

T.C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE FOLKLOR

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Ahmet İlhan SANCAK

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Alphan Yusuf AKGÜL

İSTANBUL

2020

T.C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE FOLKLOR

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Ahmet İlhan SANCAK

Danışman:
Dr. Öğr. Üyesi Alphan Yusuf AKGÜL

İSTANBUL
2020

TEZ ONAY SAYFASI

T.C.

İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 010118YL01 numaralı Ahmet İlhan Sancak'ın hazırladığı "*İkinci Yeni Şiirinde Folklor*" konulu yüksek lisans tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 22/06/2020 günü (14 : 00 – 15 : 00) saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Alphan Yusuf AKGÜL

İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

Prof. Dr. Ayşe Emel KEFELİ

İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)

Prof. Dr. Bâki ASİLTÜRK

Marmara Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Ahmet İlhan SANCAK

22/06/2020

ÖZ

Bu çalışma, İkinci Yeni şiiri - folklor ilişkisine odaklanmaktadır. İkinci Yeni şiir atılımının öncü ozanlarının, özellikle 1960'lı yıllar ve sonrasındaki şiir evrelerinde, dönemin kimi gazete ve edebiyat dergilerinde kaleme aldıkları poetik metinler, söyleşi, soruşturma cevapları, açikoturumlar vb. yerlerdeki görüşlerinde geleneğe ve özellikle folklorla, Halk şiirine dair sıkça açıklamalar yaptıkları, bu çerçevedeki sorulara cevaplar verdikleri görülmektedir. Burada hareketin öncü isimlerinin, şiir sanatlarının bu evresinde folkloru, 1950'li yıllardaki başlangıç ilkelerinden daha farklı, hatta tersi istikamette ele aldıkları dikkat çeker. Folklor bu dönemden sonra, bu modern şairlerin nezdinde ulusal bir öz, miras ve yerli bir şiir verimine paralel çizgide değerlendirilmeye ve belirli ölçülerde şiirlerinde kullanılmaya başlanır. Bu çalışmada, İkinci Yeni ve folklor arasındaki bu oldukça çeşitli ve bazen de çelişkili etkileşimi irtibatlandırmak ve arka planda sebeplerinin neler olabileceğini saptamayı hedefledik. Folklorun, modern şiirimiz için kaçınılması gereken bir tehlike olup olmadığını irdeledik. Bu çözümleme için de, İkinci Yeni şairlerinin geleneğe ve özellikle folklorla ilişkin başlangıçtaki yazılarıyla, daha sonraki evrelerde yazdıkları yazılar arasında karşılaştırmalı ve bütünlüklü bir çalışmayı uygun gördük. Ek olarak, İkinci Yeni şairlerinin bu çerçevedeki fikirlerini kendi şiirleri üzerinde de somut bir biçimde tespit etmeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Folklor, İkinci Yeni, modern şiir, halk şiiri, gelenek.

ABSTRACT

This study focuses on İkinci Yeni (The Second New Poetry) – Folklore relationship. The pioneering poets of The Second New Poetry frequently made explanations about tradition, especially folklore, folk poetry and answered the related questions in poetical texts, interviews, investigative responses, panel discussions, etc. in some newspapers and literary magazines of the time especially in 1960's and beyond poetry periods. In this phase of their poetry, it is noteworthy that the leading names of The Second New Movement dealt with folklore differently and even in the opposite direction from their initial principles of the 1950's. After this period, folklore is started to be viewed in line with a national essence, heritage and domestic poetry and used in certain poems by these modern poets. In this study, we aimed to connect this highly diverse and sometimes contradictory interaction between The Second New and folklore and to determine what the reasons could be behind this interaction. We have examined whether folklore is a threat to be avoided for our modern poetry or not. For this analysis we made a holistic and comparative study focusing between the early and later stage writings of The Second New Poets about tradition and especially about folklore. Additionally, we tried to concretely pointed out the related ideas on The Second New Poets' own poems.

Key Words: Folklore, The Second New Poetry, modern poetry, folk poetry, tradition.

ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlarken folklorun, modern Türk şiirinin 1950’li yıllar itibariyle modernist ve dönüştürücü bir etkiye sahip olduğu gözlemlenen İkinci Yeni atılımı için, yaygın ve genel kanaatin aksine, bir düşman yahut kaçınılması gereken tehlike değil, bir imkân olduğu düşüncesinden hareket ettik. Araştırmalarımız ve incelediğimiz İkinci Yeni şiirlerinin ve şiir üstüne yazılarının sonucunda, çalışmanın da içerisinde görülebileceği gibi bu tespitin yerinde olduğunu gördük. Bu doğrultuda incelediğimiz İkinci Yeni şiirleri ve özellikle hareketin öncü ozanlarının 1960’lı yıllar itibariyle kaleme aldıkları poetik metinler, geleneğe ve spesifik olarak folklor, Halk şiirine dair görüşleri, bu bağlamda pek çok benzerlik gösteriyorlardı. Bu konudaki çeşitli eleştirmen ve yazarların görüşlerinin yanı sıra, çalışmadaki en büyük yardımcı metinler ve ana kaynak, bizzat İkinci Yeni ozanlarının folklor ve Halk şiiri üzerine yazmış oldukları şiir yazıları ve gerçekleştirdikleri çeşitli söyleşileri olmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde, İkinci Yeni atılımının oluşumunu ve poetik evrelerinin ana hatlarını inceledik. Bu yenilikçi şairlerin folklorla ilişkin görüşlerine yer vermeden evvel modern Türk şiirinin 1950’li yıllarının mihenk taşı oluşturulan ve şiirimize büyük bir modernist dönüşüm yaşatan İkinci Yeni şiirinin temel özelliklerini, çıkış ilkelerini bilmek, folklor ile ilişkilerini incelerken ışık tutmuş olmakla beraber, meseleye bütünlüklü bir metot ile yaklaşmamıza da yardımcı olmuştur. Nitekim, 1950’li yıllarda eleştirmenlerce ortaya konan başlangıç ilkelerinden hareketle folklorla sırtını dönmüş, hatta açıkça reddetmiş olduğu düşünülen bu şairler grubu, daha sonraki şiir evrelerinde, özellikle 1960’lı yıllar itibariyle, başlangıçtaki kimi ilkelerinden ciddi ölçüde uzaklaşmış ve bu çalışmanın da çıkış noktasını oluşturan, ilkin bir “redd-i miras” düşüncesi ile olumsuz baktığı folkloru bir zaman sonra ulusal bir dehâ, modern şiir için yararlanılacak bir zenginlik ve bağ, böylece yerli çizgide önemli bir şiirsel kaynak olarak değerlendirmeye başlamışlardır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, İkinci Yeni hareketinin yabancı ve yerli şiirsel kaynaklarını birlikte inceledik. Bunun için, İkinci Yeni’nin şiirsel kaynaklarını kök düşüncesi bağlamında ele aldık. Batı şiiri ve edebî akımları İkinci Yeni’nin dış kökünü; geleneksel şiir birikimimiz ve folklor ise iç kökünü, hatta gizli ve örtük iç kökünü oluşturduğunu saptadık. İkinci Yeni şairleri ve bu şiir olayının eleştirmenleri, kuramcıları

