın figürünün ve aslında geçimini denizden sağlayan insanların çektiği sıkıntıları, edindiği tecrübeleri sıralayarak bir sıradan insan figürü ile okuruna bu yaşayışı yansıtmaktadır. Prévert'in çeşitlendirdiği insan tiplerine benzer olarak Orhan Veli de bu şiirinde tek figür üzerinden bir yaşayışı ortaya koymuştur:

“Neler görmüş, neler öğrenmişti kim bilir/ Denizle boğaz boğaza geçen hayatında!/ Ağ yamamak, ağ atmak, ağ toplamak,/ Olta yapmak, yem çıkarmak, kayık temizlemek” (a.g.e., 141).

Meşhur şiirinde söylediği gibi İstanbul’da Boğaziçi’nde doğmuş ve büyümüş olan şairin hayatında, denizin ve umumiyetle su unsurunun büyük yeri vardır. O, rüyalarında bile ‘allı pullu gemiler’ görmektedir. Yahya Kemal ve Sait Faik’ten sonra Türk edebiyatında denizi ve İstanbul’u en güzel anlatan şairlerden biri de Orhan Veli’dir. “İstanbul’u Dinliyorum”(s.172), “Hürriyete Doğru”(s.174), “Deniz Kızı”(s.192) Türkçenin en güzel şiirlerindedir. Berna Moran’ın incelemesinde (Orhan Veli’nin “Yol Türküleri”nde ton değişiklikleri, Yeni Ufuklar, Temmuz 1960, c. I, no. 5, s. 165–172) ortaya koyduğu üzere, “Yol Türküleri”nde de asıl unsur denize hasretlik duygusudur (Kaplan, 1994).

Orhan Veli, ‘deniz kızı’nı, deniz ve dolayısıyla doğa ile ilişkilendirir ki deniz ve su gibi öğeler; Garip şiirinde saflık, yapaylıktan arınma, basit olana yönelme şeklinde de okunabilir. Bununla birlikte, gerçeküstücülükte de deniz, kadın figürüne işaret eder. Psikanalistlere göre, deniz; kadını, anneyi veya C. G. Jung’un deyimiyle Anima’yı temsil eder. “Deniz Kızı” adlı şiirinde, deniz ile kadın arasındaki ilişki çok güzel ifade edilmiştir. Şair burada yoksul bir balıkçı kızını tasvir eder ancak şiirde önemli olan, balıkçı kızın, yoksulluğundan ziyade kendi varlığında denizi taşımasıdır. “Hürriyete Doğru” şiirinde kadın değil, deniz vardır fakat şair denize açılırken yine cinsi bir arzu hissetmektedir: “Gün doğmadan/ Deniz daha bembeyazken çıkacaksın yola/ Kürekleri tutmanın şehveti avuçlarında...” (Kanık, 2005: 117) Görüldüğü üzere, bu şiirlerde deniz ile kadın arasındaki ilişki açık şekilde görülebilmektedir.

Garip şiirinde sosyal unsurlar önemli bir yer tutar fakat bunlar hiçbir zaman “toplumsal gerçekçi” şairlerde görüldüğü şekilde, ön planda gelmez ve estetik duyguyu öldürmezler. Hatta denilebilir ki, Orhan Veli, günlük hayat sıkıntılarını, bize hayat ve kâinatın güzelliğini daha iyi hissettirmek için kullanıyormuş izlenimini bırakır. “Galata Köprüsü”(a.g.e., 118), “Karşı”(a.g.e., 119), “Baharın İlk Sabahları”(a.g.e., 121), “Dalga”(a.g.e., 134) gibi şiirleri, sıradan insanların

yaşayışının anlatıldığı, günlük hayat sıkıntıları ile varlığın saf temasının birbirine karıştığı şiirlerdir denilebilir.

4.2.2. Hayranlık, Şaşkınlık ve Çocukluk

Garip hareketinin özellikle ilk evresine ait şiirlerde, gerçeküstücülüğün ilkelerinden doğrudan bir etkilenme olduğundan söz etmek mümkün değilse bile, Garip şiirinde genel olarak, hayranlık, şaşkınlık ve çocukluk gibi temaların gerçeküstücülükten esinlenerek işlenmesi dikkat çekicidir. Oktay Rifat Horozcu, söz konusu tematik esinleme ile ilgili olarak Orhan Veli Kanık'ın "Ne Kadar Güzel" ve Melih Cevdet Anday'ın "Alışamadım" başlıklı şiirlerini örnek gösterir ve şu şekilde belirtir:

