

“ŞİİR: 1923-1950” (1923-1950 ARASI TÜRK ŞİİRİ)

Hakan Sazyek

Dönemin sosyal, kültürel ve siyasi görünümü

Ülkemizde 1920-1923 yılları arası Millî Mücadele; 1923 sonrası ise Cumhuriyet dönemidir. Yirminci yüzyılın ikinci onyılında uzun savaşlar sürecine giren Osmanlı-Türk toplumu bu çetin mücadeleden yeni bir devlet kurarak çıkar. 1919’da başlayan Kurtuluş Savaşı sonrasında Mustafa Kemal’in önderliğinde bağımsızlığa kavuşulup Türkiye Cumhuriyeti kurulur. 1923-1938 arası Atatürk dönemidir. Özellikle ilk onbir yıla yayılan devrimler aracılığıyla devlet ve toplum yapısı köktenci bir anlayışla değiştirilir. Akılcılığa ve bilime dayalı bir dünya görüşünün ürünü olan bu devrimlerle çağdaşlığın en üst düzeyde yaşandığı düşünülen batıyla bütünleşmek amacıyla dar anlamda günlük yaşamı, geniş anlamda ise yaşamı kavrayıştaki anlayışı modernize etmeye yönelik yasal, kurumsal ve toplumsal düzenlemeler gerçekleştirilir. Ayrıca ulusalcı bir tutumla endüstriyel ve kültürel çalışmalar da bu düzenlemelerle birlikte yürütülerek topyekün bir kalkınma hamlesine girişilir. Bu yönetsel reformların yanı sıra batının davranış biçimi ve günlük yaşam boyutunda algılanması eğilimi de topluma verilmektedir. Batılı yaşayış tarzını devlet eliyle halka aşlamak amacıyla kurulan Halkevleri özellikle kentli kesime yönelik olarak hemen her alanda kültürel etkinliklerde bulunmaktadır. Böylece yapılan köklü yenilikler bu kesimde yaygınlaştırılmış olur. Ekonomi alanındaki girişimler Anadolu’nun gelişmesine önemli katkılar sağlar. Yurdun birçok yerinde kurulan fabrikalar hem üretimi ve istihdamı sağlar hem de kültürel kalkınmanın bir aracı olarak değerlendirilir. Atatürk’ün 1938’de vefatının hemen ardından İsmet İnönü cumhurbaşkanı seçilir. Bu dönemin öncekinden başlıca farkı daha otoriter bir yönetim tarzına tanıklık etmesidir. İnönü ilkin mevcut tek siyasi partinin değişmez genel başkanı, ardından da “millî şef” olur. Bunda, Avrupa’da esen totaliter yönetim rüzgârı ile 1939’da başlayan İkinci Dünya Savaşının büyük etkileri de vardır. Yaklaşık altı yıl süren savaş, ülkemize sıçramamasına rağmen bu yeni yönetim anlayışının iyice yerleşmesine zemin hazırlamasının yanında yol açtığı yoksulluk, gelir adaletsizliği gibi durumlarla sosyal dengeleri de alt üst etmiştir. Siyasî düzlemde demokrasiye geçiş ertelenmiş, sosyal alanda temel tüketim maddelerinin yokluğu sınıf ayrımını körüklemiş ve kültürel bağlamda da aydınlar ve sanatçılar üzerinde bir baskı yaratılmış, basın özgürlüğü kısıtlanmıştır. Atatürk dönemindeki ekonomik ağırlıklı kalkınma yapısı, İnönü döneminde savaşın da zorlamasıyla kültürel kalkınmaya dönüşür. Klasik batı müziği eğitimi veren konservatuar kurulur, opera açılır, klasik ve modern batı eserleri hızla dilimize çevrilir, üniversitede Yunan ve Latin filoloji bölümleri kurulur. Bütün bu yenilikler, bir önceki dönemde temeli oluşturan ulusalcılığın yerine hümanizmin esas alınmaya başladığını da göstermektedir. Kente yönelik bu etkinliklerin yanında köy enstitüleri kurulur. Enstitülerin kuruluş amacı köy çocuklarının okuma oranını yükseltmek, köyü değişen koşullara uydurmak ve ona yeni ülküleri benimsetmektir. Bu hamlenin hümanist olmaktan çok ulusalcı bir karakter taşıdığını belirtmek gerekir. Köy enstitüleri projesi kısa sürede gelişti ve ürünlerini verdi. Bu kurumlardan, ülkeye değişik alanlarda hizmet edecek eğitilmiş, kültürlü kuşaklar yetişti. 1946 yılında Demokrat Partinin kurulmasıyla birlikte 1923’te başlayan, 1939’da da karakteristik özelliklerini alan “tek parti dönemi” sona ererek demokrasi süreci başladı. İsmet İnönü, 1950 yılına kadar

cumhurbaşkanlığı görevini siyasî, sosyal ve kültürel alanlardaki etkisi azalarak sürdürdü. Anılan yıl yapılan seçimlerde iktidara Demokrat Partinin gelmesiyle birlikte Türkiye, hemen her alanda dengelerin hızla değiştiği çok farklı bir döneme geçti. (Geniş bilgi için bkz.: Karpat, 1967)

Cumhuriyetin eşğinde şiirimizin genel durumu

Yirmili yılların Türk şiiri, büyük ölçüde, şiire ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ve yirminci yüzyılın başlarında başlayan şairlerin elinde oluşturulmuştur (Enginün, 2001, 17). Aralarında dünya görüşü, hayat ve sanat anlayışı bakımından farklılıklar olmakla birlikte bu şairler, sürecin barındırdığı koşullara ve tanık olduğu olaylara koşut olarak benzer bir şiiri çoğaltan bir kadroyu meydana getirdiler. Ziya Gökalp'ın “şiir devrinde şuur; şuur devrinde şiir susar” sözünde formülasyonunu bulan bu kolektif tutum, kökenini II. Meşrutiyet döneminde bulur. Ülkenin, 1910'lu yıllarda iyice yoğunlaşan çalkantılı durumundan şairler de etkilenmiş, gönüllü bir sorumluluk duygusuna dayalı bir tavırla, sanatlarını ülke problemleriyle dolu bir içeriğe yöneltmişlerdi. Meşrutiyet'in getirdiği toplumsalcı atmosfer, Balkan ve Birinci Dünya Savaşları ile Mütareke döneminin giderek ülkeyi yok oluş sonuna götüren ağır koşulları sonucunda ulusalcı bir nitelik kazanmış, böylece “millî” bir anlayış, edebiyat dışı etkenlerin rolüyle de olsa şiirimizi kavramıştı (Geniş bilgi için bkz.: Okay, 1991). Söz konusu anlayış, Milli Mücadelenin zaferle sonuçlanması ve yeni bir devletin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu süreciyle birlikte iyice pekişmiş coşkulu bir milliyetçi ve memleketçi edebiyata evrilmişti. Romanımızda da kendisini güçlü bir şekilde gösteren bu hava şiirimizde otuzlu yılların sonlarına kadar uzanan geniş bir kesitte egemen oldu.

Tabii bu genel görünüme biraz daha yakın plandan bakılınca farklılıkların varlığı da açıkça görülür. Ana amaç ulusal kaygılar olmakla birlikte bu amaca giden yolların çeşitliliğinde yoğunlaşır bu farklılık. Daha 19.yüzyıl bitmemişken milliyetçi bir çıkış yaparak döneminin bireyci ve biçimci şiir anlayışına pek de ses getirememiş bir alternatif geliştiren Mehmet Emin ile 1911'de görünen Genç Kalemler -Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ziya Gökalp-, II.Meşrutiyet dönemi boyunca egemen olacak biçim ve içerik anlayışının temellerini Türkçü bir düşünsel tutumla atarken, Mehmet Akif İslamî duyarlılığıyla ulusalcı kaygılarını birleştiriyordu. Ayrıca, Servet-i Fünun şiirinin iki öncü adından biri olan Tevfik Fikret de yirminci yüzyılın hemen başlarında yaşadığı dönüşümle batıcı bir toplumsalcılığa geçiş yapmıştı. Türkçü şairlerle sert tartışmalara girişen -Cenap Şahabettin dışındaki- Servet-i Fünuncular ve -Ahmet Haşim dışındaki- Fecr-i Âticiler de yukarıda değinilen dış nedenlerin etkisiyle sonradan peşi sıra ulusalcı zemine geçiş yaptılar. Hece vezninin, aruzun yerini çok sağlam bir şekilde almasında önemli katkıları olan Beş Hececiler de memleketçi duyular ile kişisel duygular arasında gidip geldiler. Bununla birlikte Cumhuriyetin özellikle ilk on yılında çok etkin olacak “memleket şiiri”nin de öncüsü olabildiler. Dolayısıyla, Cumhuriyet öncesindeki onyıllar içerisinde şairlerimizin ortak paydaları yalın bir dille yazmak, hece veznini kullanmak, ülkenin ve ulusun sorunlarını işlemek oldu. Bunlar da bu dönem Türk şiirinin egemen biçim ve içerik özellikleri haline geldi.

Oldukça kalabalık bir şairler kadrosunun içinden gerek onlu yıllarda gerekse Cumhuriyet sonrasında bir hâle yaratabilen iki isim ise Ahmet Haşim ile Yahya Kemal oldu. Hayata bakışları, yaşayış tarzları ve sanat anlayışları birbirinden alabildiğine uzak olan bu iki şairi kalıcılık açısından birleştiren husus, “saf şiir”e olan bağlılıklarıydı. Türk şiirinin ilk modernist ismi Haşim ve neoklasik Yahya Kemal şiirin her şeyden önce bir dil ürünü, bir sözcük işçiliği olduğu noktasında çağdaşlarının çok ilerisinde duruyorlardı. Hiçbir şiirinde bireysel dünyasının dışına çıkmamış Haşim ile aşk temasını bile kolektif bir ruhun içinde işleyecek kadar toplumsallaşmış Yahya Kemal şiirin estetik yönünü önceliklemleri ile

sağlıklarında ve kendilerinden sonraki kuşaklar üzerinde çok etkili oldular. Ahmet Haşim, kendisini yaşadığı toplumun ve çağın dışında tutarak -“Yollar” ve “O Belde” şiirlerinde doruğa çıkan- ütopyik bir hayal âleminin özlemine şiirleştirirken bu içeriğe uygun, örtülü bir şiir dili de oluşturmaktan geri kalmadı. 1921 yılında yayımlanan “Şiirde Mana ve Vuzuh” başlıklı yazısında belirginleştirdiği poetikasında belirttiği gibi imgeci şiir dilini sözcüklerin müzikal değeri ardına gizleyerek yerleşik anlam anlayışının ötesinde çoğulcu yoruma açık yeni bir şiirsel anlam evreni kurdu. Mütareke yıllarında gazetelerde yayımlanan denemelerinde oldukça açık bir şekilde yansıttığı paradoksal/aykırı gerçeklik anlayışını şiirlerinde daha çok doğal bir fon üzerinde uyguladığı simgeleştirmeler aracılığıyla dolaylayarak aktardı. Bu özellikleriyle Haşim, 20.yüzyılın ilk yirmi yılında şiirimize iyice yerleşen “manzumecilik” anlayışını çok aşan, dolayısıyla çağdaş bir şiir yarattı. Yahya Kemal ise Haşim’in izlediği yolun tersi yönde ama benzer estetik çabalara, kaygılara dayalı bir şair kimliği çizdi. Haşim ne kadar kendi içine çekildiyse o sanatını alabildiğine dışa açtı. Fransa’da geçirdiği dokuz yılın poetik ve politik birikimlerini kendi ülkesine ve ulusuna uyarlayarak Türk modernleşmesinin sanat alanındaki uygulayıcısı/yürütücüsü olmak şeklinde bir misyonu yüklendi. Bunu yaparken de hiçbir zaman estetik düzeyinden ödün vermedi. Dolayısıyla, Servet-i Fünuncular dışındaki pek çok Türk şairinin toplumsallaşma uğrunda tema ve tematik tutum bakımlarından sıkça düştüğü şiirsellikten uzaklaşma tehlikesinden şiirini uzak tuttu. Aşk gibi bireyselliğin uç noktalara ulaştığı yaşantıları, İstanbul gibi genellikle doğal ve kültürel güzellikleri yine kişisel duygulanımların ekseninde işlenen fonları bile hep bir ulusal ruhun üyesi olan, kendisini bir bütünün parçası olarak gören bir bireyin ruh penceresinden yansıttı. Bir başka deyişle, bireysellikte toplumsallığı birbiri içinde eriten şiirlerinde aşk, doğa, kent, yaşlılık ve ölüm gibi içerik öğelerini, sürekli olarak bir ulusun tarihi, inancı, kültürel değerleri eşliğinde, onların yarattığı bütünün parçaları halinde işledi. Kullandığı dil de bu tutumunun biçimdeki izdüşümü niteliğindedir: Üyesi olduğu ulusun sıradan insanların kullandığı günlük dil. “Beyaz lisan” adını verdiği bu dil, “derunî âhenk” hususunda birleştiği Haşim’den uzaklaştırıyordu onu. “Bir Günün Sonunda Arzu” şairinin dili ne kadar kişisel ve iletişim dışı nitelikli ise Yahya Kemal’inki, İstanbul insanların kolektif ürünüydü. Tabii, burada şunu da belirtmek gerekir ki, Yahya Kemal de Haşim gibi sözcüklerini “seçiyordu”. Duygusal ve müzikal değeri olmayan, söz varlığını halkın konuşma dilinden alan pek çok şairin eserlerinde çokça görülebilen “âmiyâne” sözcük ve söz edası yer bulamamıştır onun şiirinde.