modern şiirimizin bu yenilikçi ve farklılaştırma etkisine sahip şiir atılımının kaynaklarını ilk başta özellikle ve belki de zorunlu olarak, bu dış kök çizgisi üzerinden takip ederek tanımlar getirmişlerdir. Fakat bu durum, İkinci Yeni şiirinin yerli bir iç kökü olmadığı, yalnızca Batılı şiir ve sanat kaynaklarından beslenerek doğmuş ve gelişmiş bir şiir atılımı olduğu anlamını taşımaz. Sadece, atılımın filizlenmeye başladığı ellili yıllarda bu yerli iç kök, yani büyük Türk şiir birikimi, göz ardı edilmiş yahut yok sayılmak istenmiştir.

Çalışmanın bölümleri içerisinde de görüleceği üzere, şiirimize çağcıl bir etki ve yenilik getirmek isteyen bu ozanlar grubu başlangıç yıllarında (1953-1959) doğal olarak ve bir bakıma bilinçli şekilde, Batı referanslı bir arka plan ile şiir sanatına farklı ve çarpıcı bir modernist adım atarak poetikalarını okura ve eleştirmene sergilemek istemişlerdir. Ancak bu öncü şairlerin, daha sonraki gelişen şiir evrelerinde, ellili yılların başlarındaki bazı çıkış özellikleri ile çelişki yaratan önemli bir farklılaşmaya gittikleri dikkat çeker. Bunlardan birisi de geleneğe, özel olarak da folklor ve Halk şiirine karşı olan görüşleridir. Nitekim bu ozanların poetik yazılarında folklor, özellikle 1960-1965 ve sonrasındaki dönemde, dışlansın ya da benimsensin, bir olgu olarak canlı bir şekilde varlığını devam ettirmiştir. Ek olarak, söz konusu yıllar itibariyle artık folklorun modern şiir adına beslenilmesi gereken bir yerli toprak, ana kaynak olduğunu yazı, söyleşi, soruşturma, açıkoturum, röportaj gibi çeşitli vesileler ile daha sık ve açıktan ifade etmeye başlamışlardır. Avrupa şiirinin kendi tarihî ve kültürel gerçeklikleri doğrultusunda evrimleşen ve özgün bir sisteme oturan şiir serüveninin Türk şiirine adapte etme çabasının yapay bir girişim olduğunu ve böylece yönünü kendi tarihine ve büyük şiir birikimine yöneltmeyi geç de olsa gören bu öncü şairler için, yerli kaynaklara bu evre itibariyle daha net ve bilinçli bir dönüş başladığı göze çarpmaktadır. Bu mühim değişimleri, çeşitli araştırmacılar ve İkinci Yeni şairlerinin bizzat kendi açıklamaları üzerinden göstererek, meseleye ilişkin tespitlerimize yer verdik.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise, bir bakıma bu tezin çıkış noktasını oluşturan, İkinci Yeni atılımının öncü şairlerinden Cemal Süreya'nın, *a* dergisinin Ekim 1956 tarihinde yayımladığı ve dönemi için büyük sansasyon yaratan, etkisinin günümüzde dahi devam ettiği, "Folklor Şiire Düşman" başlıklı ve bizce anlamı tartışmalı poetik nitelikteki o ünlü şiir yazısı üzerinden folklorun, modern şiir karşısında bir suçlu yahut kaçınılması gereken bir tehlike olup olmadığını inceledik. Ayrıca, şiir dünyamızda büyük bir tartışma kanalı açan bu yazıya, yine *a* dergisinde sığacağı sığacağına verilen bir