"Fransız sürrealiste'leri bu konuyu alabildiğine genişleterek işlediler. Günlük hayatta bir olağanüstülük bulunduğunu ilkin onlar bize açıkça gösterdiler. Bir de ad taktılar buna; le merveilleux dans la quotidien. Bizim ilk şiirlerimiz (Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in ve benim) biraz da bu anlayışın etkisini taşır." (Horozcu, 1961:167-168)

Gerçek ile güzelliği birleştiren tasvirlerle, Orhan Veli'nin şiirlerinde sık sık rastlanabilir. Bunlarda dil perdesi adeta ortadan kalkar ve insan, varlığa elleriyle dokunur gibi olur. "Ne kadar güzel" şiirinde; bu hayranlık ve şaşkınlık güçlü biçimde hissedilir:

"Çayın rengi ne kadar güzel,
Sabah, sabah,
Açık havada!
Hava ne kadar güzel!
Oğlan çocuk ne kadar güzel!
Çay ne kadar güzel!" (a.g.e., 111).

"Fenomenolojik üslup" olarak adlandırabileceğimiz bu tasvir tarzında varlık; araya hiçbir düşünce, hatıra, çağrışım, benzetme vb. girmeden doğrudan doğruya verilmektedir. Bu üslup veya idrak tarzı, dil ve düşüncede büyük bir arındırma ve

soyunmayı gerektirir ki özellikle Orhan Veli, şiirlerinde, dikkati doğrudan varlığa çevirerek, bir nevi boya demek olan sıfatları mümkün olduğu kadar azaltarak, en az ve en öz kelimelerle şiirini oluşturmuştur. Bazı şiirlerinde dikkati varlık üzerine çevirmek için sadece işaret sıfatlarını kullanmıştır.

“Deli eder insanı bu dünya
Bu gece, bu yıldızlar, bu koku
Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç” (a.g.e., 126).

Burada beş kez kullanılmış olan ‘bu’ işaret sıfatı, ‘fenomenolojik idrak’ diye adlandırılan duyuş tarzını çok iyi göstermektedir. Günlük hayatta ne kadar mucizeli ve bilinmez bir dünyanın içinde yaşadığını unutan insanın duyduğu hayranlık ve şaşkınlık ön plana çıkartılmaktadır.

Garip kuşağı şairlerinde çocukluk teması, gerçeküstücülükteki özelliğinden önemli ölçüde dönüştürülerek esinlenilmiş bir temadır. Gerçeküstücülük, dış çevreyi algılamada ulaşmak istediği özgürlüğü “delilik” aracılığıyla sağlamaya çalışıyordu. (Sazyek, 2006: 325). André Breton, “Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu’nda bu konuya yer vererek ona kuramsal açıdan akımın kapsamı içerisinde önemli bir yer vermiştir (Yücel, 1962, akt: Manisalı, 2001).

Garip hareketi ise ‘delilik’ olgusunu hem tematik hem de figüratif tutum açısından dönüştürerek değerlendirmiştir. ‘Delilik’, içerdiği tepkisel özden uzaklaştırılmış, sonrasında bir ölçüde uysallaştırılması amacıyla çocuk kimliğinde somutlaştırılarak belirginleştirilmiştir (Sazyek, 2006: 326). Oktay Rıfat, bu değerlendiriliş farkıyla ilgili olarak şöyle belirtmiştir:

“Yayımladıkları beyannamelerde, üstlerine çeşitli haller yoran bu sanatçılar deli olduklarını söylüyorlar, deli olduklarını söylemekle yirminci yüzyılın bir eğilimine cevap verebileceklerini umuyorlardı. Yeni sanatçı, deli değil, olsa olsa bir çocuk, kafası sırasında alabildiğine işleyen, en ufak bir şey önünde hayretten hayrete düşen, hayal kurma gücüne erişilemeyen, hazlar, oyunlar, harikalar aşığı bir çocuktur. Yeni,

çocukluğunu, hayatının en alaka çekici, en insanca en gerçek tarafı olarak ele alır. Akıl yaşından önceki çağımı bir ergenlik çağı sayar.”(Horozcu, 1945: 2).

‘Çocukluk’ teması Garip hareketinin ilk evresinde yazılan şiirlerde daha sık işlenen bir temadır. Türk şiirinde çocuğun anlatıcı figür kimliği ile görünmesi, 19. yüzyılın son çeyreğinde verilmeye başlanan pitoresk tarzın içerisinde, bir çocuk resminden hareketle yazılan bazı şiirlerin ve Tevfik Fikret’in pedagojik amaçlı “Şermin” (1914)’i dışında ilk kez Garip hareketiyle gerçekleşmiştir. Hayatın ve çevrenin, çocuğun gözünden yansıtılması beraberinde ‘çocuksu’ olarak adlandırılabilen bir söyleyiş tarzını getirmiş, başka bir deyişle, ‘anlatılan’da ‘çocuksu’ algılayış ve söyleyiş egemen olmuştur. Hareketin ilk evresinde Oktay Rıfat’la Orhan Veli’nin birlikte yazdıkları “Ağaç” bu çocuksuluğu yansıtan bir şiirdir.