1920’lerin başları Türk şiirinde birkaç yeni girişime birden tanık oldu. 1921’de yayın hayatına atılan Dergâh mecmuası etrafında buluşan felsefe ve sosyoloji uzmanlarıyla edebiyatçılar, İdealist felsefeye bağlı Sezgicilik öğretisini edebiyatımıza getiriyor; ekonomi öğrenmek için Sovyetler Birliği’ne giden Nazım Hikmet ise bir tesadüf eseri, Mayakovski’nin şiiri aracılığıyla fütürizme yöneliyor; tiyatro öğrenimi için Almanya’da bulunan Ercümen Behzad (Lâv) dadaist akımın şiirimizdeki ilk örneklerini veriyordu. Bu üç girişim, çok farklı felsefi temellere dayanmakla birlikte şiirimizin niteliğini değiştirme hususunda birbirine yakınlaşmaktadır.

Dergâh hareketi

Mustafa Nihat Özön’ün yönetiminde, Ahmet Haşim ve özellikle Yahya Kemal’in edebî; Mustafa Şekip Tunç’un bilimsel önderliğinde çıkan Dergâh mecmuası, -özellikle otuzlu yılların- Türk şiirinde ağırlıklı bir yer alacak mistik anlayışı yerleştirmesi bakımından edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Fransız düşünür Henri Bergson’un görüşlerinden etkilenen Dergâh hareketi, şiirimize 1910’lu yıllarda yerleşen hece veznini temel biçim ögesi kabul etmekle birlikte yine aynı süreçte egemenleşen romantik memleketçi şiir anlayışından

farklı bir içeriği işledi. Beş Hececilerin öncülüğünde oluşan ve yirmili yıllar Türk şiirini besleyen memleket şiiri genellikle kitabî bir söyleyiş tarzına ve romantik bir hayal/imge kuruş tavrına dayanıyordu. Bir başka deyişle sığ bir manzumecilik anlayışı şiirimizde çığırlaşmıştı. Dergâh ve onun öncüllük ettiği Bağımsızlar, bu yerleşik ve yerli tutumu kırarak sembolizmin müzikaliteye önem veren biçimciliğiyle hece veznini uzlaştırdılar. Dolayısıyla, şiirimizde toplumsal bir içerikle neredeyse özdeşleşen hece vezni ilk kez elit bir şiir anlayışının biçim ögesi hâline geldi. Tabii burada şunu da belirtmek gerekir ki, belli bir toplu oluşumun dışında, hatta üzerinde kalmış olan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal, edebî hayatlarının Dergâh durağındaki etkinliklerinde bile aruz vezninden vazgeçmedi.

Dergâh hareketinin gerek edebî gerekse düşünsel temelinde Bergson'un 'dureé' ve 'vitalite' kuramları bulunmaktadır. Mekanik, ölçülebilir nitelikli zamanın yanı sıra içsel, psikolojik bir zaman kavramını geliştiren Bergson, insanın bütüncül bir zamanın içinde yaşadığını, dolayısıyla geçmiş, an ve geleceğin birbirinden ayrı kesitler olmadığını; aksine bir diğerini besleyen, birbirinden etkilenen süreçler hâlinde işlediğini öne sürüyordu. Ona göre içinde bulunulan an, geçmişin ürünüdür ve geleceği hazırlar. Yahya Kemal -öğrencisi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, orijinine sadık kalarak bireysel bir düzlemde işleyeceği- 'dureé' kuramını 'imtidat' sözcüğüyle Türkçeleştirip toplumsallaştırarak değerlendirmiştir şiirlerinde. Aşk gibi kişisel temaları bile mimarî, tarih, din, vatan gibi ulusal değerlerin fonluğunda işlemiş olan şair Dergâh'taki yazı etkinliği sırasında Millî Mücadele'yi de 'vitalite'ye dayalı bir tutumla destekler (Ayvazoğlu, 1985, 89). "Üç Tepe" başlıklı yazısında Tanzimat sanatçılarının Çamlıca'dan, Servet-i Fünuncuların da Tepebaşı'ndan baktıkları hayata yeni kuşak edebiyatçıların artık Metris Tepe'den, Millî Mücadele'nin zaferinin haykırıldığı tepeden bakacağını ilân eder. *Eğil Dağlar* yazarına göre, Kurtuluş Savaşı, niceliğin gücüne karşı niteliğin üstünlük mücadelesinden başka bir şey değildir. Zira, insanlar gibi toplumlar/uluslar da hayatta kalma adına ruhlarından kopan bir sıçrama, bir silkiniş yaşarlar.

Yeniliğin iki öncüsü: Nazım Hikmet ve Ercümen Behzad

1920'li yılların başları, Dergâh hareketi/mecmuasının yanı sıra, iki önemli şairin birbirlerinden habersizce gerçekleştirdikleri girişime de tanık olmuştur. İlk şiirlerini hececi anlayışın romantik tarzı içerisinde etkisinde veren Nazım Hikmet'in 1921'de gittiği Sovyetler Birliği'nde fütürist kökenli vezinsiz şiirin örneklerini vermesi ve yine aynı yıl Almanya'da bulunan Ercümen Behzad'ın dadaist esinli şiirler yazmaya başlaması Türk şiirinde aynı zamanda edebî gelenekten köklü bir biçimde kopuşu da beraberinde getirmiştir.

Bu noktada, Türk şiirinin yenileşme sürecindeki temel ölçütlere değinmek gerekiyor. Şiirimizde bu girişimlere kadar görülen yenilikçi deneyimler genellikle 'eski'den 'yeni'ye geçişte yumuşak/ılımlı tavırları barındırmıştır. Dolayısıyla, şiirimizin yenileşme seyri, bir kopuş değil; hiç değilse bir ortak paydayı devam ettiren bir süreklilik durumu arz eder. Bu ortak payda da vezindir. Yüzyıllarca süren Divan şiiri yerini 19.yüzyılda sosyopolitik bir şiire bırakırken vezin, kafiye, nazım biçimi gibi yapıya; mazmun ve edebî sanat gibi içeriğe ait hemen bütün öğelerini ona devretmişti. Tanzimat'ın ikinci kuşağı ve Ara Nesil aracılığıyla Servet-i Fünun'da anılan özelliğini büyük ölçüde yitiren Türk şiiri -her ne kadar asonans ve aliterasyon teknikleri ile şiirin en küçük âhenk birimini heceden harfe düşürerek doğulu aruzun kendine ait melodik yapısını batılı tekniklerle metinden kaynaklanan yeni bir uyum sistemiyle pekiştirip kaynaştırsa da- hâlâ aruz vezninin temeli üzerinde inşa ediliyordu.

"Millî veznimiz" hece ise Divan, Tanzimat ve Servet-i Fünun şiirlerinin hüküm sürdüğü yüzyıllar boyunca "taşra" şairlerinin elinde Halk şiirimizin temel biçim ögesiydi. Kent kökenli şairlerce ham bir öge olarak hor görüldüğü bu uzun sürecin ardından milliyetçiliğin canlandığı II.Meşrutiyet döneminde, kendi dar çerçevesi içinden çıkan aruzun

egemenliğini elinden aldı ve kentli, entelektüel şairlerce adeta baş tacı edildi. Millî Edebiyat ve Cumhuriyet döneminde yaklaşık otuz yıl Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Yahya Kemal gibi birkaç önemli isim dışında Türk şiirinin temel belirleyicilerinden oldu. İçerikte de buna benzer bir değişim yaşandı. Hayata ve sanata bakış tarzları birbirlerinden çok farklı olabilmekle birlikte Tanzimat şairleri büyük ölçüde Divan şiirinin analoji anlayışından yararlanmayı sürdürdüler. Gerçi şiiri topluma ve gerçeğe yakınlaştırdılar ama klâsik şiirimizin mazmunlarını da yaşattılar. Ekrem-Hamit kuşağı, Ara Nesil ve Servet-i Fünuncular da hemen her bakımdan batılı olmalarına rağmen “doğu”nun hayat-eşya-insan üzerindeki etkilerini değişen ölçülerde eserlerine yansıtılar. Batıyı en bilinçli özümseyen Yahya Kemal bu yönelimini yerli/doğulu bir öz içinde kalarak gerçekleştirdi. Modernist şiirimizin ilk ismi Haşim, “en güzel şiirim” diye nitelediği “Bir günün Sonunda Arzu”da onlara yeni özellikler katsa da Divan şiirimizin “gül” ve “güneş” gibi temel mazmunlarına sadık kaldı.

Dolayısıyla, yirminci yüzyıl başlarının Türk şairi, artık Tanzimat sanatçısının doğu-batı meselesine ikilemli bakışını aşır, batıyı rehber edinen doğulu bir sanatçı olma yolunda oldukça uzun bir yol kat etmişti. Bütün bu gelişim süreci, geçmişin hayata ve estetiğe dair yönlerini geleceğe taşıyan kesintisiz bir akışı iki ana kolda sağlamıştı.

İşte, Nazım Hikmet’in ve Ercümen Behzad’ın şiirdeki yenilikçi hamleleri, böylesi bir edebî geleneğin üzerine ve daha önemlisi, ondan kopuş hâlinde oluşmalarından ötürü önem taşımaktadır. Bu kopuşun temelinde de aruz ve hece gibi Türk şiirinin iki ana kulvarından çok farklı, ikisini de reddeden, yeni bir hayat anlayışını yeni bir biçim, söyleyiş, vokabüler, imge ve içerik bütünü ile işleme tutumu bulunmaktadır. İki şairin, ilk örneklerini verdikleri yeni tarzla birlikte Türk şiiri, hem -daha önce kimi şairlerce dağınık bir şekilde savunulan, örneklenen- ‘vezinsiz şiir’le üçüncü -ve daha sonra başatlaşan- bir biçim zemini kazanır, hem de doğu ile batıyı değişen ölçülerde uyuşturan, birleştiren, ilişkilendiren, yani ikisini de bir şekilde var kılan biresimci şiirlerin evrenine ilk kez biçim ve içerikte sadece batılı olan, onun Türkçedeki uyarlaması olarak nitelenebilecek özgün bir kulvar daha açar.

Nazım Hikmet, Kurtuluş Savaşı sürerken, 1921’de ideolojik idealleri uğrunda gittiği Sovyetler Birliği’nde gördüğü kuraklık ve yarattığı yıkımdan çok etkilenir. İçinde yetiştiği hececi şiir geleneğinin olanaklarını kullanarak söz konusu kuraklığı ve açlığı şiire dökmeyi dener. Yazdığı hiçbir metin, gördüğü gerçeğin çarpıcılığını temsil edememektedir ona göre. Yolculuk sırasında, daha önce gördüğü, Mayakovski’ye ait bir şiirin sayfa üzerindeki dizaynı bu sırada aklına gelir. Gördüğü yeni hayatın ancak yeni bir formla işlenebileceği düşüncesi, hiç Rusça bilmediği halde bu Rus fütüristinin şiirinin peşinde yöneleceği özgün şiir tarzının ilk örneğini “Açların Gözbebekleri”nde verir. Vezinsizlik, -bilinen yönleriyle- kafiyesizlik, sözcüklere tonlamalar aracılığıyla yüklenen farklı bir iç uyum, kendi içinde -Tevfik Fikret’in manzum hikâyelerindeki kırık dizelere benzerliğine rağmen sözcüklerin bölünmesiyle ondan farklılaşan- basamak dizeler, alışılmamış bağdaştırmalar aracılığıyla şiir geleneğimizdeki yalınlığından sıyrılarak çarpıcı kılınan benzetme merkezli imgeler Nazım Hikmet’in 1929 yılına kadar sürecektir fütürist evresinin en belirgin biçim öğeleridir. İlk kitabı 835 *Satır*’da topladığı bu şiirler propagandist, poetik ve eleştirel hatta yergici içerikleriyle dikkati çeker.