cevap olarak, aynı kuşak ve hareket içerisinde değerlendirilen ve Mülkiye yıllarından beri birbirlerini tanıyan şair Sezai Karakoç'un, "Suç Folklorunda Değil" başlıklı eleştirel yazısını bir karşı cevap olarak inceledik ve değerlendirdik. İkinci Yeni şairlerinin folklor ve Halk şiiri hakkındaki ifadelerini incelediğimizde Türk şiir birikiminin, modern şiir argümanları içerisinde özümsemesi, taklit çizgisinin aşılması ve şairin de "kişiliği" ile birleşmesi karşılığında, İkinci Yeni için yerli bir şiir toprağı ve temel şiirsel kaynaklarından biri olabileceği kanaatine vardık. Kısacası bu tezde, folklor ve Halk şiirinin İkinci Yeni ozanlarını etkileyen bir yönünün olduğunu, modern şiir için bir düşman değil, imkân olduğunu göstermeye çalıştık.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde modern Türk şiiri ve edebiyat kuramları üzerine kıymetli bilgi, birikim ve tecrübelerini, şiirleri analiz etme kabiliyetini benimle paylaşan ve öğreten, her fırsatta çalışmamla yakından ilgilenen, gerek bu ve başka çalışmalarında gerekse şiirlerim hakkındaki nitelikli eleştirileriyle bana yol gösteren sevgili danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Alphan Yusuf AKGÜL'e ve ayrıca Lisans, Yüksek Lisans öğrenimim boyunca kıymetli ilgi ve önerileri ile bana daima ufuk açan, çok değerli katkılarda bulduklarına inandığım başta Prof. Dr. Ayşe Emel KEFELİ, Prof. Dr. Orhan BİLGİN, Prof. Dr. Abdullah UÇMAN, Prof. Dr. Bâki ASİLTÜRK ve rahmetli hocam Nurettin ALBAYRAK ile İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümündeki diğer tüm hocalarıma sonsuz teşekkür ederim. Bu çalışma son şeklini alana kadar ki süreç içerisinde, zor anlarımda desteklerini her an yanımda hissettiğim aileme ve arkadaşlarıma da teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI	ii
BEYAN	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE İKİNCİ YENİ HAREKETİ.....	34
1. İkinci Yeni Hareketinin Oluşumu ve Poetik Serüveninin Ana Hatları	34

BÖLÜM II

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN KÖKLERİ VE İKİNCİ YENİ - FOLKLOR İLİŞKİSİ...62	
1. İkinci Yeni'nin Dış Kökü: Batı Şiiri.....	62
2. İkinci Yeni'nin Gizli İç Kökü: Türk Şiir Birikimi ve Folklor	74

BÖLÜM III

MODERN ŞİİRİN DÜŞMANI FOLKLOR MU?	97
1. Şiiri Kısırlaştırıcı Folklor: “Folklor Şiire Düşman”	97
2. Sanatçının Özel Bir Kaynağı Olarak Folklor: “Suç Folklorunda Değil” Şairde.....	121
SONUÇ.....	130
KAYNAKLAR.....	133
ÖZGEÇMİŞ	138

KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
Bkz./bkz.	bakınız
çev.	çeviren
DİA	Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
ed.	editör
haz.	hazırlayan
s.	sayfa
vb./vs.	ve benzeri / vesaire



GİRİŞ

Folklor, muhtevası bakımından oldukça çeşitli ve geniş bir yelpazeye yayılan, İslamiyet'ten önceki dönemlerden günümüze kadar uzanan bir terimdir. Folklor, geçirdiği bu süreklilik ve canlılık içerisinde bünyesinde “halk şiiri, halk sanatları, inanışlar, özel yaşama dair töreler (doğum, vaftiz, sünnet, ad koyma vb.), üretim-tüketim araçları, tabiat bilgisi, giyim-kuşam, bayramlar, oyunlar, masallar” gibi çok büyük bir sahada varlığını sürdürürken, ek olarak halk edebiyatı ve bu edebiyatın ürünlerini, tür ve biçimlerini de kapsar. Görüldüğü gibi halk edebiyatı, zannedilenin aksine, folklorun içerisinde oldukça küçük bir yer tutmaktadır. Bu bakımdan, folkloru sadece halk edebiyatı çizgisinde ele alıp değerlendirmek, bu millî varlığa karşı eksik ve hatalı bir yaklaşım olacaktır. Bu çalışmada folklorun, bir başka adıyla halkbiliminin, yukarıda sıraladığımız ve halk edebiyatının dışında kalan alanları ile ilgilenilmeyecek olup, spesifik olarak halk edebiyatı şiir birikimi ve bu yerli kaynağın İkinci Yeni şairlerinin poetikalarındaki karşılıkları incelenmeye çalışılacaktır. Bu incelemenin sonucunda da folklorun, İkinci Yeni ozanları için bir imkân olup olmadığı, bazı eleştirmenlerin görüşlerinin yanında öncü şairlerin bu doğrultudaki şiirleri ve şiir yazıları da temel referans kabul edilerek gösterilecektir.

Folklorun tanımı, muhtevasında taşıdığı olgu ve olaylar, çeşitli araştırmacılar tarafından incelenmiş ve bu büyük ulusal mirasımız hakkında kimi müşterek tanımlar saptanmıştır. Folklor, edebiyatımızın batı kanalına girdiği Tanzimat yıllarından sonra yeni anlayışlarla tekrar gündeme gelmiş ve çağdaş şiirimizde dahi varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Esasen İngilizce bir terim olan “folklor”, bu yabancı dildeki “folk” ve “lore” kelimelerinden oluşmaktadır. Bu kelimelerin sırası ile Türkçe karşılığı “halk” ve “bilim”dir. Dolayısıyla, “halkbilimi” şeklinde de kullanılan folklorun dilimizdeki bir diğer karşılığı ise “halkiyat”dır. Ek olarak, folklorla mukabil bu söyleyiş karşılığını, yani “halkiyatı” ilk kez, Millî Edebiyat sanatçısı Ziya Gökalp, 1913 yılında, *Halka Doğru* dergisinin 14. sayısında, “Halk Medeniyeti I” başlıklı yazısında ifade etmiştir.