“Ağaca bir taş attım:
Düşmedi taşım.
Düşmedi Taşım.
Taşımı ağaç yedi;
Taşımı isterim.
Taşımı isterim.” (Kanık, 2005: 185)

Garip şiirinin ilk devresinde daha belirgin olan bu çocukça söyleyiş ile şiir, sanki bir çocuk tarafından yazılmışçasına bir duyarlılığı yansıtır. Orhan Veli’nin “Bayram” şiiri bu duyarlılığı yansıtan şiirlerden biridir:

“Kargalar, sakın anneme söylemeyin!
Bugün toplar atılırken evden kaçıp
Harbiye Nezaretine gideceğim
Söylemezseniz size macun alırım,
Simit alırım, horoz şekeri alırım;
Sizi kayık salıncağıma bindiririm kargalar,
Bütün zıpzıplarımı size veririm.
Kargalar ne olur anneme söylemeyin” (Kanık, 2005: 36)

‘Ağaç’, ‘Kuş ve Bulut’ ‘Rüya’ ‘Robenson’, ‘Gemilerim’ şiirlerinde de yine çocukluk naifliğiyle oyun kavramının iç içe geçmişliği vardır.

“Kuşçu amca!
Bizim kuşumuz var,
Ağacımız da.
Sen bize bulut ver sade
Yüz paralık.” (Kanık, 2005: 213)

Orhan Veli gibi Oktay Rıfat’ın da, İkinci Dünya Savaşını tema edindiği “Teyyare” şiirinde anlatıcı çocuktur ve savaşın korkunçluğunun ironik aktarımı, onun algılayış tarzıyla yapılmıştır. Bununla birlikte Oktay Rıfat, ‘çocukluğu’ daha ziyade yan tema olarak işlemiştir. “Yaramaz Çocuklar”, “Cepheye Giden Çocuk”, gibi şiirlerde çocuk savaşın kurbanları arasında gösterilmiş, ana tema olan acıma duygusunun yoğunlaştırılarak desteklenmesi amaçlanmıştır. Çocukluk temasının ana tema olarak kullanıldığı “Çocukluk Resmi” adlı şiir ise duygu yoğunluğunu, çocukluk günlerinin ayrıntılarından alır:

“Nanoçun bir gece yarısı bana/ Gösterdiği resme bakıp kendi kendime/ Dedim ki:/
“Elbet onun da kırmızı bir kurdelası/ Ve altın bukleleri vardı/ Her güzel çocuk gibi/
Çenber çevirirdi gündüzleri/ Ve reçelli bir dilim ekmek yerdı kocaman/ İkinci vakti.”
(Horozcu, 1940: 7)

Melih Cevdet Anday’ın ise çocukluğu ana tema olarak işlediği tek şiir “Ağız Makası”dır. Sazyek, bu şiirin çocukluğun hayatın geçmişteki bir dönemi olarak değerlendiren bir bakış açısının ürünü olduğunu söyler (Sazyek, 2006: 207). Şiir, günlük hayatın ayrıntılarına dayalı yapısıyla duygu yoğunluğunu sağlar ve bu özelliği ile Garip şiirinin söz konusu temayı işleyiş tarzının içinde yer alır:

“Dün gece yatmak üzere iken/ Evin önünden/ Biri geçti/ Ağız mızıkasını çalarak.../
Ve bana çocukluğumda/ Akşamüzeri mangal yaktığımız/ Bahçe kapısını hatırlattı/
Emniyet Sandığındaki evin...” (Anday, 1996)

Garip şiirinin özellikle ilk evresinde sıkça işlenen ‘çocukluk’ teması, Fransız gerçeküstücü şairlerden Jacques Prévert ve şiirlerinde de ön planda olmuştur. Özellikle “Kuşlu Ders” “Bir Kuşun Resmini Yapmak İçin”, “Kuşbazın Şarkısı” gibi şiirlerde Jacques Prévert, çocukluk temasının işlenişine örnek gösterilebilir. “Umutsuzluk Bir Kanepeye Oturmuş” başlıklı şiirinde Prévert, kuş ve çocuk imgelerini uçmakla ve özgürlükle ilişkilendirirken, çocukluğa özlem de şiirlerinde yoğun şekilde hissedilmektedir:

“...Çocuklar oynar yanbaşınızda
Gelenler geçer gider
Kendi hallerinde
Kuşlar uçar
Ağaçtan ağaca konar.
Ve siz taş gibi kalırsınız kanepede
Ve bilirsiniz ki, bilirsiniz ki
Bir daha oynayamayacaksınız artık
Çocuklar gibi.
Ağır ağır geçmeyeceksiniz ordan
Herkes gibi.
Bir daha asla uçmayacaksınız
Ağaçtan ağaca
Kuşlar gibi.” (Akt: Suda, 2003: 148)

Görüldüğü üzere, Prévert şiiri ve Garip şiiri; ‘sıradan insanların yaşayışı’, ‘hayranlık, şaşkınlık ve çocukluk gibi benzer temaları işleme, gerçeküstücü unsurlardan ve tekniklerden yararlanma noktasında ortaklıklar taşımaktadır.

5. SONUÇ

"Jacques Prévert ve Garip Hareketi Şiirlerinde Gerçeküstücü Unsurlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım" başlıklı bu çalışmamızda, Fransız gerçeküstücü şairlerden Jacques Prévert ile Garip hareketi şairlerinden Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat Horozcu ve Melih Cevdet Anday şiirlerinde bir takım yakınlık, ortaklık ya da benzerlikler tespit edilebileceğinden hareketle; söz konusu şairlerin, gerçeküstücü unsurları şiirlerde işleyişleri ve birbirlerine etkilerinin olup olmadığı çoğulcu (eklektik) yöntem kullanılarak ortaya konmaya çalışılmıştır. Farklı dil ve kültürlere ait ulusal yazınların benzer gelişimlerinin karşılaştırmalı edebiyat verileri ışığında incelenmesi; ortaklık, benzerlik, ilişki ve bireşimlerinin saptanması ve yorumlanması, hem her iki ulusal yazına katkı sağlar, hem de genel yazın tarihinin temellendirilebilmesi olanağını yaratır. Bununla birlikte çalışmamızın karşılaştırmalı edebiyat alanına da alçakgönüllü bir katkı sağladığı inancındayız.

Bu çalışmamızın giriş bölümünden sonraki ikinci bölümünde, Prévert'in ve Garip şiirinin ayrıntısına girilmeden, her iki şiir anlayışı, ortaya çıktıkları dönem bağlamında ele alınmış ve bu yolla dönemlerinin tarihsel, toplumsal, yazınsal ve düşünsel koşulları içinde özgünlükleri ortaya çıkartılmıştır. Jacques Prévert, toplumsal umut ve yaşama sevinci üzerine yazdığı baladlarla, gerçeküstücü şiir yapısına uyarladığı sözlü şiir geleneğiyle, kilise karşıtı ve anarşist çizgisiyle yirminci yüzyıl Fransız şiirine yeni bir soluk getirmiş; bilinçli olarak düzensiz yazılmış sözcüklerle ve şaşırtıcı imgelerle okuyucuyu etkilemiştir. Prévert'in her türlü gösterişe karşı çıkararak sadeliği ön plana çıkartması, sıradan insanların duygularını betimlerken savaşı, ikiyüzlülüğü ve budalaca davranışları alaycı bir biçimle eleştirmesi şairi, ülke sınırlarının ötesinde örnek alınacak bir sanatçı konumuna getirmiş ve onu evrensel bir çizgiye oturtmuştur. Melih Cevdet ve Oktay Rıfat ile birlikte yenilikçi Garip akımının kurucusu olan Orhan Veli Kanık da yine gelenekten beslenmiş ancak Türk şiirindeki eski yapıyı temelinden değiştirmeyi amaçlayarak sokaktaki adamın söyleyişini, kelimelerini şiir diline taşımıştır. Türk şiirinde o güne kadar yer etmiş kalıp ve anlayışlardan kurtulmak gerektiğini savunan; biçimciliğe,