İlk şiir kitabının yayımlandığı 1929 yılında Nazım Hikmet ayrıca avangard bir çıkışa da girişir. *Resimli Ay* dergisinde “Putları Yıkıyoruz” başlıklı bir dizi yazıyla dönemin ünlü şairlerine kışkırtıcı bir tavırla ve sanat dışı ölçütlerle adeta saldırır. Abdülhak Hamit ve Mehmet Emin bu saldırılardan nasibini alan ilk iki şairdir. Nazım Hikmet, onların şahsında Türk toplumunun geçirdiği değişim ve gelişime uyum sağlayamayan sanat kesimine savaş açmıştır aslında. Ancak dizinin devamını getirmez. Geliştirdiği yeni anlayışın mücadelesini 1935’e kadar aralıksız yayımladığı şiir kitaplarıyla edebî düzlemde kalmayı tercih ederek sürdürür.

Nazım Hikmet’in 1929-1936 yılları arasında fütürizmin türevi olan konstrüktivizme yakınlaştığı dikkat çeker. *Jokond ile Si Ya U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?, Taranta*

Babu'ya Mektuplar gibi kitaplarındaki metinler, onun deyişiyile, birer “manzum roman”dır. Şair, öykülemeyi metnin geneline yaydığı, yer yer fantastik öğelere yer verdiği, edebiyat dışı farklı söylem alanlarına ait makale, telsiz konuşması, radyo haberi, gazete yazısı, rapor gibi iç metinler aracılığıyla kolajı kullandığı bu manzum hikâyelerde uluslararası bir içeriğe yaslanan bir bağlamda ideolojisini şiirleştirmiştir. Dolayısıyla 1936'ya kadar yazdığı -“Kerem Gibi” (1930) dışındaki- şiirleri genellikle ulusal olmayan bir içeriğe, kişi kadrosuna, ideoloji temelli bir tematik tutuma dayalıdır (Gürsel, 1992, 21). Bir başka deyişle, Nazım Hikmet bu evrede her yönüyle kendi ulusal değerlerine yabancı bir şiir yazmıştır.

Şeyh Bedrettin Destanı (1936), Nazım Hikmet'in şiirinde bir dönüm noktasıdır. Bu uzun epik şiirle birlikte artık kendi toprağının, kendi kültürünün, ortadoğuya yayılan bir genişlikte pek çok biçim ve içerik ögesinden alabildiğine yararlanmaya başlar. Aynı yıl, *Her Ay* dergisinde çıkan bir görüşmede ideolojisinin değişmediğini; ancak şiirleştirmede eski “sekte” tutumunu bıraktığını belirtmesi de söz konusu yönelimin poetik düzlemdeki izdüşümüdür. 1938'de cezaevi yılları başlayan şair, oniki yıl boyunca şiirden kopmaz. Piraye için yazdığı *Saat 21-22 Şiirleri* gibi kendine dönük ürünlerinin yanında *Kuvayı Milliye Destanı* ve *Memleketimden İnsan Manzaraları* gibi iki epik metin sığdırır. Bu uzun eserlerinde de konstrüktivist çizgisini kalınlaştırmakla birlikte hayata, mensubu olduğu topluma daha geniş ve gerçekçi bir açıdan bakma noktasında yeni bir yönelime girdiğini gösterir.

Üretkenliğini sürdürmekle birlikte, Nazım Hikmet'in 1938 sonrasını cezaevinde geçirmesi, dışarıdaki şiir üzerinde gündem belirleme, sürdürücü bulma gibi bakımlardan etkinliğini yitirmesine yol açmıştır. El altından dolaşıma çıkarabilse de şiirlerini yayımlatamamaktadır çünkü. Bir başka yaklaşımla, Nazım Hikmet'in hapse girmesi, büyük ölçüde Türk şiirinin akış yönünü de değiştirir. Yeni yetişen kuşakların önünde yol açıcı olma kimliğini de yitirmiştir bu süre içinde.

Ercümen Behzad da şiirimizin yenileşme sürecine getirdiği kopuşçu tavrı, Nazım Hikmet gibi 20.yüzyılın avangard sanat akımlarının etkisi altında yazılmış şiirleriyle örneklendirmiştir. Dolayısıyla şiirin evrensel tarihi içinde bir ‘sürdürücü’ konumunda olan iki şairin çıkışı, ancak kendi şiirimiz ölçeğinde ‘başlatıcı’ olarak nitelenebilmektedir. Ercümen Behzad da diyalektik materyalist felsefeye bağlı olmakla birlikte şiirleştirme anlayışı bağlamında Nazım Hikmet'in tam tersi bir görünüm arz eder. O, şiiri ne kadar mücadele, propaganda, yergi temelli dünyevî içerik öğelerine dayandırmışsa ve böylece algılanabilir bir anlam evreni kurabilmişse Ercümen Behzad da o kadar kapalı, kaçkın, soyut bir içeriğe yönelmiştir. Basamak dize dışında pek çok öge bakımından iki şair benzer biçim anlayışına sahiptir. *SOS* (1931) ve *KAOS* (1934) kitaplarında topladığı şiirler Ercümen Behzad'a döneminde bir yol açıcı kimliği kazandıramamıştır. Dönemin gerçekliği ön plânda tutan şair ve okur kamuoyu tarafından mesafeyle karşılanan Ercümen Behzad'ın şiir tarihimizdeki önemli yerinin farkına varmak için 20.yüzyılın sonlarında şiir külliyatının yayımlanması beklenecektir. Şairin kendisi de bu avangard temelli soyut yöneliminde ısrarcı olmamış; 1941'de yayımlanan *Açıl Kilidim Açıl* adlı kitabındaki birkaç şiir dışında döneminin hayata daha gündelik yaşantılar ve figürler açısından bakan yalın ve gerçekçi şiir anlayışının estirdiği rüzgâra kendini bırakmıştır. Kırklı yıllar şiirinin gündemini belirleyen egemen gücün, Garip hareketinin yarattığı etki hâlesine o da katılır (Sazyek, 1999). Şair, özgün kimliğine *Mau Mau* (1962) adlı eserindeki antiemperyalist şiirleriyle ancak 1950 sonrasında dönebilecektir.

Memleket Şiiri

Yirmili yıllar, yukarıda değindiğim iki şairin devrimci girişimlerine tanık olmanın dışında, Cumhuriyet öncesinden filizlenen kolektif ruhlu milliyetçi tavrın kendi içinde

dönüşerek devamlılığını koruduğu bir süreçtir aynı zamanda. Genç Kalemler hareketi ile başlayan ve sosyopolitik koşullar gereği dönemin hemen bütün şairlerinin hemen ya da gecikerek de olsa etrafında bulunduğu “Millî Edebiyat” çıkışı -kendi içindeki nüanslarıyla birlikte- kırklı yılların başlarına kadar egemenliğini sürdürmüştür. Bu anlayış, daha Cumhuriyet yılları gelmeden, kendisine biçim ve içeriğe yönelik üç genel ilke belirlemiş bulunuyordu: Hece vezni, duru bir Türkçe ve memleket meseleleri. Bu üç öge yirmili ve otuzlu yıllarda şiir gündeminin tek belirleyicisi oldu. 20.yüzyılın ilk onyılından başlayarak ölüm kalım savaşları, Millî Mücadele, kurtuluş, yeni bir devletin kuruluşu, devrimler gibi çok önemli dönüm noktalarına tanık olan bir coğrafyanın sanatçılarının da bu gelişmelere kayıtsız kalmaları beklenemezdi. Söz konusu ulusalcı tavır, Cumhuriyetin kurulmasından sonra “memleket şiiri” adıyla belirlenen bir kapsama evrildi. Yeni rejimin getirdiği yönelimlerin büyük ölçüde edebî düzleme gönüllü yansımaları olan “memleket şiiri” Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, İbrahim Alâattin Gövsa, Ömer Bedrettin Uşaklı, Kemalettin Kâmi Kamu, Zeki Ömer Defne ile toplumcu yönleri de olan Mustafa Seyit Sutüven ve Sabahattin Ali gibi isimlerin kaleminde daha çok romantik, iyimser, umutlu bir tematik tutumla Anadolu’nun, Anadolu insanının güzel, olumlu, yüce yönlerini şiirleştirmeyi amaç edindi (Geniş bilgi için bkz.: Enginün, 2001, 34 vd.) Devrimlerin bir birikim oluşturarak hayatı bütüncül bir kapsayışla etkilemeye başladığı yirmili yılların sonlarından itibaren memleket şiiri de “İnkılâp edebiyatı”na dönüşür ve içerik merkezine devrimler ve Atatürk’ü almaya yönelir.

Romanda genellikle Reşat Nuri Güntekin’in eserlerinde ağırlıklı yerini bulan Anadolu, şiirde pek çok şiire esin kaynağı olduğu bu süreçten sonra -İkinci Dünya Savaşı yıllarında bozulan sosyal dengelerin de etkisiyle- daha farklı, ideolojik bir tutumla işlenmeye başlayacak, dolayısıyla memleket/İnkılâp edebiyatı/şiiri de büyük ölçüde etkinliğini ve etkililiğini yitirecektir.

Cumhuriyet’in ilk edebî topluluğu: Yedi Meşale

Yirmili yıllar, Türk şiirine ayrıca bir topluluk da kazandırmıştır: Yedi Meşale. 1928 yılında edebiyat kamuoyunun karşısına çıkan grubun üyeleri Muammer Lûtfi Bahşi, Kenan Hulûsi Koray, Vasfi Mahir Kocatürk, Sabri Esat Siyavuşgil, Cevdet Kudret Solok, Yaşar Nabi Nayır, Ziya Osman Saba aynı zamanda Servet-i Fünun dergisinde çalışan lise öğrencileridir. Dolayısıyla, Yedi Meşale edebî topluluğu, genellikle olgunluk çağında ya da belli bir deneyim sürecinin sonrasında girilen özgün bir hamle ve etkinlik evresi yaratamayışı bakımından “grup/topluluk” olgusunun kurallarına pek de uygun özellik taşımaz. Bununla birlikte, ortak bir eylem birliği sergilemeleri, eserlerini -hareketle aynı adı taşıyan- ortak bir seçkide bir araya getirmeleri, aynı yıl çıkardıkları Meş’ale (sekiz sayı) dergisiyle bir yayın organına sahip olmaları ise bir topluluk/grup olmanın diğer biçimsel/yüzeysel gereklerine sahip olduklarını göstermektedir. Yedi gencin edebî hayatlarının henüz başında gerçekleştirdikleri bu toplu oluşumun en öncelikli özelliği, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının ilk edebî topluluğu oluşudur, denilebilir (Önertoy, 1993, 37). Dönemin hece fonlu, şairane söyleyişli, romantik edalı yaygın şiir ortamına eklenen yeni bir halkadan ibaret olan grubun üyeleri, ortak kitabın kısa önsözünde ana ilkelerini “canlılık, samimiyet ve daima yenilik” gibi pek de estetik öz taşımayan sözcüklerle vurgulamışlardır. Dolaylı ve saygılı ifadelerle Servet-i Fünun, Fecr-i Ati ve Hecenin Beş Şairi gibi grup ve kuşakların, insanı marazî bir tutumla işleyen donuk şiir anlayışlarına eleştirel bir bakışla yaklaşmalarına karşılık onları tekrardan öteye gidememişlerdir. Ahmet Haşim gibi bir pîrin himayesini kazanmaları bile uzun soluklu bir hareket yaratmalarına yetmemiştir. Bu yetersizlik, özgünlük yaratıcı yetenekten yoksun olmalarına da bağlanabilir. Hareketin kısa soluklu olmasının ardında aynı yıl gerçekleştirilen

harf devriminin de büyük rol oynadığını belirtmek gerekir. Lâtin harflerinin, öncelikle teknik açıdan gazete ve dergi yayımcılığını etkilemesi, basını takip eden okuyucu kesiminin bu harflere alışma çabası, hareketi gölgede bırakan bir süreç yaratmıştır. İçlerinde sadece Ziya Osman Saba gönül verdiği şiirin kalbini kazanabilmiş, bir şair olarak otuzlu ve kırklı yıllara uzanabilmek kendine özgü bir şiir evreni kurmayı başarmıştır. Diğerleri ya şiirden tamamen uzaklaşmış ya da -Yaşar Nabi'nin, edebiyatımızın Servet-i Fünun'dan sonra en uzun ömürlü dergisi olan- Varlık'ı çıkarması, Vasfi Mahir ile Cevdet Kudret'in edebiyat araştırmacılığı ve tarihçiliği ile uğraşması gibi- edebiyatın yan kollarında etkinlik göstermişlerdir.

Otuzlu yıllarda şiir kamuoyunun güncel konuları

Yirmili ve özellikle otuzlu yıllar, yukarıda da değindiğim gibi, edebî düzlemdeki yenilikçi çıkışlara sahne olmanın yanında belli konu başlıkları çevresinde poetik ve eleştirel görüşleri, tartışmaları ve gruplaşmaları da barındırır. Anılan süreç bu bakımdan da bir hayli hareketlidir. 'Şiirin bireyselliği ve toplumsallığı', 'şiirin inkılâp içindeki yeri' ve 'Divan şiirine yaklaşım' söz konusu görüşlerin ve polemiklerin başlıca konusunu oluşturur. Tabii, şiirin iç meseleleri üzerine de görüşler belirtilmektedir ama bunlar dönemin kolektif ruhlu sanat ortamında daha geride kalmıştır.