Sözlük anlamı; “Halkın maddî ve manevî kültürünü oluşturan unsurları kendine özgü yöntemlerle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen ve yorumlayan bir bilim dalı” şeklinde karşımıza çıkan folklor, bir bilim olarak daha çok 1846 yılından sonraki süreçte

ele alınmaya ve hatta öteki bilimlerle karşılıklı etkileri değerlendirilmeye başlanmıştır.¹ Muhteva olarak oldukça çeşitli kanallara uzanan folklor, edebiyatımızda daha çok anonim halk edebiyatı ürünleri çerçevesinde düşünülmektedir. Halk edebiyatı araştırmacısı Nurettin Albayrak, folklorun bu geniş kapsamına ilişkin şunları söyler:

Halkiyatın konusunu düğün, bayram, cenaze, kandil, doğum, ad verme, sünnet, evlenme, hediye, ölüm gibi durumlara ait gelenekler; cin, peri, büyü, efsun, kandil, muska gibi halk inançları; türkü, mâni, masal, ninni, tekerleme, atasözü, deyim, halk hikâyesi, efsane, bilmece, dua, beddua (ilenç), halk tiyatrosu gibi sözlü-anonim halk edebiyatı ürünleri oluşturur.²

Görüldüğü üzere folklor, yalnızca halkın sanatının çeşitli ürünlerini değil, halkın “ortak malı” kabul edilen, müşterek her türlü maddî ve manevî meseleyi de ihtiva eder. Ülkemizde folkloru, yukarıda belirttiğimiz “halkiyat” karşılığı olarak ilk kez kullanan Ziya Gökalp’e ek olarak, Fuad Köprülü ve Rıza Tevfik Bölükbaşı gibi edebiyatçılarımız da çeşitli açılardan ele almışlar, ilk defa ve ciddi şekilde bu meseleyi Türk edebiyatında dolaşıma sokmuşlardır. Folklor böylelikle edebiyatımızda bir bilimin karşılığı olarak da yavaş yavaş değerlendirilmeye başlanmıştır. Rıza Tevfik Bölükbaşı, 1913 yılında, *Peyam* gazetesinin 20. sayısının edebî ilâve kısmında yayımladığı, “Folklor: Folk-lore” başlıklı araştırma yazısında ve Fuad Köprülü de, Rıza Tevfik’ten yaklaşık bir yıl sonra *İkdam* gazetesinin 14. sayısında, “Yeni Bir İlim: Halkiyat-Folklore” başlığıyla kaleme aldığı yazısında folkloru edebiyatımıza yeni bir “bilim dalı” olarak sunan tanıtıcı mahiyette belirleyici yazılar kaleme almışlardır.

Yazarlarımız tarafından yeni bir ifade karşılığı ile edebiyatımızda yerini alarak gündeme taşınan ve sonra da çeşitli vesileler ile etkisini pek kaybetmediğini gördüğümüz folklor, bu yabancı terim şekli ile ilk defa İngiltere’de kullanılmıştır. Bu çerçevede, Avrupa’da ilk olarak “folklor” ifadesi, 1846 yılında, William John Thoms tarafından kullanılmış olmakla beraber, ülkemizde de buna farklı karşılıklar bulunmuş (hikmet-i avâm, budun bilgisi, halk bilgisi vb.) olmakla birlikte örneğin Rıza Tevfik, yukarıda sözü edilen yazısında, “Lafzan tercüme edilirse, hikmet-i avâm tamamıyla folklor mukabili olmuş olur” dese bile, günümüzde daha çok bu kullanışı yani “folklor” terimi ile ifade

¹ Nurettin Albayrak, *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2010, s. 190.

² Albayrak, *Sözlüğü*, s. 190.

edilmeye devam edilmiştir. Aydın Oy'a göre, Rıza Tevfik, folklor teriminin avam edebiyatının bütün eserlerini anlatmak üzere kullandığına işaret ettiği için, folklorun sadece edebiyat yönüne ağırlık vermiş ve bugün halk edebiyatı ve anonim halk edebiyatı olarak anılan ürünler üzerinde durmuştur.³

Türkiye'de yukarıda saydığımız bu ilk tanıtıcı yazılardan sonra daha ciddi ve "resmî" bir faaliyet ise, Ankara'da, 1920 yılında, "Hars Dairesi"nin (Kültür Dairesi) kurulması ile gerçekleşmiştir. Bu önemli adımdan sonra, 19. yüzyılda Avrupa'da muhtelif ülkelerde bir "disiplin" adı altında yürütülen folklor çalışmaları gibi, ülkemizde de derleme ve araştırma çalışmalarına başlanılmış ve folklorla ilişkin süreli yayınlar artmıştır. Akademik çerçevede folklor ise, 1938 yılında Ankara Üniversitesi DTCF'de ders programına eklenmesiyle ilk olarak başlanmış, ardından Erzurum Atatürk Üniversitesi, Konya Selçuk Üniversitesi vb. üniversitelerde de folklor üzerinde önemli akademik araştırmalar yapılmıştır.

Folklor (halkbilimi), pek çok bilim dalı ile ortak bir alanda buluşturulmaya ve karşılıklı etkileri değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda başta etnoloji (budunbilim) olmak üzere folklor ile ilişkisi olduğu düşünülen çeşitli bilimler sıkça öne çıkarılır. Pertev Naili Boratav'a göre halkbilimi, birçok bilimlerin "kavşak" yerinde bulunan, ya da onlarla birçok konuları ortaklaşa paylaşan önemli bir bilimdir. "Ruhbilim, dilbilim, toplumbilim, arkeoloji ve prehistuar, genel olarak tarih ve özel olarak din, edebiyat ve sanat tarihleri" gibi sosyal ve insanlık bilimleri, ayrıca "hekimlik, bitkiler bilimi" de uzaktan yakından folklor ile bir biresime girdiği düşünülen öteki alanlardır. Ek olarak yine Pertev Naili Boratav'a göre, halkbiliminin bunlar arasında ayırt edici niteliği, "belli bir ülkede yaşayan halka özgü kültür yaratmalarını, gelenekleri, ayrıntılarıyla ve derinliğine incelemeyi üzerine almış" olmasından kaynaklanmaktadır.⁴

Ziya Gökalp, Rıza Tevfik, Fuad Köprülü gibi edebiyatçılarımızın 1913-1915 yılları arasındaki folklorla dair ifade ettiğimiz bu ilk ve ciddi çabalarından sonra, özellikle Cumhuriyet'in ilânı ile beraber devlet kademesinin de bu alana el atması ve destekleri ile Türk folkloru üzerinde çeşitli araştırmalar yapılması adına pek çok kurum kurulmuştur. Bu çerçevede, 1930 yılında açılan Etnografya Müzesi ile başlayan bu ilk adımlara

³ Aydın Oy, "Halkiyat", *DİA*, XIII, 367-368.