duygusallığa, şairaneliğe ve basmakalıp sözlere karşı çıkıp söyleyiş güzelliğini, gündelik dili benimseyen Garip şairleri de şiirlerinde sıradan insanın yaşayışını konu edinmişler, mizahi unsurlara yer vermişler, bu anlamda Cumhuriyet Dönemi Türk şiirine birçok yenilik getirmişlerdir. Garip şiirinin, Jacques Prévert'in de yer yer kullandığı gerçeküstücü dil ve üsluptan, anlatım tekniklerinden etkilenip etkilenmediğinin, gerçeküstücü unsurların şiirlerinde nasıl işlendiğinin daha iyi anlaşılması açısından, bu bölümde dadaizm ve gerçeküstücülüğün ortaya çıkışı ile akla karşı olma, bilinçaltını esas kabul etme, otomatik yazı, mizah, olağanüstülük, rüya, çılgınlık ve çocukluğa dönüş gibi ilke ve nitelikler genel hatlarıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. İkinci bölümün “Jacques Prévert: Popüler Şiirin Dönüşü” adlı ikinci alt başlığında, Prévert şiirinin özellikleri genel bir çerçevede (şiir dili, tema, dünya görüşü) incelenmiş, bu şiiri niteleyen önemli özellik olan popülerliğin; yazınsal, toplumsal, ahlaki arka planları irdelenmiştir. Prévert şiiri, bir yanı sıra gerçeküstücü tekniklerin de katkılarıyla söyleyiş ve konu açısından modern bir şiir dili oluştururken, bir yanı sıra da popüler şiir geleneğine yeni bir canlılık getirmiştir ve bu özellikleriyle Prévert, 1940’lı yıllar Fransız şiirinin en popüler şairlerden biri olmuştur. Bölümün üçüncü alt başlığı olan “Garip Hareketi: Türk Şiirinde Yeni Bir Biçim ve Söyleyişe Doğru”; Garip hareketi ya da Birinci Yeni’nin Türk şiir geleneği içindeki yeri, önemi, getirileri, doğurduğu tartışmalar gibi konuların incelendiği bir bölümdür. Garip şiirinin, Prévert şiiri gibi modern yanlarına karşın gelenekten de beslendiği üzerinde durulmuştur. Prévert şiiri ile Garip şiirinin ‘modernizm’ ve ‘gelenek’ bağlamında pek çok açıdan ortak özellikler içerdiği ortaya konmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; “Prévert şiirinde kurgu, dil ve yapı özellikleri” ilk alt başlığımızın içeriğini oluşturmaktadır. Prévert şiirinin gerçeküstücü şiir tekniklerinden nasıl yararlandığı ortaya konmuştur. Prévert; 1930’lu yıllardan itibaren gerçeküstücülükten giderek uzaklaşmasına rağmen mizah, ironi, düş, kolaj, dil ve sözcük oyunları gibi kimi teknikleri muhafaza etmiş; eleştirel, yergici, yıkıcı, ironik; toplumsal ve ahlaki planda antikonformist, yer yer grotesk ve argoya kaçan bir halk ağzı kullanmıştır. ‘Neolojizm’e (bir kelime ya da sözcüğün dile kazandırılması) alegori ve klişelere, imaj, metafor ve karşılaştırmalara şiirlerinde yer vermiştir. Bununla birlikte Prévert; gündelik dili, sıradan insanları öne çıkaran,

hayatı, aşkı ve her planda mutlak bir özgürlüğü savunan ürünler ortaya konmuştur. Bu şiir teknikleri ile ilgili şiirlerdeki işlenişten örnekler sonraki bölümlerde ele alınmıştır. Üçüncü bölümün “Prévert’ İzinde Bir ‘Garip’ Şiir: Birinci Yeni” adlı ikinci alt başlığında; Garip şairlerinin, Prévert şiirinin bir üst bölümde sözü edilen özelliklerinden geniş ölçüde yararlandığı; bunu kendi kültür coğrafyamız, ahlak ve şiir anlayışımızla uyumlulaştırarak, Türk şiirine yeni bir modernist açılım sağladığı ortaya konmuştur. Özellikle Oktay Rıfat Horozcu, Türk şiirine yeni sözcük ve deyimler kazandırmış ve Türkçeyi bir bakıma zenginleştirmiş; yenileştirilmiş halk şiirinde verdiği başarılı örneklerle birçok şairi imrendirecek ustalığa ulaşmıştır. Bu sözcük ve deyimlerden örnekler verilecek olursa; Oktay Rıfat, Garip'te yayınlanan bir şiirinde 'elmacık kemiği'ni şiire sokmuştur."Gelin" başlıklı şiirinde giyilen bir hanım giysisi olan 'aksadeler' sözcüğü ile 'köse sakalım' deyimini şiire ilk o kazandırmıştır."Bulut" şiirinde Orta Anadolu'nun "Kargandere", "Acıpınar", "Çardak" gibi köy adları, "çulçaput", " kayme", "böğürme" gibi köylülük sözcükleri ilk kez Oktay Rıfat sayesinde Türk şiirine girmiştir. Yine Orhan Veli Kanık'ın Türk şiirine soktuğu "nasır" "kundura" gibi kelimeler çokça tartışılmış ve şiirde ilk kez kullanılmıştır. Garip hareketinin bir diğer yenilikçi şairi Melih Cevdet Anday ise, şiirinde durmadan bir değişim ve gelişim içinde olmuştur. Özellikle 1963'te yayınlanan *Kolları Bağlı Odysseus* ile Melih Cevdet'in önceleri açık, anlamını kolay ileten, tadına kolay varılan şiirinin yerini, konusunu mitolojiden alan, kapalı, tadına varılması güç olan bir şiir almıştır. Bu şiir, insanoğlunun doğa karşısında gelişimini, "Nerdeyiz? Nereden geliyoruz? Bütün müyüz, parça mıyız?" gibi zamana bağlı olmayan sorularla irdeleyen 'zamansız' bir şiirdir. *Kolları Bağlı Odysseus* ardından gelen *Göçebe Denizin Üstünde* ve *Teknenin Ölümü* ile birlikte düşünüldüğünde, Melih Cevdet Anday'ın toplumsal sorunları aktarma ve uyarma gibi daha önce şiirinde yer alan bir görevi düzyazıya aktarıp, salt düşünsel bir şiire ulaşmak istediği anlaşılmaktadır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Prévert ve Garip hareketi şiirindeki temalar ve konular başlıklar altında incelenmiş; benzerlik ve ortaklıklara dikkat çekilmiş; bu benzerlik ve ortaklıkların nedenleri ve arka planları üzerinde durulmuştur. “Gündelik Hayatın Şiiri: Dilin Doğallığında Temalar ve Konular” başlıklı dördüncü bölümün