Şiirin, edebiyatın diğer türleriyle birlikte, toplum ve ülke meseleleriyle ilgilenmesi gerektiği görüşü, Cumhuriyet öncesinden, 1910'lu yıllardan alınmış bir mirastır. Yazının girişinde belirtilen koşullar, şiirden bu görevi beklemiştir. Sanatın toplum için yapılması öngörüsü giderek "hayat için", "dava için", "inkılâp için", "millet için" gibi türevler yaratmıştır. Bu nüanslarla birlikte, yeni devletin halkçı ve ulusçu uygulamalarının gittikçe hızlanması, sanatın da bu özelliklerle donatılması düşüncesinin geniş bir şair kesimince kabulünü hazırlamıştır.

'Atatürk şiiri' yirmili yılların sonlarından itibaren 'inkılâp şiiri'ne dönüşüp edebî örneklerini vermeye devam ederken şiir üzerine ortaya konan görüşlerde de ana konulardan biri olmuştur. Aslında, 'memleket şiiri' de bu ana kolun bir iç dalı olarak görülmüştür. Anadolu'ya, köye yönelme, halk şiirinin biçim ve içerik öğelerinden yararlanma gibi eğilimler şiirde ürünlerini çokça verirken poetik ve eleştirel ortamda da inkılâp edebiyatının maddeleri olarak rağbet görmüştür. Öyle ki bu konuda çeşitli anketler dahi düzenlenir. Yahya Kemal'den Halit Fahri'ye, Kâzım Nami'den Ömer Bedrettin'e kadar pek çok isim farklılıklar içermekle birlikte devrimler süreciyle şiirin ilişkisi üzerine görüşler belirtmiştir. Konuya yaklaşım tarzları da dikkat çekicidir. Yapılan her devrimin halka mâl olabilmesi için edebî eserlerce yoğun olarak işlenmesi; Orhon yazıtları, *Kutadgu Bilig*, *Dede Korkut* gibi Türk dünyasının anıtsal eserlerinin Lâtinize edilerek şairlerimizin yararına sunulması; hatta devletin bu uğurda sanat camiasını güdümlendirmesi gerektiği gibi farklı ve uç öneriler ifade edilebilmiştir.

Bu yıllarda tartışma odağı olan bir diğer önemli konu Divan şiiridir. Yazarların, şairlerin kişisel olarak görüş belirtmelerinden meslekî kongrelere kadar geniş bir platforma yayılan bu tartışmada Divan şiirine genellikle olumsuz bir tutum sergilendiği dikkat çeker. 1930 Ağustosunda Ankara'da yapılan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi, bu hususta çok önemli bir ölçüttür. Divan şiirinin lise ders programındaki yerinin görüşüldüğü oturumda klâsik şiirimizin müfredattan çıkarılması yolunda yoğun talepler gelir. Hatta, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi has bir şair, öğretmen olarak, bu doğrultuda bir önerge bile verir. Oturumun sonunda Divan şiirinin okutulmaya devamı oy çokluğuyla kabul edilmekle birlikte Tanpınar, Mustafa Nihat Özön ve özellikle Abdülbaki Gölpınarlı gibi isimler tarafından olumsuzlanması önemlidir. Zira, bu isimler klâsik şiirimizi çok iyi bilen, onun kültürüyle yetişmiş çok önemli edebiyat adamlarıdır. Bu toplu ve meslekî tavır, kendisini edebiyat kamuoyunda da kuvvetlice

gösterir. Nurullah Ataç, Yahya Kemal, Necip Fazıl, Peyami Safa gibi edipler, edebiyat gündemini belirleyen yazılarında Divan şiirini çeşitli açılardan eleştirmişlerdir. Güzellik açısından yetersizlik, anlam bütünlüğünden uzaklık, akılcı olmayış bu olumsuzlamaların değişik ölçütleridir. Buna karşılık, Suat Derviş ve özellikle Sabahattin Eyüboğlu gibi “ilerici” yazarların meseleye beklenenden oldukça farklı bir tutumla yaklaşmaları paradoksal bir durumdur. Onlara göre zengin ve büyük bir kültürün ürünü olan Divan şiiri, içinde bulunulan dönemin koşulları gereği gözden düşmüştür. Gerçekten de Cumhuriyetin kuruluşundan 1950'lere kadar Divan şiiri faydacı, ulusçu ve batıcı bir bakış açısıyla ele alınmış, Osmanlı ile özdeşleştirilmiş, batan bir devletin önemli ögesi olarak olumsuzlanmıştır. Zira, söz konusu süreçte Osmanlı, kendisinden hızla uzaklaşılması gereken ‘eski’nin kaynağı olarak değerlendirilmiş, siyasî erkin bu temel ideolojisi toplumsal yapıya güçlü ve kapsamlı politikalarla yansıtılmıştır. Edebiyatta da özellikle roman türüne ait eserlerde Osmanlı’nın kültürel, sosyal, ekonomik, ahlâkî bakımlardan eleştirisi başat konu hâline getirilmişti. Bu eleştirel tutum her ne kadar şiirde tematik bir belirginliğe dönüşmemişse de dönemin genel poetik ve eleştirel ortamının önemli ortak paydalarından olmuştur. Dolayısıyla bu süreçte Divan şiirine yönelik değerlendirmelerde sanatsal/estetik olmaktan çok sosyopolitik, ideolojik nitelik kazanan ölçütler uygulanmış, klâsik edebiyatımız, güzelliği teslim edilmekle birlikte batı uygarlığına doğru yolculuğunu iyice hızlandırmakta olan bir toplum için uzak durulması gereken bir alan olarak görülmüştür (Sazyek, 1999).

Yenileşmeyi hızlandıran bir etken: Vezin tartışmaları

Otuzlu yıllar, Türk şiirinin modernleşme sürecine, tanık olduğu üç ayrı tartışma ile de hizmet etmiştir. Bu tartışmalar, barındırdıkları tarafların nitelikleri bakımından ‘eski-yeni çatışması’ ya da ‘kuşak farklılığı’ gibi görülen; aslında tutuculaşmış yerleşik anlayış ile farklı/çağdaş olanın çatışması özü bakımından edebiyatımızın 19.yüzyıldan getirdiği bir geleneği de devam ettirme özelliğine sahiptir. 1864 yılında Şinasi ile Sait Bey arasında geçen ve “Mes’ele-i mebhûsetü’n-anhâ” adıyla bilinen ilk tartışmadan başlayarak 20.yüzyılın başlarına kadar yaşanmış olan Rezaizade Ekrem-Muallim Naci; Beşir Fuat-Menemenlizade Tahir; Ali Canip-Cenap Şahabettin merkezli tartışmalar hep yerleşmiş olan edebiyat tarzıyla ondan daha ileri bir tarzı getirenler arasında gelişmiştir. Bu durum özellikle Beşir Fuat’ın yol açtığı “Şiir-Hakikat” (1886) tartışmasında belirginleşmektedir. Onun, *Victor Hugo* adlı biyografik eseriyle edebiyatımızda romantizmden realizme geçişi hedeflemesi, 19.yüzyılın yenilikçi ediplerinin tepkileriyle karşılaşır. Çünkü romantizm bu yüzyıl edebiyatının dayandığı temel batılı değerlerdendi. Dolayısıyla Beşir Fuat’ın görüşlerine karşı çıkanlar da başta Namık Kemal olmak üzere hep romantik anlayışa sahip yenilikçilerdi. Her yeniliğin doğasında var olan, durağanlaşma sürecine girme, kendini korumaya çalışma ve bir sonrakini reddetme tavrı bu tartışmada da yukarıda anılan son polemikte de güçlü bir şekilde görülmektedir.

Söz konusu tavır, otuzlu yılların tartışmalarında ve bunlara bağlı gruplaşmalarda da temeli oluşturur. Bu yılların tartışmaları, aynı zamanda şiirimizdeki biçimsel değişimin de bir izdüşümü hâlinedir. 20.yüzyılın ikinci onyılında, hükmünü yüzyıllarca sürmüş olan aruzdan heceye yönelen Türk şiiri bir sonraki onyılıda da vezinsiz şiiri keşfetmiştir. Otuzlu yılların sonlarında da bu son yönelim egemenleşecektir. Genellikle vezin ekseninde gelişen görüşler, anketler, polemikler sırasında şiirin içeriğine ya da diğer teknik/formel yönlerine hemen hiç değinilmediği dikkati çeker. Ayrıca gruplaşmalarda ortak paydayı ‘kuşak’ın oluşturduğu, çağcıl şairlerin kendilerini birbirlerine daha yakın hissettikleri, görüş belirtirken redlerini ve kabullerini bu esasa dayadıkları da bir gerçektir.

İlk tartışma, aynı zamanda Cumhuriyet dönemindeki ilk edebî tartışma özelliğini de taşır. Muhafız kimliğiyle bilinen Cenap Şahabettin'in ölümünden sadece birkaç ay önce bir ankete verdiği cevapta artık aruz dönemi zamanının geldiğini söylemesi, hece vezniyle yazan geniş bir şair kesiminin tepkisini çeker. Neredeyse hiç yandaş bulamayan yaşlı şair yaklaşık iki ay sonra geri adım atmak zorunda kalır, aruz lehindeki katı tutumundan vazgeçer ama hece vezninin de ıslah edilmesi gerektiğini ileri sürmekten geri kalmaz. Tarafların nicelikçe pek de dengeli olmadığı bu tartışmadan sonra aruz çevresinde son bir tartışma da 1944 yılında kopacaktır (Kolcu, 1993, 284 vd.). Ancak her iki veznin de önemini yitirmiş olduğu bir döneme denk düşmesi, zaten çok cılız gelişen tartışmanın çok yankı yaratmadan sona ermesine de zemin hazırlayacaktır.

İkinci tartışma, hece vezniyle yazan şairler arasında 1936 yılında çıkar. Bir yıl önce yayımlanan bir seçkide daha çok genç kuşaktan şairlere yer verilmesi Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç ve Halit Fahri Ozansoy gibi öncü hececilerin tepkisini çeker. Üç şair, kendilerinden sonra yeni bir kuşağın yetişmediğini, daha sonra şiir yazmaya başlayanların da kendilerine bir "ağabey" gözüyle bakmadıklarını öne sürer. Onların bu çıkışı, genç hececilerce çok sert karşılanır. Behçet Kemal Çağlar, Yaşar Nabi Nayır, Ahmet Muhip Dıranas, Cevdet Kudret Solok, Cahit Sıtkı Tarancı başta olmak üzere pek çok isim, Kurun gazetesindeki anket çerçevesinde öncülerin Türk şiirine büyük hizmetleri dokunduğunu, heceyi hâkim vezin kılmanın ve şiir dilini yalınlaştırmanın, bu hizmetlerinin başında geldiğini belirtmekle birlikte artık işlevlerini tamamladıklarını ileri sürer. Bu tartışma sırasında üçüncü bir taraf olarak vezinsiz şiir yazan Nazım Hikmet, Ercümen Behzad ve İbrahim Bekir Tez de görüşlerini ortaya koymuştur. Üç şair, ne kadar tartışsalar da aslında iki hececi grubun birbirinden farkının olmadığını iddia eder. Vezinsiz şiir temsilcilerinin her iki hececi kuşağa da cephe alması tartışmaya yeni bir boyut kazandırır. Genç kuşak mensupları, şiiri ideolojiye alet ettikleri gerekçesiyle, eleştirilerini bu kez onlara yöneltirler. Yukarıda adları anılanların dışında dönemin pek çok edibinin karıştığı bu tartışma sonunda; vezinsiz şiir yazan şairler kendilerini ilk kez farklı bir kol olarak gösterme fırsatını bulmuş, ayrıca hececi şiirin pek de bağdaşık olmadığı açıkça belirginleşmiş, en önemlisi de öncü hececi şairlerin etkinliği ve etkililiği iyice azalmış, onların yerini genç hececiler almıştır.