⁴ Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1982, s. 11.

devletin “bakanlıklar düzeyinde” katkısı ile, 1996 yılında kurulan Millî Folklor Enstitüsü ve 1983 yılında da Millî Folklor Araştırma Dairesi’nin açılması, ülkemizde folklorun artık devletin de sıkı adımlar atıp ilgilendiği ve sistemli hale getirildiği bir alan olmuştur. Böylece, başta edebiyatçılarımızın tanıtıcı çabaları olmak üzere, akademik araştırmalar ve devlet desteği ile folklor ülkemizde etkisini giderek arttıran bir bilim hâline gelmiştir.

Cumhuriyet dönemi ile birlikte kurulan halkevleri, yayımladıkları süreli yayınlar ile folklor ürünlerinin derlenmesine ciddi katkılar sağlamış bir başka kıymetli faaliyetlerdir. Ayrıca, Ağustos 1949 - Ekim 1979 zaman diliminde kesintisiz olarak çıkan *Türk Folklor Araştırmaları* dergisi, folklor ve halk edebiyatına dair çeşitli yazılar ve bilgiler ile bu alana büyük bir etkide bulunmuştur. Gerçekten de İkinci Yeni atılımının öncü ozanlarından Sezai Karakoç, bir dönem kendi çıkardığı *Şiir Sanatı* dergisinde, “Türk Folklor Araştırmaları dergisini okuyunuz ve geliştiriniz: Folklorun ana şiir kaynağı olduğunu biliyorsunuz” diyerek, *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinin ve genel anlamda folklorun modern şiir adına ne denli önemli olduğunu açıkça ortaya koymuştur.

Buradan hareketle, İkinci Yeni şairlerinin folklor ile ilişkisine geçilecek olursa, bu yenilikçi ve farklı ozanlar grubu, içerisinde çok geniş bir malzemeyi barındıran folkloru, daha çok halk şiiri çizgisinde düşünmüşler ve dar açıdan folkloru yorumlamışlardır. Doğuşu da, yaşaması da halkın emeği ve çabası ile gerçekleşen ve bir ulusun geçmişinin bütün anılarını sürdüren kolektif ve anonim ürünler toplamı olarak tüm canlılığı ile karşımızda duran folklor, yalnızca edebiyat sahasında değil, pek çok alanda sınıflandırılır. Bu sebeple folkloru, modern şiir içerisinde değerlendirip yargılarda bulunurken yalnızca halk edebiyatı ile bir kıyasa girerek değerlendirme yapmak kuşatıcı ve geçerli bir yorum sağlamamakla beraber folkloru eksik anlamaya sebebiyet verir.

Türk şiirinde 1950’li yıllara gelindiğinde folklor, özellikle İkinci Yeni şiir atılımının öncü şairi Cemal Süreya’nın Ekim 1956 tarihinde *a* dergisinde yayımlanan “Folklor Şiire Düşman” başlıklı ve bizce anlamı tartışmalı yazısı ile farklı bir kanala girmiştir. Yine aynı yıl, Cemal Süreya ile aynı kuşaktan ve Ankara yıllarından arkadaşı şair Sezai Karakoç’un “Suç Folklorunda Değil” başlıklı karşı cevap maksatlı yazısı ve başka birkaç eleştirel yazıdan sonra oldukça uzun denilebilecek bir süre suskunluk dönemine girdiğini gözlemlediğimiz Modern şiir – Folklor meselesi, 1983 yılından itibaren içerisine resim, sanat, müzik, tiyatro gibi başka sanatların ve sanatçıların da katılımıyla daha geniş bir tartışma kanalına girerek edebiyatımızda etkisini tekrar arttırmaya başlamıştır.

İkinci Yeni hareketinin ilk olarak hissedilmeye başladığı 1950’li yıllar ile, başlangıçtaki poetik ilkelerinin etkisinin yavaş yavaş azaldığı 1965’li ve 1970’li yıllara bakıldığında, bu yenilikçi ve modernist şiir atılımını oluşturan öncü ozanların geleneğe ve Halk şiirine ilişkin değişken ve yer yer birbiriyle çelişkili tavır ve açıklamaları net olarak görülür. Bunlar, çalışmanın içerisinde bizzat İkinci Yeni şairlerinin poetik yazıları, şiirleri ve eleştirmenlerin tespitleri üzerinden daha somut bir biçimde gösterilecektir.

İkinci Yeni’nin Türk şiiri sahnesine ilk çıkmaya başladığı ellili yıllarda, bu farklı tarzdaki dağınık şiir olayına hemen bir tarihçe ve özellikler listesi çıkartılmaya başlanması, sanki üzerinde anlaşılmiş gibi net ve değişmez çizgiler çekilmesi, yani başlangıçta şairlerin üzerlerine yapışan bu kesin kabul edilen ilkeler, İkinci Yeni’nin sonraki açılımlarını, geçirdiği şiirsel evreleri, dönemeçleri ve zengin olanaklarını görmemize engel olur. Bu konudaki sorumlular hem eleştirmenler hem de bizzat İkinci Yeni şairleridir. Yenilik yapma ve özgün görünme adına, bunu da mevcut olanı, eskiyi, geleneği eleştirme şeklinde sert tepkilerle gösteren, bu doğrultuda yıkıcı poetik yazılar yazan şairler, bir bakıma eleştirmenlere hemen kendilerini bir grup ve akım altında toplama, muhtevada ortak özellikler çıkartma arzusunu da vermişlerdir. Fakat sonradan görülüyor ki bu yenilikçi ve modernist şairler, folklor için başlangıçta bir “redd-i mirâs” tavrı ile tuttıkları kalemlerini tam tersi istikâmette oynatmaya başlamışlar ve kendi ilkelerini yine kendileri çürütmüş, poetikalarını bir tür çelişkiye sürüklemişlerdir. Burada önemli olan husus, şairlerin bu değişken ruhlarının okuru ve eleştirmeni yanıltabildiğidir.