ilk alt başlığı, “Prévert: Antikonformist ve Doğal Bir Söylem”de, Prévert’in, yukarıda belirtilen dil özellikleri ışığında, gözde temaları olan özgürlük, adalet, mutluluk, tüm doğallığı içinde hayat, aşk, çocukluk, aile, din, Tanrı, ideoloji, değerler, toplumsal kurumlar ve sınıflar, savaş gibi temalar incelenmiş; dördüncü bölümün “Prévert’le Gelen Modernist Temalar” adlı ikinci alt başlığında ise; Garip şairlerinin; büyük ölçüde Prévert’in sıradan insanların yaşayışı, hayranlık, şaşkınlık ve çocukluk gibi temalarını benimsediklerinden hareketle, bu temaların Türk kültürü, dili ve duyarlılığı bağlamında nasıl dönüştürüldüğü, farklı şiirlerdeki kullanımlarla örneklendirilerek ortaya konmuştur.

Sonuç olarak; bu çalışmamızda, söz konusu iki şiir arasında tematik anlamda bir takım benzerlikler olduğu ortaya konmuş, bunun mahiyeti ile sebepleri açıklanmaya çalışılmıştır. Fransız edebiyatında şiirleri, şarkıları dillerden düşmeyen bir halk şairi olarak Jacques Prévert, sokağın şiirini yazmış, konuşma dilinin tüm inceliklerini şiirlerine sokmuş, bununla birlikte gerçeküstücü tekniklerden yararlanmış ve şiirlerinde bir takım gerçeküstücü unsurlara yer vermiştir. Garip şiirinde de bu halka yakın duruş, şiirde süssüz ve sanatsız dil bir kullanımı, sıradan insanın yaşamını ve dünya görüşünü şiirde işleme gibi nitelikler bulunmaktadır. Garip şiiri, oyun, otomatik yazım, mizah gibi kimi gerçeküstücü tekniklerden yararlanmış olmasına karşın, bilinçaltını değil aklın denetimini, günlük konuşma dilini esas almış, böylelikle şairaneliği, ilham ve imgeyi şiirden uzaklaştırmış, dışlamıştır. Bununla birlikte, sıradan insanların yaşayışı, hayranlık, şaşkınlık ve çocukluk unsurlarının karşılaştırılması ile sınırlandırdığımız bu çalışmada, gerçeküstücü unsurların şiirlerdeki işlenişleri ilgili olarak, Prévert şiirinin Garip şiiri üzerine etkisinden söz etmek mümkündür. Ancak her şeyden önce şiir; insanın duygu, düşünce ve hayal dünyasıyla, o insanların oluşturduğu kültür dünyasıyla yakından ilişkilidir ve bu dünyanın değişkenliği, zenginliği ve çeşitliliği şiirde bir farklılık, bir ayrıcalık yaratır denilebilir. Dolayısıyla bu karşılaştırma çalışması ile sözü edilen etkilenmenin varlığı ve niteliği ile ilgili tespitlerimiz, Garip şiirinin özgünlüğüne asla gölge düşürmemekte aksine her iki şiirinin dikkate değer benzerlik ve ortaklıklarını fark etmemize olanak sağlamaktadır.

KAYNAKÇA:

Aksan, D. (2006). *Şiir Dili Ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınevi.