Bu süreçte, yerleşik edebiyat anlayışıyla yenilikçi tarz arasındaki son tartışma, Halit Fahri Ozansoy'un oğlu Gavsî Ozansoy'un 1940'ın hemen başında İstiklâl gazetesinde çıkan "Tasfiye Lâzım" başlıklı yazısı üzerine oluşmuştur. Genç yazar, onbir yıl önce Nazım Hikmet'in "Putları Yıkıyoruz" kampanyasındaki benzer bir tavırla, Türk toplumunun geçirdiği aşamaları idrak edemediği gerekçesiyle dönemin pek çok elit edibinin artık gündemden çekilmesi gerektiğini öne sürer. Bu edipler Yahya Kemal, Reşat Nuri, Fazıl Ahmet, Mahmut Yesari, Mithat Cemal, Peyami Safa, Aka Gündüz, Vâlâ Nurettin, Halit Fahri, Burhan Cahit, Necip Fazıl, Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, İbrahim Alâattin, Şükûfe Nihal, Behçet Kemal, Esat Mahmut'tur. Değişik yayın organlarında yapılan anketlerde gerek tasfiyesi istenen isimler gerekse Cahit Saffet Irgat, Nail V., Cavit Yamaç, Mümtaz Zeki Taşkın, Abidin Dino, Sait Faik, Lûtfî Erişçi gibi genç sanatçılar görüşlerini, iddialarını ortaya koymuşlardır. Bu tartışma sonunda özellikle şiirin ideolojik bir niyet dışında geniş kesimlere, hayata, nesnel gerçekliğe ve batılı çağdaş akımlara yakınlaşması söz konusu olmuş, şiirin mutlaka bir vezinle yazılması gerektiği düşüncesi de -Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in Ankara'da başlattığı Garip hareketinden ikibuçuk yıl sonra- İstanbul şairlerince büyük ölçüde terk edilmiştir (Sazyek, 1999).

Dergâh çizgisini sürdüren bağımsız şairler

Otuzlu yıllarda yeni devletin ve ülkenin coşkusu, devrimlerin yarattığı hızla şiiri ve romanı beslemeye devam ederken yirmili yıllardan uzanan Dergâh çizgisindeki isimlerin oluşturduğu kuşağın etkinlikleri de güçlü bir biçimde kendini göstermiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas gibi çıkışlarını yirmili yıllarda yapmış isimlere Ziya Osman Saba ve Cahit Sıtkı Tarancı gibi şiire bu onyıllın sonlarında başlayıp ünlerini otuzlarda kazanacak olan daha genç kalemler katılarak yeni bir kuşak yaratırlar (Doğan, 1999). Onlara -kökleri çok farklı bir yerde, doğuda olmakla birlikte şiirdeki özgünlüğünü belli bir ekolden almayıp sadece kendine borçlu olma adına- Asaf Halet Çelebi'yi ve Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı da eklemek yerinde olur.

Bu isimlerin hepsi, herhangi bir toplu oluşuma bağlı kalmayan, bir kolektif sanat anlayışının içinde yer almayan bağımsız birer şair kimliğine sahiptir. Dolayısıyla, aralarında somut bir eylem ve güç birliği olmamasına karşın onları “Bağımsızlar” sözcüğüyle nitelemek mümkündür. Elbette, hayatı ve eşyayı algılayış biçimleri Bergson'dan mülhemdir ve poetik görüşleri çok benzerlikler taşımaktadır. Dolayısıyla bu noktada bir ortaklık içinde bulunmakla kolektif bir tavır barındırdıkları söylenebilir; ancak şiir etkinliklerinde hep ayrı olmalarından ötürü onları yukarıda andığım sözcükle bir kuşak bağlamında değerlendirmek isabetli olur. Hece veznini temel alan bir form içerisinde sezgici, soyut, sembolik, bireyci bir içerik bu kuşağın şiirdeki ortak paydasıdır. Bununla birlikte söz konusu içerik hususundaki tematik tutum bakımından kimi farklılıklar da yok değildir. Edebî bağlamda bir ‘kuşak’ olma özelliği taşıyabilen bu isimler, sosyal koşulların etkisi bağlamında kuşaktaş olmaktan uzaklaşabilmektedir. Her ne kadar Osmanlı-Türk insanının yaşadığı doğu-batı karışımı bir toplumsal ortamda bulunsalar da kuşağın ilk üç ismi doğu kültürünün egemen olduğu bir havayı soluyarak yetişmiş, ayrıca, benliklerini buluş dönemlerini de bir yok oluş sürecinin getirdiği bozgun psikolojisi içerisinde aşmıştır. Dıranas, Tarancı ve Saba gibi yüzyılın ikinci onyıllının başında doğan şairlerin ise çocukluk dönemleri denk düşecektir bu çetin döneme. Kimliklerini buluşları Cumhuriyetle rastlaşır büyük ölçüde. Ülkenin batıya yaklaşımının sistemlice hız kazandığı bir evreyle de pekişir. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, bu kuşağın bütün üyeleri batı kültürünü de iyi öğrenmiş ve özümsemiştir. Ancak kuşağın birinci halkası bir ülkenin yok oluş; ikinci halkası ise yeni bir ülkenin kuruluş süreciyle özdeşleşmiştir adeta. Bu farklılık, Tanpınar, Kısakürek ve Tecer'in şiirindeki soyut ve mistik havanın Dıranas, Tarancı ve Saba şiirinde bir ölçüde dağılması ve biraz daha somut, yaşanmışlık barındıran bir içeriğe evrilmesine zemin hazırlamıştır. Üstelik Tanpınar ve Tecer'in şiirinin de farklı ölçülerde kırklı yılların başından itibaren bu doğrultuda bir dönüşüm geçirdiği dikkat çeker.

Bağımsızlar -başta Tanpınar olmak ve vezinsiz yazan Çelebi dışta tutulmak üzere- hece vezinli şiirin estetik düzeyinin yükselmesini sağlamışlardır. Millî Edebiyat kapsamında ulusalcı tavrı yazılan şiirlerin temel biçim ögesi olarak kabul gören hece vezni uzun yıllar boyunca memleket şiiriyle özdeşleşmiş, bir ölçüde şiiri manzume derecesine indiren bir anlayışın başlıca temsilcisi olmuştu. Bağımsızlar, hece veznini böylesine uzun bir sürecin ardından seçkin bir içerikle birleştirme başarısını gösterdi. Şiirlerinde sembolizmin örtük, gizemci atmosferinden bolca esinler taşıyan Bağımsızlar, öte duygusunu sınırlandırıp biraz daha dünyevî kalmak yoluyla onlardan farklı bir yön taşırlar. Sembolik bir bakış tarzı, dolayısıyla imgeyi ön plâna çıkarış, sözcüklerin duygu değerini önceleyiş gibi özellikler Bağımsızların başlıca şiirsel tavrıdır.

Kuşağın üyelerinde şiirlerinin karakterini besleyen bir damar olarak var olan başlıca özellik, huzursuz kişilik yapısıdır. Kendilerini yaşadıkları hayata ve dünyaya ait hissetmeyen Bağımsızlar, bu noktada âdeta Haşim'in izini sürerler. Ancak, göllerde kamış olup gökyüzüne yükselmek ve bu dünyadan kaçmak isteğini daha açık şiirleştiren Haşim'den farklı olarak bunu temalaştırmak yerine başka yollara başvurmuşlardır. Gerek kişiliklerinin gerekse dönemin yarattığı, inançtan uzaklaşmanın yarattığı boşluğu derinden derine hissederek

yaşayan şairler söz konusu boşluğu başka bir şeyle doldurmanın çabasını harcamışlardır. Tanpınar, güzellik kavramını inançlaştırmış; Kısakürek önce dünyevî ve patetik bir mistikliğe, ardından dinin bizzat kendisine; Saba kişisel geçmişine dört elle sarılmış; Tarancı ise içindeki sapkın ruhu bastırmaya çabalamış; ortalama bir duyarlılığa dönüştürmenin ızdıraplı sürecini şiirleştirmeye çalışmıştır. Çelebi'nin sığınağı da mistik doğu, tasavvuf, mabetler ve bilinç altı olmuştur. Otuzlu yılların bağımsız şairleri içinde başlangıç noktasındaki tavra en sadık kalan, Tanpınar olmuştur. Bütün bir şiir etkinliği içinde çok az şiir yazmış olan şairin bu yönü onu belki de bağımsızların en bağımsızı kılar. Yirmili ve otuzlu yıllarda aynı şiiri çoğaltmış, kırklı yıllarda Garip hareketinin estirdiği rüzgâra biraz kapılıp vezinsiz şiirin birkaç örneğini vermiş; ancak dili kullanış, imge yapısı ve tema bakımından kendi şiir anlayışını korumuştur (Kaplan, 1982, 241). Necip Fazıl Kısakürek, 1922'den başlayarak Tanpınar'la aynı referanstan hareket etmiş; ancak zamanla kendisiyle didişen bireyci kimlikten uzaklaşarak mistik bir arayışa girmiş, bu ara noktadan da dinî bir içeriğe bürünmüştür. Tecer'in başlangıç noktası da aynıdır. Bireyci, felsefî bir tutumla soyut meseleleri işlerken kırklı yılların başından itibaren halk şiirine yönelmiştir. Dıranas da şiire öteki isimler gibi başlar. İnsanın evrensel yönlerini merkez alan sembolik şiirin sadece içeriğini değiştirip yerli olana yönlendirerek şiire devam etmiştir. İçerikte yaptığı bu dönüştürme rağmen söyleyişteki gizemli, örtük çerçeveyi korumuştur. Bu şairlerde kendini gösteren kapalı söyleyiş tarzı Tarancı'da yerini daha dünyevî, daha açık bir söyleme bırakır. Bununla birlikte, ölümü sorgulama aracılığıyla felsefî değerlendirmelere de yönelir. 1940'tan başlayarak yaşanmışlığa dayalı bir açıklığa daha da ağırlık veren Tarancı, bu değişim sürecini biçimde de yaşamış, hece'yi bırakarak vezinsiz şiire yöneldiği gibi arkadaşı Ziya Osman Saba'yı da mektupları aracılığıyla vezinsiz şiire çekmiştir. Ayrıca, Tarancı'nın başlangıç noktasında da yoğun bir mecazilik bulunmaz. Bu, yukarıda değindiğim gibi, Bağımsız şairler arasında bulunan yaklaşık on yıllık bir yetişme, kimliğini bulma sürecinin ulusal/toplumsal ölçekte çok yoğun değişimleri barındırmasından kaynaklanmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in öğrencisidir. Beyatlı, günlük dilden alınmakla birlikte estetize edilmiş bir söyleyişle hayatın görünen yönlerini, gerçeklerini işlemiştir. Çağdaşı Ahmet Haşim ise günlük dile ait olmayan sözcüklerle kendi kişisel ve ütöpik evrenini temalaştırmıştı. Tanpınar ne Yahya Kemal kadar hayata yakın ne de Haşim kadar 'öte'ye ait bir insandır. Bu noktada Haşim'e yakın gibi görünürse de aslında tam arafta kalmıştır. O bir sentezin insanıdır. Örneğin doğu ile batı arasında bilinçli bir bireşime gider. Bunu yaparken, *Huzur* romanında açıkça yaptığı üzere, batıdan aldığı yerlileştirme, bize özgü kılma süzgecinden geçirir. Şair, bu tutumunu yaşam ile öte âlem arasında da uygulamıştır. O, bu dünyanın insanı değildir. Günlük yaşamında belli etmese de toplumsal yapının kurumlarına uyum sağlayıp onların içinde etkince yer alsada çok sıkıntılı, huzursuz bir ruha sahiptir. Tanpınar'da dindar, mistik bir öte duygusu yoktur. Ayrıca bir ideolojiye de hiçbir zaman bağlanmamıştır. Bu boşluktan güzellik kavramını yüceleştirerek sıyrılır. O bir "estet" olarak, kendini pek de ait hissetmediği hayata ve insanlara hep güzelliğin ölçütünde bakmıştır. Bu dünyayı içselleştirilmiş bir zaman, rüya, geçmiş gibi monotemleriyle işler. "Bursa'da Zaman" Tanpınar'ın en sosyal şiiridir. Bu kentin tarihini, fetihleri bile adeta bir rüya atmosferi içinde naif, mutedil bir insanın bireyselliği açısından işler. Yahya Kemal'in aynı temayı içeren "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"yla karşılaştırıldığında bu durum çok açık olarak görülür. Şair, ölçülebilir bir dış gerçeklik ögesi olan zamanı içselleştirilmiş, psikolojik bir nitelikte algılar. Tanpınar, Bergson'un yanısıra Freud'dan da etkilenmiştir. Ancak, Tanpınar'ın rüyası, rüyanın olanca karmaşasıyla kendisi değil; görüldükten sonra bıraktığı etki, yarattığı duygulanımlar tarzındadır. Dolayısıyla, rüyanın karmaşık, gerçeküstü içeriği, onun belirsiz görünümüleri değil; hatırlandığı zamanki izlenimleri, bıraktığı duyguları önemlidir şair için. Tanpınar üzerinde etkili olan bir başka batılı isim, Paul Valéry'dir. Tanpınar, şiir estetiğinin onu tanıdıktan sonra oluştuğunu belirtir (Kaplan, 1982, 55). Bu

estetik, rüya, bilinçli çalışma ya da musiki ve rüya çevresinde toplamak mümkündür. Şair, şiir etkinliğini, Valéry'den uyarladığı “en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya hâlini kurmak” sözleriyle özetler. Dolayısıyla, bu rüyaya dayanarak, dille bir rüya ortamı oluşturarak dış gerçekliği işler. Bir başka deyişle, bu dünyadan tam kopamayan şairin ona bakışı hep bir rüyanın eşiğinden gerçekleşmiş, sanki bu dünyaya olan kişisel mesafesini rüya ile sembolikleştirmiştir. Tanpınar, Yahya Kemal'in kendisi üzerindeki etkisinin şiirde mükemmeliyet kaygısı ve ifade güzelliği açısından olduğunu belirtmiştir. Ancak o, bu bakımdan hocasına yakinken, titizlikle seçtiği sözcüklerle kurduğu şiirlerindeki tematik tutum ve içerik bakımından Ahmet Haşim'e yakındır. Yahya Kemal'in şiirindeki toplumsallık, hareketlilik, dışa dönüklük Tanpınar'ın şiirinde yoktur. O, Mallarmé'nin dize için yaptığı “farklı kelimeler gibi görünen ancak uzun dalgaları halinde birbirine bağlanan tek bir kelime” tanımından da etkilenmiştir. Yahya Kemal'de sözcüklerin birbirine zincirlenerek ses değerlerinin birbirleriyle kurduğu ilişki yekpare olmaktan bir ölçüde uzakken Tanpınar'ın şiirlerinde bu bağlamda bir bütünlük söz konusudur. Tanpınar, şiir için “söylemekten çok susma işidir” diyerek susup anlatmadıklarını da romanlarında işlemiş; kendi kişiliğine ait duygu, düşünce ve duyarlılıklarını şiirlerinde rüya âlemi içinde verirken, romanlarında kendi kişiliğini figürlere ayırıştırıp serpiştirerek vermiştir.