İkinci Yeni şairleri ile ilgili bu baştan hatalı ve yanıltıcı ilkelerden birisi de akımı oluşturan şairlerin şiirimizin geçmiş birikimine, geleneğine sırtını dönmüş ve şiirimizi tamamen Batı şiirinin bir uzantısı ve kopyası yapmak istemeleri şeklindeki görüştür. İkinci Yeni açıklanırken onun şiirsel kaynaklarını sadece yabancı kaynaklar üzerinden açıklamak isteyen eleştirmen ve şairler, bir bakıma bu hareketin gelenek çizgisine hiç yönelmemiş hatta onu reddetmiş olduklarını da ima etmek isterler. Bu yapılırken, İkinci Yeni’nin belirli dönemlerde aynı konuya ilişkin çelişkili ve değişken tutumlar sergileyebildiği ihmal edilmiştir. Nitekim bir dönem folkloru göz ardı edip önemsemeyen bir modern şair, şiirinin sonraki evrelerinde tam tersi bir tavır sergileyebilir. Başlangıçta ona ciddi atıflarda bulunmaması, arka planda geleneği tamamen inkâr ettiği, hiç yönelmediği tarzında genelgeçer bir saptamada bulunulmasına neden olamaz.

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* adlı kitabında bu çerçevedeki algıya ilişkin şu önemli tespitte bulunur:

Her edebiyat kuşağının kendine has ufukları vardır. Ortaklaşa yaklaşımlar az olsa bile bir kere “edebiyat kuşağı” görünümü doğduğu zaman, kuşak az çok bir “consensus” halinde yansır. Aslında bir de kuşak içindeki şairlerin kendilerine has ufukları bulunur. Bu ufuklar, darlığı ölçüsünde ortaklaşa değerler arasında kaybolur. Ya da kuşağın paylaştığı ortaklaşa değerler içinde bir anlama sahip olur.⁵

Böylece, bu çalışmanın çerçevesinde meseleye yaklaşacak olursak, İkinci Yeni şairlerinin folklorla dair göstermiş oldukları poetik tavır zaman içerisinde değişkenlik gösterdiğinden dolayı, folklor İkinci Yeni için kesinlikle reddedilen bir kaynaktır yahut vazgeçilmez bir şiirsel beslenme kaynağıdır gibi kesin yargılara varılmaması gerekir.

Bu tezde gösterilmek istenilen, folklorun, İkinci Yeni şairlerinin zannedildiği gibi hiç yönelmediği bir alan olmadığını, onu kendi poetikalarının farklı dönemleri içerisinde “ulusal dehâ” olarak da gördüklerini ortaya çıkartmaktır. Nitekim, bir dönem çok sert bir şekilde folkloru eleştiren ve reddeden bir İkinci Yeni şairi, sonraki şiir evrelerinde onu bir etkilenme aracı, önemli bir kaynak ve geç görülen bir miras olarak da kabul etmiştir. Bu bakımdan, İkinci Yeni şairleri belli süre sonra şiir sanatlarındaki gidişatlarından bir tedirginlik duyarak, böylece başlangıçtaki özelliklerinde bilinçli bir farklılaşmaya giderek, geleneksel öze dönüş yapıp bu kaynağı da değerlendirmiş ve böylece kimi başlangıç ilkelerini yine kendileri çürütmüşlerdir. Bu değişken ilkelerin en dikkat çekenlerinden birisi de geleneğe ve spesifik olarak folklorla yönelik görüşleridir. Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir* başlıklı kapsamlı çalışmasında, İkinci Yeni’nin, Türk şiirindeki yerleşik ve kapalı özneliğin, “göçebe, sürgün” ve “dışsal bir özneliğe” dönüştüğü noktada, kendisinden ve gidişatından neredeyse ürktüğünü gözlemler. Kahraman, bunun sebebini İkinci Yeni’nin “dadadan” türeyen estetiği bilememelerine de bağlar. Bu ve benzer açılardan Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir* çalışmasının, “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir” başlıklı bölümünde, bu “modernist” şiir atılımının “modernizmden çağdaşa” geçememelerine, bu bağlamda “geleneksel bilinci aşamalarına” yönelik saptamasını şöyle açıklar:

⁵ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 47.

Bu saptama kuşkusuz bir çizgisellik, bir özcülük arayışı değildir. Bir “mutlak” a da işaret etmez. Çünkü öyle bir zorunluluk yoktur. Sorun daha çok bu hususların “olamamasıyla” ve o durumun nedenleriyle ilgilidir. Fakat, gerek o “neden” i anlayabilmek gerekse ortaya çıkmış görüntünün boyutlarını saptayabilmek için, öncelikle 1950-1965 arasında güçlenen bu akımın o tarihten sonra şiirin ve dilin geçmiş birikimine döndüğü, onunla özdeşleştiği, onu yeniden üretme çabasına girdiği anımsanmalıdır. Bugün hemen tüm şairlerin geleneksel bir ses ve söylemle yazması, geleneksel yapısal özelliklere dayanması son derece ilginç ve çarpıcı bir sonuçtur. Bunu, İkinci Yeni’nin de kısıtlaması olan “geleneksel bilinci aşmamak” diye açıklamak mümkündür. Belleğin gitgide bilincin üstünde egemen olması, zamanın mekâna üstünlüğü yalnız şiiri teslim altına almakla kalmamış, modernizmin, Batıdaki açılımlarla “analojik” bir koşutluk gösterse de sonunda kendine özgü bir “gelenekselciliğin” içinde eridiğini ortaya koymuştur.⁶