Alkan, E. (1995). *Şiir Sanatı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Altıyaprak, Y. (2008). “Öncesi ve Sonrasıyla İkinci Yeni”, *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*, Ankara: Ebabil Yayınları.

Anday, M. C. (1984). “Siirin Sürekliliği”, *Akan Zaman Duran Zaman 1*, İstanbul: Adam Yayınları.

Anday, M. C. (1986). “Ozan ve Aydın”, Cumhuriyet.

Anday, M. C. (1989). “Şiir Yaşantısı”, Çerçeve.

Anday, M. C. (1996). “Ağız Mızıkası” *Rahatı Kaçan Ağaç*, İstanbul: Adam Yayınları.

Aytaç, G. (2003). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.

Batur, E. (der).(2002). *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benac, J. (1966). *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*, Paris: Hachette.

Bens, J. (1995). “Prévert J.”, *Encyclopedia Universalis*, Paris, ss. 965–966.

Berk, İ. (2005). *Gerçeküstücülük*, İstanbul: Varlık Yayınları.

Bezirci, A. (1985). *Orhan Veli – Şairliği ve Seçme Şiirleri*, İstanbul: Can Yayınları.

Bolat, S. (2007). *İletişim ve Edebiyat*, İstanbul: Varlık Yayınları.

Breton, A. (1966). “Manifestes Du Surréalisme”, *Idées*, Paris: Gallimard.

Canberk, E. (1996). “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış”, *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*. İstanbul: Düzlem Yayınları.

Chadère, B. (1997). *Jacques Prévert: Inventaire d'une vie*, Paris: Gallimard.

Chenieux-Gendron, J. (1990). *Surrealism*, Çev: Vivian Folkenflik, New York: Columbia University Press.

Çalışkan, A. (2010). “Ana Çizgileriyle Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım (1923–1960)”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*.

Çetişli, İ. (2006). *Batı Edebiyatından Edebi Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoban, A. (2004). *Edebiyatta Üslup Üzerine (Sözün Tadını Dilde Duymak)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Dachy, M. (1990). *The Dada Movement 1915–1923*. New York: Rizzoli.

Doğan, A. (1999). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Duplesis, Y. (1981). *Gerçeküstücülük*, Çev: Selahattin Hilav, Ankara: Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı.

Emre, A. (2001). “Jacques Prévert”, Ankara: Frankafoni, Ortak Kitap Sayı: 13.

Emre, A. (2007). “Fransız Şiirinden Çeviriler”, Ankara: Frankafoni, Ortak Kitap Sayı: 19.

Eyüboğlu, S. (1963). *Şiirler - Jacques Prévert*, İstanbul: Çan Yayınları.

Fuat, M. (1985). *Çağdaş Türk Şiir Antolojisi*, İstanbul: Adam Yayıncılık.

Fuat, M. (2003). *Oktay Rifat Seçme Şiirler*, İstanbul: Adam Yayınları.

Freud, S. (1977). *Cinsiyet ve Psikanaliz*, Çev: Selahattin Hilav, İstanbul: Varlık Yayınları.

Freud, S. (1996). *Espiriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, Çev: Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi.

Gariboğlu, K. (1976). *Edebiyat Bilgileri Batı'da ve Bizde Edebi Akımlar*, İstanbul: Serhat Yayıncılık.

Gençtan, E. (2002). *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Metis Yayınları.

Göker, C. (1982). *Fransa'da Edebiyat Akımları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 311.

Higgins, I. (1986). *Surrealism and Language: Seven Essays*, Edinburgh: Scottish Academic Press.

Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstüçülük*, Çev: Sudat Kemal Angi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Horozcu, O. R. (1940). "Nanoçun Çocukluk Resmi" Sokak, Sayı:1, ss.7.

Horozcu, O. R. (1961). "Bir Çeviri", *Şiir Konuşması*, Tanin, ss.167–168

Horozcu, O. R. (1999). *Bütün Şiirleri – I*, İstanbul: Adam Yayınları.

Horozcu, O. R. (2003). *Nara Benzerdin*, Drl: M. Fuat, İstanbul: Adam Yayınları.

Horozcu, O. R. (2003) *Oktay Rifat Seçme Şiirler*, İstanbul: Adam Yayınları.

İnal, T. (2001). “Jacques Prévert’in Şiirine Kuramsal ve Uygulamalı Bir Yaklaşım”, Ankara: *Frankafoni, Ortak Kitap Sayı: 13*.

İnal, T. (2007). “Gerçeküstücülük ve Orhan Veli Şiiri Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi”, Ankara: *Frankafoni, Ortak Kitap Sayı: 19*.