İlk şiirleri, 1921 yılında Dergâh mecmuasında çıkan Ahmet Kutsi Tecer, bağımsız şairler içerisinde şiirdeki başlangıç noktasından en çok uzaklaşan şairdir. Soyut temaları işleyen şair 1942'de Halkevleri'nin merkez yayın organı konumundaki Ülkü dergisinin yöneticiliğine getirildikten sonra bu şiir anlayışını tam karşıt kutba taşımıştır. Böylece, ilk evresinin zirve şiiri olan “Nerdesin?” gibi gizemli ve bireyci ürünler vermişken, sanatının düzeyini ikinci evrede “Orda Bir Köy Var” manzumesinde belirginleşen sığ, didaktik, duygusal ve misyoner bir nazım işçiliğine dönüştürmüştür. Bir başka deyişle şair, estet şiir anlayışını, devlet ideolojisinin sanata uyarlanması yolunda bir ölçüde feda etmiştir. Böylesi sanat dışı bir gerekçeyle, şiirini köy gerçekliğini algılayamayan popülist bir köycülük anlayışıyla doldurmuş olur. 1950'ye kadar olan dönemde bununla da yetinmemiş, bir halkbilim araştırmacısı kimliğiyle çalışarak, köyün maddi kültür ürünlerini tespiti ve tanıtmaya girişmiştir.

Oldukça hareketli bir yaşama sahip olan Necip Fazıl'ın şiir anlayışı da bu hareketliliğin izdüşümü hâlinindedir. Tanpınar'dan farklı olarak sürekli bir arayış içinde olan Necip Fazıl'da onun durgunluğu, sükûneti yoktur. 1934'e kadar tam bir bohem yaşantısı sürdüren şairin hiçbir şeyle yetinemeyen tatmini güç kişiliği onun sanat anlayışının da çalkantılı bir niteliğe bürünmesinde etkili olmuştur. Anılan yıla kadar psikiyatrik bir hastalık gibi kendisiyle yaşadığı didişme durumu, kent yaşamı içinde kısılan, topluma yabancılaşan ve yalnızlaşan bir bireyin bunalımları şeklinde belirirken Abdülhakim Arvasî adlı dinî bir şahsiyet ile tanışmasından sonra mistik bir arayışa dönüşür. Arvasî ile tanışmış olmasına rağmen zihninde İslâma yönelme düşüncesi yoktur henüz. Bu nedenle, bir yandan bohem yaşantısını sürdürürken öte yandan da tekkeye gidip gelir. Söz konusu mistik arayış Necip Fazıl'da bu dünyaya karşı bir tepkinin doğmasına, metafizik âlemlerle bu dünyanın çatışmasına dönüşür. Ondaki bu dünyaya doğrudan aktifleştirilmiş, aksiyonel tepki, benzeri ikilemi yaşayan Ahmet Haşim'de ve Tanpınar'da yoktur. Necip Fazıl'ın şiirindeki sezgici tavır yerini, 1934'ten sonra dinî yönü yoğunlaştırılmış bir mistik anlayışa, 1945'ten sonra da dinî inancın getirdiği dar perspektifli, büyük ölçüde ödünsüz ve hırçın polemiklerle sanat dışına da taşırılan politize edilmiş bir İslâmî düşünceye bırakır. 1943'te Büyük Doğu adıyla çıkarmaya başladığı derginin otuz sayılı ilk evresi, eklektik bir karaktere sahiptir. Fikret Adil, Sait Faik, Cahit Sıtkı, Fazıl Hüsnü, Faik Baysal, Özdemir Asaf, Oktay Akbal gibi değişik görüşlere sahip isimlerin ürünlerini barındırır. Dergi, 1945'te başlayan ikinci evresinde İslâmî çizgide muhalif bir tutumla uzun yıllar yayın hayatını sürdürmüştür.

Ahmet Muhip Dıranas ve Cahit Sıtkı Tarancı, aynı başlangıç noktasından çıkmakla birlikte gerçekliğe bakış açısından Tanpınar ve Kısakürek ikilisiyle kırklı yılların şairleri arasında yer alırlar. Tanpınar'ın gerçekçi olmayan, rüya olan bir dünyaya sığınma özlemi, önceleri Dıranas'ta da görülür. İlk dönem şiirlerinde çok net, çok çıplak bir gerçeklik ortamı bulunmaz. “Şehrin Üstündeki Bulutlar”, “Böyle Bir Akşam”, “Olvido”, “Kar” ve kısmen “Serenad” adlı şiirlerinde sembolik, bireysel, masalsı bir içerik vardır. Bununla birlikte Dıranas, kırklara doğru şiir anlayışını, Tecer kadar ani ve sanat düzeyini düşürücü bir nitelikte değilse de daha ağır bir tempoyla değiştirerek hayata ve gerçekliğe doğru yönlendirir. Bu dönem şiirinin zirve şiiri “Fahriye Abla”dır. Şiirde gerçekten yaşamış sıradan bir insanın yaşantısı bir çocuğun bakışıyla işlenir. Romantik olmayan, gerçekçi bir tutumla girişken, biraz serâzât, çapkın, serbest bir genç kız figürünü ilk kez verme söz konusudur. Askerliğini Ağrı'da yaptığı dönemde “Ağrı” adıyla yazdığı şiirinde de dönemin memleketçi şiir anlayışında olduğu gibi Anadolu coğrafyasını somut bir bakışla işlemez. Gizemli bir hava içinde, Ağrı dağına kişilik kazandırır. Söyleyişi girişik imgelerden kurtulmuş, daha açık bir söyleyişe yerini bırakmış, gerçekliği algılayışı netleşmiş olmasına rağmen gerideki sembolik tutum kendini hissettirir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın otuzlu yıllarda yazdığı şiirlerin çoğunda Tanpınar ve Necip Fazıl'ın etkisi vardır. Ancak, onun şiirlerini, yaşadığı olaylardan hareketle, yaşanmışlık üzerine kurması, ikisinden ve Dıranas'tan ayırır. Ölüm korkusu ve bundan kaynaklanan yaşama bağlılık, şiirinin monotemleridir (Korkmaz, 2001, 326). Abdülhak Hâmit, Recaiade Ekrem, Ahmet Haşim ve Necip Fazıl ölümün ötesini gündeme getirerek, onun ardındaki bilinmezlikten kaynaklanan gizemli yönü işlemişken bu bakış açısı Tarancı'da yaşamın biteceği korkusuna dönüşür. Dolayısıyla ölüm sonrasını soyut düzlemde irdelemekten uzaktır Tarancı. Bu dünyanın gerçeklerine ait bir bakışla ölüm sonrasını verir. Ölümünden, yaşama özgü niteliklemlerle söz eder, onu yaşamın içinde yer alan bir aşama gibi kabul eder. “Ölümünden Sonra” adlı şiirinde ölüm sonrasını işlerken metafizik bir âlem olarak değil; insanî niteliklerle işler. Ölümü alışılmış yönlerinin dışında değerlendirmesi ve bundan kaynaklanan bir yaşama isteği söz konusudur. Ancak yaşama sevinci çok net olarak görülmez. “Otuz Beş Yaş” şiirinde ölümü dünyayla ilgili öğelerle irdeler. Bu şiirde fanilik, ölüme gidiş ve bunu kabullenememiş, bedensel çökme pozitivist bir tutumla ele alınmıştır. Bu da aynaya yansıyan somut görüntüler aracılığıyla verilir. Tecer'in ve Dıranas'ın şiiri yaşama yakınlaştırma anlayışını Tarancı uç noktaya taşır. Ölüm kavramı ve yaşama bağlılığı ortalama bir duyarlılıkla dile getirir. Bir başka deyişle, bu duyarlılığı kapalı, sembolik bir dilden çok, genel geçer duyuş tarzıyla ifade etmeye yönelir. Tarancı'nın, sürekli olarak kendi kendisiyle savaştığını mektuplarından anlamaktayız. Halka yaklaşarak günlük yaşamı yaşayan sıradan bir insan gibi davransa da marjinal ruh yapısıyla çatışmanın ızdırabını da sürekli yaşamıştır.

Ziya Osman Saba, kendine özgülük bakımından bağımsızlara eklenebilecek, tematik tutum ve repertuar açısından bu dünyanın içinde kalması nedeniyle Cahit Sıtkı Tarancı ile birlikte anılması gereken bir şairdir. Tarancı'nın geleceğe, ölüm ânına yoğunlaşan dikkatiyle duyarlılığının ve ölümden korkmanın sonunda oluşan yaşama bağlılığının zıddı mevcuttur Saba'da. Sıradan bir dindarın ölümü özleyişi şeklinde son derece mütevekkil bir tutumla hayatı ve ölümü kabullenir. Onun şiirinde ölümü ve sonrasını sorgulayış, merak yoktur. Ölüme salt inanç düzleminde kalan bir İslâmî duyarlılıkla bakar. Bu öylesine güçlü bir arzudur ki, camide ölmek ister. Saba, ölümü isteyişinin yanında yaşamı da önemser. Ölümün varlığına rağmen hayatın yaşanması gerektiği bilincine sahiptir. Ancak bunu, yaşama sevinciyle değil; bir ev, bir iş, bir eş şeklindeki yaşam anlayışını sürekli terennüm ederek eserine yansıtır. Şiirlerindeki önemli bir diğer tema da çocukluğa özlemdir. Ondaki bu nostalji teması ânı yaşama hevesiyle ve kanaatkâr bir tavırla ele alınmıştır. Çocukluğa olan özlemi, yaşadığı zaman içinde geçmişi hayalî düzlemde gerçekleştirme isteğiyle yaşanan zamandan

kopuş başlamış, şair her şeyin durağanlık kazanacağı, sanal bir gerçeklik tasarımını edinmekle mutluluğa ulaşmıştır.