Cemal Süreya, İkinci Yeni şiiri için, bu yeni tarzda ilk şiir örneklerinin verildiği günlerde sığağı sığağına tanımlar getirilip, bir “akım” altında toplanılmaya çalışılıp hatta bu doğrultuda başlangıç ilkeleri getirilmesine pek iyi bakmaz. “Birçok genç şair şiirin kendisinden değil, yapılan tanımlardan yola çıkarak yazmaya başladılar” diyerek bu tavrı eleştirir. Demek ki, geleneksel olanla modern olan arasında bağ kuran bir şair örneğinin, sırf doğulu bir şair olmadan da geleneksel şiirin müktesabatını iyi bir donanımla bilebilir. Bir yönüyle geleneksel, bir yönüyle modern olabilir. İkisini birden temellük ederken, birinin öne çıkması, ağır basması, ötekini dışında durduğu anlamını taşımaz. Şairin şiir sanatında ve mensup olduğu kuşak/akım içerisinde, istediği kadar bir özellik olarak geriye de itse yetişme ortamı hatta çocukluğu bile onun geleneğinin tamamen dışında olmadığını sergiler. Ebubekir Eroğlu, kuşak içindeki şairlerin, ortak ilkeler etrafında değerlendirilse bile ayrı yeteneklere ve şiirsel verimlere sahip oldukları konusunda şunu söyler:

Bir edebiyat kuşağı, kuşak olarak geçmişten temsile değer olanı temsil etmeye, gelecek için de anlam taşıyan umutları karşılamaya ehil görüldüğü oranda mutluluk vericidir. Kurallar ve tanımlar bir dönemi oluşturan bütün şairleri hedefe aldığı halde, temsil etme ve kendi şiiriyle doğan umutları karşılama bilinci az şiirde uyanır. Şüphesiz, bunu gerçekleştirme biçimi ve oranı da her şair için aynı değildir.⁷

⁶ Hasan Bülent Kahraman, “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir”, *Türk Şiiri Modernizm Şiiri*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2015, s. 172.

⁷ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 47.

Ebubekir Erođlu'na göre, Őiirimizde 1950'lere kadar yenilik arayışları, "bir başlangıç bulmuş olma" arzularını da içeriyor, "Őiirde devamlılık" deyimine eski gelenekleri çağrıştırdığı için Őairler tarafından pek sıcak bakılmıyor idi. Fakat, Őiirimizde 1960'lı yıllardan bugüne ise, "yenilik"ler daha çok "devam" dűşüncesi ile mezcedilmiş ve yeni bir ilerleme süreci başlamıştır. Erođlu'na göre, sözkonusu bu durum beraberinde bir güven duygusunun artışı da getirmiş ve "devam" dűşüncesinin eski Őiirimizi, folkloru çağrıştıracak biçimde kullanılmasına da yavaş yavaş itiraz gelmemeye başlanmıştır. Böylelikle Őairlerce "yenilik" ve "devam" (belki eski ile devam da denebilir) arasında bir bireşime gidilmiştir:

Yeni Şiirimize canlılık sağlayan unsurlardan biri, eski çağlarda güçlü bir Şiir varlığına sahip oluşumuzdur. Şairler bu varlığı sahiplenmeye uzak kalmamıştır. Gelenek, çizgi olarak dalgalandı ve kırıldı, taşıyıcı vasfını yitirdiği yerde tükendi; ama algı zenginliği olmakla, dönüşerek devam etti.⁸

1950 kuşaağı olarak bilinen Şairleri, belli bir anlayış çerçevesinde toplamak o kadar kolay değildir. Kendilerinden bir önceki kuşak, yani 1940 Şiiri, daha planlı, belirgin ve net ilkeleri ile öne çıkmaktadır. Fakat 1950 kuşaağı için böylesine net bir kesinlikten söz edemeyiz. İşte 1950 kuşaağı içerisinde bir grup "öncü" Şair, "İkinci Yeni" adı altında tanımlanacak olan yenilikçi ve modernist çerçevede bir Şiir atılımını 1953 yılında bireysel ve birbirinden habersiz mecralarda başlatıp, 1957'lere doğru ise bu dağınık gidişattan sıyrılıp daha belirgin bir çizgide bu Şiir olayını modern Şiirimize yerleştirdikleri zaman, yine de bu Şiirin temel ilkeleri, özellikleri, nitelikleri kesin ve yeterince bilinmemekteydi.

Kimi eleştirmenler, sanki aralarında anlaşmışlar gibi, "kalıp" sayılabilecek kimi özellikler üzerinde durmuşlar, İkinci Yeni Şiirinin yerli kaynaklarına ve geçirdiği Şiirsel evrelerin bütününe yeterince inmemişlerdir. Bu kalıplardan ve bu çalışmanın da çıkış noktasını oluşturan başlangıç ilkelerinden biri de, İkinci Yeni Şiirinin gelenek karşıtı, folklor ve Halk Şiirine uzak, tamamen batı kaynaklı bir Şiir olayı olduğu görüşüdür. Bu görüşü abartıp, İkinci Yeni'ye tamamen "Batı mukallidi" çerçevesinde değerlendirmeler de getirilir. Belki başlangıçta, bu doğrultuda çıkış yaptıkları ilk zamanlardaki Şiir

⁸ Eroğlu, *Doğası*, s. 88.

örneklerinden ve şair tutumlarından hareketle bu yargılar belirli ölçülerde kabul edilebilir olsa da, tezin ilerleyen bölümleri içerisinde görüleceği gibi bizzat sonraki evrelerde İkinci Yeni şairlerinin kendi yaptığı açıklamalar bu kalıpları, suçlamaları, hemen başta koyulan ilkeleri bizzat çürütür nitelikte olmuştur. Yani bir bakıma, İkinci Yeni'ye yerleştirilen kimi ilkeler yine hareketin öncü ozanları tarafından yer yer işlevsiz hale getirilmiştir.