Kahraman, H. B. (2000). *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, İstanbul: Büke Yayınları.

Kanık, O. V. (1975). *Edebiyat Dünyamız/Bütün Eserleri – I*, Drl: Asım Bezirci, Ankara.

Kanık, O. V. (2003). *Şairin İşi – Yazılar, Öyküler, Konuşmalar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kanık, O. V. (2005). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaplan, M. (1994). *Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kıbrıs, İ. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı: Yeni Türk Edebiyatı*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Klingsöhr, C. (2006). *Gerçeküstücülük / Sürrealizm*, Taschen.

Kocakaplan, İ. (1992). *Açıklamalı Edebi Sanatlar*, İstanbul: MEB Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2009). *Orhan Veli'nin Poetikası*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Kula, N. (2001). “Güncelin Evrensel Temalarla İşlenişinden Doğan Yeni Türkü”, Ankara: *Frankafoni, Ortak Kitap* Sayı: 13.

Löwy, M. (2009). *Sabah Yıldızı - Gerçeküstücülük ve Marksizm*, Çev: Aslıhan Aydın ve U. Uraz Aydın, İstanbul: Versus Kitap Yayınları / Edebiyat Dizisi.

Macquet, J. (1990). “Perennial Modernity: Form as Aesthetic and Symbolic”, *Journal of Aesthetic Education*, V.24, No.4

Moran, B. (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Nabi, Y. (drl.) (1948). *Şiir Sanatı*, İstanbul: Varlık Yayınları.

Okay, O. (1987). *Şiir Sanatı Dersleri - Cumhuriyet Devri Poetikası*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını.

Önertoy, O. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Özbahçe, O. (2008). *Modern Şiirimizin Kökleri*, Ankara: Ebabil Yayınları.

Özcan, T. (2005). *Şair ve Sözüün Mahşeri Oktay Rifat*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Özkırımlı, A. (1986). “25. Ölüm Yıldönümünde Orhan Veli”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 158.

Özsoy, M. Ş. (2001). *KANIK'sadığım biri Orhan Veli*, İstanbul: Ayna Yayınları.

Prévert, J. (1949). *Paroles*, Paris: Gallimard.

Prévert, J. (2001). “Jacques Prévert Özel Bölümü”, Ankara: *Frankafoni, Ortak Kitap* Sayı: 13, ss. 80–81

Prévert, J. (2003). *Sözler*, Çev: Orhan Suda, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Prévert, J. (2006). *Aşk Şiirleri / Jacques Prévert*, Haz: F. Özdemir İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Richard, J. P. (1981). *Onze études sur la poésie moderne*, Paris: Points Essais.

Rousseau, A. M. – Pichois Cl. (1994). *Karşılaştırmalı Edebiyat*, Çev: Mehmet Yazgan, İstanbul: MEB Yayınları.

Sakallı, C. (2006). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık / Sanatlararasılık Üzerine*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Sarar, İ. A. (1997). “Muzaffer Uyguner ile Şiir Üzerine Konuşma” *Cumhuriyet Dönemi Şiirimiz Üzerine Konuşmalar*, Eskişehir: Sarar Yayınları.

Sazyek, H. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Seyidoğlu, H. (1997). *Bilimsel Araştırma Ve Yazma El Kitabı*, İstanbul: Güzem Yayınları.

Sivri, M. (2008). *Paul Eluard ve Nazım Hikmet'te Renklerin Dili*, Ankara: Kanguru Yayınları.

Soykara, S. (2001). *Garip Hareketi Şiir Dili*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Thomson, G. (1984). *Şiir Sanatı*, Çev: Cevat Çapan, İstanbul: Üç Çiçek Yayınları.

Tuncer, S. (2005). *Şair Oktay Rifat*, İstanbul: Bahar Yayınları.

Tzara, T. (1981). “Dada’nın Doğuşu” Çev: Özdemir İnce, *Türk Dil Kurumu Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ankara.

Yasa, A. (2006). “Jacques Prévert ve Orhan Veli Şiirlerinin Akrabalığı”, Ankara: *Frankafoni*, Ortak Kitap Sayı: 19.

Yücebaş, H. (2004). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: L&M Yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKLARI

Batmankaya, M. “Geçmiş Zaman Tesellileri”, 3 Ağustos 2001, (Çevirimiçi), http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=442, 13 Kasım 2009.

Şarman, D. “Batılı Edebi Akımlar ile Garip Şiiri Arasındaki Bağlantı”, (Çevirimiçi), <http://dipnotkitap.net/SIIR/SAIRLER/TurkSiirindeGarip.htm>, 10 Ocak 2011.

PDF Eraser Free