Asaf Hâlet Çelebi, kişilik yapısı ve bu yapıya bağlı olarak şekillenmiş şiir anlayışıyla yukarıdaki şairlerden ayrılır. II. Meşrutiyetten beri gelişen ve başlıca temsilcilerini Mehmet Akif ve Necip Fazıl'da bulan İslâmî şiir anlayışı bir yana bırakılırsa ülkemizde genel şiir anlayışının referansını gerek estetik gerekse epistemolojik açıdan, Çelebi'ye gelinceye kadar, batının oluşturduğu söylenebilir. Çelebi, sanatçı bakışıyla doğuya öykünmemiş olmasına rağmen yetiştirme koşulları, yüzünü doğal olarak doğuya çevirmesine zemin hazırlamıştır. Çelebi, babasından Farsça öğrenmiş, diğer doğu dillerinden olan Hintçe ve Sanskritçeye de merak salmıştır. Şairin yaşamı sıradan gibi görünse de yaşayış tarzı açısından sıra dışı davranışlara sahiptir. Batı kültürüne gidişe entelektüel tepkileri olan bir insandır. Çelebi'nin şiiri büyük ölçüde İslâm tasavvufu, Hint felsefesi ve Budizm gibi kaynaklardan beslenen doğulu bir içerikle, örtük de olsa gerçeküstücü bakış açısından ve tekniklerden yararlanan batılı bir biçim anlayışının bireşimidir. Daha genelleştirici bir tutumla, onun şiirinde din önemli bir kaynaktır. Ancak, onu, özellikle tasavvuftan yararlanarak yazdığı şiirlerini ölçüt alarak dönemdeki batıya yönelme eğilimine bir tepki geliştiren İslâmî duyarlılıkların şairi şeklinde kısıtlayıcı bir tanıma gitmek bizi büyük ölçüde isabetsiz sonuçlara götürebilir. Bu bağlamdaki referansları çoğunlukla mensup olduğu İslâm dininin çerçevesinde kalmakla birlikte Hristiyanlık, Musevilik ve özellikle Budizm ile de ilgilenerek şiirini onlardan da beslemiş olması, Çelebi'yi bir 'Müslüman' şair olmanın ötesinde 'apokaliptik' bir şair kılar. Kökeni, Milat'a yakın çağlara inen bir tür olan apokalips edebiyatı o dönemlerin Hristiyan ve Musevi çevrelerinde dini insanlara bir kurtuluş yolu olarak sunuyordu. Modern çağlarda giderek bir tarza dönüştü ve çoğunlukla edebî metinlerde bir hareket noktası olarak değerlendirilmeye başladı. Günümüzde daha çok modernist ve postmodernist metinlerde kullanılan tarzı, bir yirminci yüzyıl şairi olan Çelebi de şiirinin temelini bu bağlamda yerleştirdi. Dolayısıyla, dini, onun şiirinde bir tema değil; belirgin bir sorunsalın temel referansı konumunda değerlendirmek gerekir. Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirindeki belirgin sorunsal, nesnel gerçekliğin sınırlarını, dolayısıyla içinde soluk alıp verdiği maddî dünyayı aşmaktır. Onun modernistliğinin bu geniş boyutunun şiirindeki kanıtları, yetişmesindeki egemen etken olan doğu dünyasının 'vahdet-i vücûd'u ve 'nirvana'sıdır. Şair, bu iki kaynağı, hep yadırgadığı dünyadan kaçma arzusunu ifade edebilmek için birer araç olarak kullanmıştır. İslâm tasavvufundan yararlandığı şiirlerinde insanın yok olması (fenâfillah) ve sonuçta Allah'la bir olması (vahdet-i vücud) düşüncesini temel alması ile Hint felsefesine ve Budizme yöneldiği şiirlerinde nefsten ve zevklerden arınarak mutlak sükûnete ulaşma idealini amaçlaması, bu arzusunun izdüşümüdür. Çelebi, 'olgun insan'a ulaşma bağlamında varılan nihaî hedefteki ortaklıkları dolayısıyla doğunun bu iki yarattısını bir görmüş ve kendi bireysel amacı doğrultusunda onları birbirine yakın yoğunlukta şiirlerinin düşünsel örgüsüne yerleştirmiştir. Çelebi, söz konusu sorunsalı dinin yan kurumları şeklinde nitelendirilebilecek bu kaynaklarla ve onların terminolojisiyle işlerken başlıca şiirleştirme aracı olarak da fantastikten yararlanmıştır. Bunu yaparken de iki kaynaktan hareket eder. Birincisi insanın bilinçaltı, ikincisi ise masallardır. Şair, her ikisini de olağanüstü ve karmaşık içlemleriyle fantastik bir evrenin kurulmasında çok elverişli görmüş, biri batılı diğeri doğulu bu iki kaynağı, nesnel gerçekliği deforme ederek kendine özgü bir üst gerçeklik oluşturmak için alabildiğine kullanmıştır. Çelebi, hangi temayı işlerse işlesin, hemen bütün şiirlerinin fantastik atmosferini kurma yolunda bu iki iç aracı söyleme dönüştürmüştür. Türk şiirinde geleneksel temaları işleyen şairler genellikle doğulu nazım biçimlerini kullanmışken Çelebi'de bu anlayış kırılır. Doğulu bir dünyayı batılı biçimlerle verme tutumu, ilk kez onda görülür. Gerek doğulu dünyayı batılı biçimlerle işlemesi gerek toplum içindeki aykırı davranışları gerekse şiirlerindeki dolaylı muhalifliği dikkate alındığında onu Ahmet Haşim'den sonra Türk şiirinde ikinci modernist şair olarak nitelendirmek mümkündür.

Otuzlu yıllarda başladığı şiir etkinliğini -Cumhuriyet döneminin en çok şiir kitabına imza atacak bir üretkenlikle- onyıllarca sürdürecektir olan Fazıl Hüsni Dağlarca'yı da bu bağlamda anmak gerekir. *Havaya Çizilen Dünya* (1935) ve *Çocuk ve Allah* (1940) adlı kitaplarındaki şiirleriyle mistik çizgiye gerçeküstü esinlerle yeni bir boyut kazandıran şair sonraki eserlerinde Millî Mücadeleden Vietnam savaşına, Cezayir'in özgürlük çabalarından Türkçeye kadar pek çok temayı kapsayan bir somutlaşma/ gerçekçileşme süreci yaşamış, bununla birlikte kendisini söyleyiş ve imge bakımından hep yenileyebilmiştir.

Gelenekçi anlayışa son darbe: Garip hareketi

Oldukça eski bir geçmişe sahip olmakla birlikte o döneme kadar küçük bir kasaba hâlinde kalan ve Millî Mücadeleyle birlikte adını duyurmaya başlayan Ankara, Cumhuriyetin ilânından sonra -başkent oluşunun da etkisiyle- İstanbul ve İzmir'den sonra ülkenin bir diğer önemli kültür merkezi olmaya başlamıştı. Dönemin pek çok aydını ve sanatçısı yeni devletin başkentine ya çağrılarak ya da kendi arzusuyla gitmiş, orada çeşitli görevler üstlenmişti. Bu kadro içinde birçok edebiyatçı da bulunuyordu. 'Memleket/İnkılâp edebiyatı/şiiri' çıkışının oluşumunda da bu geniş kadronun büyük payı vardı.

Yeni başkent, yirmili yılların ardından gelen onyılda da ülke edebiyatındaki ağırlığını artırarak sürdürdü. Artık, İstanbul'un yüzyıllardır süren kültür ve sanat merkezi olma özelliği Ankara'ya kayıyordu. Bu durum, edebiyatçıların sanat etkinliklerine kişisel olarak orada devam etmesiyle sınırlı kalmadı. Çağdaş edebiyatımızda çok önemli yerleri olan Varlık (1933>), Ağaç (1936) gibi dergiler -her ne kadar yayın yaşamlarına sonradan İstanbul'da devam edecek olsalar da- Ankara'nın yeni edebiyat merkezi olma yolunda çok önemli işlevler üstlenmiştir. Devletin çeşitli kurumlarında görev alarak Ankara'da yaşamaya başlayan pek çok edip, eserleriyle bu dergilerin sayfalarını zenginleştiriyordu. Anılan dergiler bu yönleriyle de kalmamış; yarattıkları okuyucu kitlesinin yanı sıra, bir genç şair kuşağının oluşmasına da zemin hazırlamışlardır. İşte bu kuşağın içinden çıkan üç genç, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday, otuzlu yılların sonlarına doğru başlattıkları Garip hareketiyle, Cumhuriyet döneminin ikinci edebî topluluğunu oluşturmuş, daha önemlisi, kısa sürede dönemin şiirinin gündemini belirleyecek bir güce, etkililiğe ulaşarak çağdaş şiirimizin çok keskin bir yön değişikliği yaşama sürecinde gelenekçi şiir anlayışına nihaî darbeyi vurarak yenilikçi şiirin egemenliğini ilân etmesini sağlamıştır.

Şiire lise yıllarında başlayan üç genç, 1930-1936 yılları arasını kapsayan etkilenme ve arayış evrelerinde o yılların egemen tarzı olan hece vezinli şiirin sınırları içinde kalmıştır. Daha çok Tanpınar, Kısakürek ve Dıranas etkisinin dikkati çektiği bu şiirlerde romantik bir duyuş ve şairane bir söyleyiş söz konusudur. Dolayısıyla, birkaç yıl sonra Türk şiirine yepyeni bir tarz kazandırarak edebî gelenekten kopacak olan üç genç şairin şiirdeki ilk yılları, mevcut edebî geleneğe eklenme tarzında geçer. Bununla birlikte, üç genç de yazdıkları şiirden memnun değildir. Daha yalın bir şiire ulaşmanın zihni çabalarını kapsayan birkaç aylık kısa susuş süreci, kendi aralarındaki konuşma ve tartışmalarla geçer. Bazı esaslar kararlaştırırlar. Bunlar, 'ileri şiirin aynı zamanda primitif olması gerektiği' şeklindeki genel ilke içinde toplanır. Bu köktenci anlayış değişikliğinin ilk ürünleri olan vezinsiz, kafiyesiz, imgesiz, günlük dile dayalı ve kısa şiirler Varlık'ın 15 Eylül 1937 tarihli sayısında yayımlanır. Bu tarih aynı zamanda Garip hareketinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Garip, avangard bir harekettir. Modernizmin sistemli, kurallı olmayan ilk dönemlerinde, 20.yüzyılın ilk yarısında daha sık görülen avangard çıkışların ve toplu hareketlerin başlıca özellikleri, kendilerine bir yaşam alanı açmaya çalışıp getirdikleri yeni sanat anlayışını örneklendirme sürecinde eşzamanlı olarak mevcut ya da eski anlayış ile çatışma, onunla polemige girme, dolayısıyla, eskiden yeniye geçiş sürecini olabildiğince

hırçın, şiddetli bir zemine yerleştirmektir. Bir başka deyişle avangard, yeninin eskiyi safdışı etme sürecinin bir yöntemler bütünüdür. Yeni olan, bir 'karşı sanat' geliştirdiğini, edebî eser düzleminde zaten kanıtlamak durumundadır. Ancak, geçiş sürecinin hızlı ve keskin olmasında kurmaca alanın yetersiz ve silik kalacağı düşüncesi, yine bu alana göndermeler yapan, ancak onun dışında, sanat dışı alanda geliştirilip uygulanan daha etkili, vurucu, sansasyonel yöntemlerin yardımını gerektirir. Buna göre, avangard bir tutum 'yeni'nin kurmaca veriminde sistemli, ancak dolaylı, içkin bir değerler bütünü olarak kendini var edebileceği gibi bu değerlerin egemenleşmesi için gerçeklik/günlük yaşam içinde başvurulan bir 'yöntemler bütünü' olarak daha doğrudan ve aksiyonel bir niteliğe de bürünebilir (Sazyek, 2001, 173). Garip hareketinin kendini edebiyat kamu oyuna kabullendirme süreci de bu paralelde gelişmiştir. Şiirlerini dergilerde sürekli olarak birlikte yayımlamaya özen gösteren, böylelikle güç ve eylem birliği içinde olduklarını edebî düzlemde de vurgulayan üç şair, aynı zamanda günlük hayattaki kimi aykırı davranışlarıyla da eski kuşak şairleri kışkırtmaya yönelir ve bunda da büyük ölçüde başarılı olur. Özellikle ortak kitabın, *Garip*'in yayımlandığı 1941 yılına kadar dergilerde çıkan şiirlerinin büyük kısmında da söz konusu kışkırtıcı tavır çok belirgindir. "Hiçbir şeyden çekmedi dünyada/ nasırdan çektiği kadar" gibi dizelerin ekseninde gelişen alaylar, eleştiriler, polemikler hep Garipçilerin bilinçli olarak uyguladıkları plânın birer sonucuydu. Ayrıca yine bu evrede ortaya koydukları poetik görüşler de aynı doğrultuydu. "Şiir Ölüyor mu?" başlığıyla 1937 yılında yapılan bir ankete verdikleri cevaplarla Orhan Veli'nin kendisiyle yapılan bir görüşmede söyledikleri hep aynı bakış açısının ürünüdür: Eskiye red ve inkâr.

Gerçekten de Garip hareketi ilk yıllarında edebiyat kamu oyununda şaşkınlık, yadırgı ve alayla karşılaşmıştır. Denilebilir ki, dönemin değişik şiir anlayışlarına mensup pek çok şairinin birleştiği ender noktalardan birisi, Garip şiirine yaklaşım tarzında yoğunlaşmıştır. Üstelik, edebiyatçı olmamakla birlikte, edebiyatın günlük yaşamda ve eğitim kurumlarında çok ağırlıklı bir yere sahip olduğu yıllarda yetişen, dolayısıyla edebiyatla dikkatli birer izleyici olarak yakından ilgilenen pek çok köşe yazarı da söz konusu yaklaşımları basın dünyasına taşımıştır. Bundan ötürü, hareketin birkaç sempatizanı ve savunucusu ise edebiyatın bir yan alanından, eleştiri camiasından çıkar. Şevket Rado, Resai Eriş ve özellikle Nurullah Ataç, yazılarıyla hem bu yeni şiir çıkışını ve örneklerini olumlular hem de üç şaire alayla yaklaşan geniş kesimlere karşı -zaman zaman polemiklere girmeyi göze alarak- savunur. Ataç'ın söz konusu tutumu, hareketin bittiği yıl olan 1950 sonrasına da uzanır. Hareket, karşılaştığı bu olumsuz yaygın tutuma rağmen kırklı yılların şiir anlayışını belirlemekten de geri kalmamıştır. Üç şairi, şiiri sokağa hatta ayağa düşürmekle suçlayanlar da içlerinde olmak üzere, onları eleştiren hemen bütün şairler zamanla kendi şiir çizgilerini Garip hareketinin öngörülerine yakınlaştırmak durumunda kalmıştır. Gerçekçi, sıradan insanların hayatlarını ve ilişkilerini başatlaştıran, imgeden ve şairane söyleyişlerden mümkün olabildiğince uzaklaşan, konuşma dilinin bütün olanaklarından yararlanan, öykülemeyi şiirin yapısında ön plâna çıkararak, dolayısıyla yaşantıya önem veren, kafiye, vezin gibi nazım birimlerini şiirselliğin temel ölçütleri olmaktan çıkararak bir anlayış, kırklı yıllar şiirinin en belirgin ve yaygın özellikleridir ve bunları getiren de Garip hareketidir. Hareketin bir başka etkisi de dönemin okuyucu ve amatör şair profilinde gösterir kendisini. Otuzlardan başlayarak kırkların yarısına kadar yaklaşık onbeş yıllık bir süreçte, elit şiir ortamında oluşan pek çok kişisel ve toplu girişime, pek çok şairin kendine bir yol açabilmesine rağmen okuyucu ve genç şair kitlesinin üzerinde hâlâ Ahmet Haşim ve özellikle Yahya Kemal'in etkisi devam etmekteydi. Edebiyat dergilerinde ve gazetelerin sanat/edebiyat sayfalarında şiirlerine yer verilen pek çok amatör ismin ürünlerinde iki duayenin derin izi çok açık görülebilmektedir. Ayrıca yapılan anketlerde de sürekli bu iki ad anılmaktadır üstad ya da yol açıcı olarak. Bu durum, 1945'ten sonra hızla değişmeye başlar. Öyle ki, güncel süreli yayın ortamını Garip çizgisinin -pek çoğu kötü birer taklidi olan- çoğaltılmış örnekleri kaplar. Böylece, Orhan

Veli'nin *Garip* önsözünde dile getirdiği “şiiri, hayatını didişerek kazanan geniş kesime mâl etme” ülküsü de gerçekleşmiş olmaktadır. Ancak, bu yayılım öyle bir noktaya geldi ki, şair bile 1947'den itibaren bundan yakınan yazılar kaleme almak gereksinimini duydu.

1941, *Garip* hareketinde bir dönüm noktasıdır. Üç şairin hareket bağlamında yazdığı şiirlerden seçilmiş bir ortak kitap çıkar bu yıl. *Garip*, Orhan Veli'nin kaleme aldığı bir önsözle başlar. Hareketin ana poetik metni ve bildirgesi olan önsöz, bütün kabul ve redlerinin, eleştirilerinin ve önerilerinin ardındaki temel bakış açısını sergilemesi bakımından önemlidir. Bildirge, geçmişe iki yönden karşı çıkmaktadır. İlki şiir geleneği, şiirin iç meseleleri, şiir ve psikoloji, şair gibi estetik değerler; ikincisi de şiirin toplumsal oluşum içindeki rolünden hareketle sosyal ve siyasî değerler. Önsözün sonunda, bu iki maddede toplanabilecek değerler içinde kendileri için daha öncelikli olanın, estetik nitelikli olanların oluşturduğu özenle vurgulanmaktadır.

Ortak kitabın yayımlanmasından bir süre sonra üç şair de askere gider. İkinci Dünya Savaşının olanca şiddetiyle sürdüğü bir döneme denk düşer bu şiirden görece uzaklaşma. Üç şair, 1945 yılında tekrar başlayan sivil hayatlarındaki şiir etkinliklerinde güç ve eylem birliğinden uzaklaşmıştır. Gerçi *Garip* çizgisinin de örneklerini vermektedirler ama özellikle Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in halk şiirine yöneldiği dikkat çeker. Bu farklılaşma süreci 1949'un hemen başında biter ve üç şair, *Garip* hareketinin biraz gecikmiş bir yayın organı diyebileceğimiz *Yaprak* dergisi çevresinde yeniden bir araya gelir. *Yaprak*, *Garipçiler* başta olmak üzere Sabahattin ve Bedri Rahmi Eyuboğlu, Abidin ve Arif Dino, Erol Güney, Nusret Hızır, Mahmut Dikerdem, Cahit Sıtkı Tarancı, Necati Cumalı gibi isimlerin, 1946 seçimlerinin ardından muhafazakâr siyaset anlayışının yeniden egemenleşmeye başladığı bir süreçte ülkenin sosyal ve siyasî gidişi üzerine düşüncelerini ortaya koymak amacıyla çıkar. Bununla birlikte, derginin kimliğinin estetik bir düzleme yerleştirilmesine de özen gösterilmiştir. *Garip* hareketi, bu evrede ilk evresinde var olan güç birliğini ve yine başlangıcından beri ilkeleri arasında yer alan toplumsalcı sanat anlayışını iyice belirginleştirmiştir. Önceki evrelerde, toplum içindeki insanları ön plânda tutarak uyguladığı bu ana sanat görüşünü kendi içinde dönüştürmüş, eleştirel hatta muhalif bir tutumla düzene karşı genelleyerek sergilemeye başlamıştır. Üstelik, *Garipçiler* bunu sadece edebî düzlemde uygulamakla kalmamış; makaleler ve karşıt görüşleri savunan kesimlere yönelik polemik tarzı yazıları aracılığıyla düşünsel düzleme de taşımışlardır. *Garip* hareketi bu evrede siyasî bir kimliği de belirginleştirir. Söz konusu kimlik, temelini Cumhuriyetin temel ilkelerinde ve bu ilkelere dayalı olarak gerçekleştirilen devrimler sürecinde bulur. Bir başka deyişle ilk evresinden başlayarak *Garip*, Cumhuriyetin getirdiği yeni değerlerin edebiyattaki izdüşümüdür. *Yaprak* etkinliği bağlamında hareketin giderek sola açıldığı da dikkati çeker. Son evrenin monotemi olan “sosyal eleştiri”nin içerisinde sık sık toplumsal yapıdaki çarpıklık, gelir adaletsizliği, yoksulluk gibi düzene karşıtlığı da barındıran alt temaların sıkça işlenmesi, tematik tutum olarak da ironinin, yerginin tercih edilmesi bu tespiti güçlendirir. *Yaprak* dergisi yirmisekiz sayı çıktıktan sonra kapanır. Kısa bir süre sonra da 14 Kasım 1950'de Orhan Veli bir kaza sonucu hayatını kaybeder. Bu elîm olay, *Garip* hareketinin gündemden çekilerek edebiyat tarihindeki yerini alma sürecinin de başlangıcıdır (Geniş bilgi için bkz.: Sazyek, 1999).

Kırkların toplumcu şairleri: Kırk Kuşağı

Kırklı yıllarda şiir etkinliği içinde olan bir başka kesim de Kırk Kuşağıdır. “1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı” olarak da adlandırılan bu kuşak Hasan İzzettin Dinamo, Rifat Ilgaz, Cahit Saffet Irgat, M.Niyazi Akıncıoğlu, A.Kadir Meriçboyu, Sabri Soran, Fethi Giray, Mehmed Kemal Kurşunluoğlu, Enver Gökçe, Ömer Faruk Toprak, Suphi Taşhan, Attilâ İlhan,

Arif Damar, Ahmed Arif ve Şükran Kurdakul gibi şairlerden oluşur. Bu kuşak mensupları Hasan İzzettin Dinamo ve Rifat Ilgaz dışında, şiirlerini 1938 sonrasında ve özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında vermişlerdir. Üstelik, sonraları, sol kimlikli şairlikleriyle tanınan, bu kimlikle tanınmayı da kendileri isteyecek olan pek çok mensubun, şiirdeki ilk ürünlerinin ve savaş yıllarındaki kimi verimlerinin bireyci bir içeriğe sahip olduğunu da belirtmek gerekir. Otuzlu yılların sonlarından başlayarak çıkan Ses/Yeni Ses, Hamle, Yeni Yol, İnsan, Küllük, Yurt ve Dünya ve özellikle Yeni Edebiyat gibi ilerici, hatta sosyalist dergiler, bu adların şiirlerinin yayımlandığı başlıca yayın organlarıdır. Devletin savaş yıllarında iyice belirginleşen Nazi Almanya'sı yanlısı politikaları, kültür ve sanat alanında olumsuz olarak en çok bu kesim üzerinde etkili olur. Çünkü, Kırk Kuşağı, büyük ölçüde Nazım Hikmet kolunun devamıdır. Söz konusu izleyicilik, hemen hepsinde poetik ve ideolojik bağlamda dikkati çeken ortak özelliktir. Bununla birlikte, iktidarın gittikçe artan baskıları, onları Nazım Hikmet'in görece özgür olan verimlilik olanaklarından uzak tutmuştur. Bu sindirilmişlik durumundan ötürü, Kırk Kuşağının şiirinde Nazım Hikmet'in atak, propagandist ve yergici tavrı yerine barış, özgürlük, eşitlik, demokrasi, savaş aleyhtarlığı gibi temalar aracılığıyla hissettirilen silikleştirilmiş bir pasif isyan sezilir. Buna rağmen, iktidarın sürgün, hapis, dergi kapatma, gözleme gibi baskıcı uygulamalarından en çok onlar mağdur olmuştur. Garip şiirinin etki aylası Kırk Kuşağına da ulaşmıştır (Sazyek, 1999, 293). Kuşağın şiirinde örnekleri çokça görülen, hayatını zorlukla kazanan ya da yoksulluğun pençesinde kıvranan emekçi kişilerin yaşantısını işleme tavrı, Garip'in 'sıradan insan'ın kendi anlayışlarıyla yorumlanmış hâlidir, denilebilir. Kuşak içinden kendi özgün şiirini kurabilenler, dönemlerinde Ahmed Arif ve elli sonrasında onyıllar içinde Attilâ İlhan olmuştur.

Bu kuşağın dışında kalmakla birlikte, adlarını kırklarda duyuran ama olgunluk şiirlerini Attilâ İlhan gibi elli sonrasına bırakacak olan Behçet Necatigil, Sabahattin Kudret Aksal, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Cahit Külebi gibi şairleri de burada anmak gerekir.

Ulusal, toplumsalcı ve bir ölçüde rejimin gönüllü sözcüsü kimlikli bir çizgide başlayan Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, otuzlu yıllarda mistik bir bireyciliğe uğradıktan sonra kırklı yıllarda tekrar hayata yönelmiş, ancak artık daha sivil, daha günlük yaşayışın peşinde bir şiire dönüşmüştür. Bu değişim ve dönüşümler büyük ölçüde şiirin kendi iç diyalektik gelişme anlayışının çerçevesinde kalarak yaşanmıştır. Dolayısıyla, romanımızın, geçirilen sosyopolitik süreçlerden etkilenme, bu doğrultuda nesnel gerçekliği yansıtma tavrını sıkı sıkıya koruyarak çığırılar açma, tarzlar oluşturma durumundan çok farklı bir tarihî seyir izlemiştir şiirimiz. Şiir geleneğinin çok köklü olması bunda başlıca etkendir. Özellikle otuzlu yıllardan başlayarak toplumsal ve siyasi düzlemde yaşananların etkisi altına girmeden, kendi iç karşıtlıklarını ölçüt alan bir Türk şiiri oluşmaya başlar. Çatışmalarını estetik temeller üzerinde bina etmeyi öğrenen şiirimizde bu durum ellilerden sonra da devam edecektir. Bundan ötürüdür ki ellili yıllarda iktidara gelen Demokrat Parti'nin köye yönelmesi, romanımızda köy romanı gibi gerçekçiliğin uç bir tarzını egemenleştirirken şiirde üstgerçekliğe yönelen, elit bir bireyselliği barındıran İkinci Yeni şiiri ortaya çıkacaktır. Bir önceki onyıllın başat şiirinin karşıtı olarak...

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir (1985) *Yahya Kemal-Eve Dönen Adam*, Birlik Yayınları, Ankara.
- Doğan, Ayhan (1999) *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Enginün, İnci (2001) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Gürsel, Nedim (1992) *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (1982) *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karpat, Kemal (1967) *Türk Demokrasi Tarihi*, İstanbul Matbaası, İstanbul.
- Kolcu, Hasan (1993) *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2002) *İkaros'un Yeni Yüzü-Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Okay, Orhan (1991) *İkinci Meşrutiyet Sonrası Türk Edebiyatı*, Erzurum Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- Önertoy, Olcay (1993) "Cumhuriyet Döneminin İlk Edebî Topluluğu: Yedi Meşaleciler", *Türkoloji Dergisi*, C.XI, 1993, s.37-49.
- Sazyek, Hakan (1999) *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Sazyek, Hakan (2001) "Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış", 2000 Yılında Türk Şiiri Sempozyumu, Ankara Üniversitesi, *Bildiriler*, Ankara.

Türk Edebiyatı Tarihi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, 4.cilt, s. 21-47.