İkinci Yeni ve folklor ilişkisi hakkında birbirine benzer ve tamamen zıt pek çok görüş öne sürülmüştür. İkinci Yeni hareketinin tamamen “gelenekten kopuk”, “batı taklitçisi” bir şiir olduğunu öne süren araştırmacılar olduğu gibi bu yeni şiirin Halk şiirinden, folklor malzemelerinden de beslendiğini, sonradan bu yerli şiir mirasına olumlu anlamda indiklerini ifade edenler de olmuştur. İkinci Yeni şairleri de bu konuda çelişkili tavırlar sergileyerek belli bir ikilemi sürekli yansıtmışlar ve araştırmacıları da zaman zaman benzer ikili pozisyona sokmak durumunda bırakmışlardır. Genel olarak aslında, kimi zaman eleştirmen şairi, kimi zaman ise şair eleştirmeni eleştirmiştir. Eleştirmenlerin pek çoğu da İkinci Yeni'ye değişmez ilkeler koymak isterken bir bakıma bu şiire karşı kendi savlarını sergilemiştir. Bu açıdan, bu konuda çalışma boyunca bize yol gösterici ana kaynak, İkinci Yeni şairlerinin folklor ve Halk şiirine ilişkin kendi açıklamaları ve bu çerçevede şiir üzerine yazdıkları anahtar niteliğindeki poetik yazıları olacaktır.

Bilindiği gibi, İkinci Yeni şairleri yalnızca şiir değil, poetik yazılar da kaleme almışlardır. Behçet Necatigil, “Sanatçının Ruh Sayısı” başlıklı yazısında “bir sanatçının şiir görüşü, şiirlerinin bütününden çıkarılmalıdır” der.⁹ Bu bağlamda, İkinci Yeni şairlerinin şiir üzerine yazdıkları metinlerin, onların şiir sanatına ilişkin değişmez, genel geçerlilik arz eden görüşler vermeleri pek olanaklı değildir. Sözgelimi, 20’li yaşlarında genç bir şairin şiir dünyasına yeni yeni adım attığı ilk dönemlerinde şiir hakkında söyledikleri ile sonraki dönemlerinde söyledikleri ve yazdıkları arasında mutlaka bir farklılık ve değişim gözlenebilmesi kaçınılmazdır.

Örneğin, Ebubekir Eroğlu'na göre, İkinci Yeni'nin öncü ozanlarından Cemal Süreya, şiirleri kadar şiir üstüne yazdıkları ile de “hareketli” ve “canlı” bir şairdir. Bir bakıma Cemal Süreya, “o günün şiiri için tanımlar” getirir, anlık “durum tespitleri” yapar. Şairin bu tavrı, “dönemin zengin ufuklarını” anlamamızı sağladığı kadar, “sınırlılığı” da

⁹ Behçet Necatigil, “Sanatçının Ruh Sayısı”, *Bütün Eserleri*, haz. Murat Yalçın, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Delta Serisi, 2013, s. 1257.

işaret etmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu çerçevede bir başka İkinci Yeni ozanı Sezai Karakoç da ilk başta “güncel yenilenmenin” içinde duran bir şair iken poetik serüveninin sonraki duraklarında kendisine, “kökü tarihin derinliklerine giden” bir kanal açmıştır. Karakoç, geçmiş şiir verimimize yönelerek, belki de diğer İkinci Yeni ozanlarına bu konuda öncülük edercesine, “o eski dünya ile irtibat kurmak için gerekli cesaret, istek ve anahtarlar” vermiştir.¹⁰

İkinci Yeni şairlerinin folklor ve halk şiirine ilgi duyduklarını ve yararlandıklarını gösteren bir başka önemli şair ise Ülkü Tamer’dir. Halk şiirinin hece ölçüsünden yararlanarak kaleme aldığı, Halk şairi Yunus Emre’nin o kuşatıcı halk sesi ile “Biz bu dünyadan gider olduk, kalanlara selâm olsun” dediği selâmı alan İkinci Yeni şairi Ülkü Tamer, “Yunus’a” ithafıyla ozana selâm yolladığı, yakın bir üslûbu ve söyleyiş benzerliğini gözler önüne koyan “Selâm Olsun” başlıklı şiiri, İkinci Yeni şiirindeki Halk şiirinin muhtelif izlerini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Ülkü Tamer’in yine bir başka öncü Halk şairi Karacaoğlan’a ithaf ettiği şiirinden yola çıkarak adını koyduğu *Güneş Topla Benim İçin* adlı toplu şiirleri kitabının içerisinde yer alan bu şiir, şairin şiir sürecinin sonraki evrelerinde Halk şiirinden modern şiir içerisinde nasıl faydalandığını göstermesi bakımından çok önemlidir. Ülkü Tamer’in metinlerarasılık bağlamında da incelenebileceği, Halk şiirine bir gönül borcu etkisindeki ve bunu da yaptığı ithaflar ile açık bir şekilde gösterdiği, eski ile yeninin sıkı bir biresime girdiği görülen ve halk şiiri üslûbunun çok net bir biçimde ortaya çıktığı “Selâm Olsun” şiirini aşağıya alalım:

Selâm olsun dağa taşa
Yaranlara selâm olsun
Ormandaki kurda kuşa
Cerenlere selâm olsun

Dünya üstü kara zindan
Boynumuzda yağlı urgan
Yolculardan hancılardan
Soranlara selâm olsun

Ölüm canın has yoldaşı
Diken gülün gönüldeşi
Kar altında deniz düşü
Kuranlara selâm olsun

¹⁰ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 47.

Kâğıdımız çaput bizim
Kefenimiz bulut bizim
Mesleğimiz umut bizim
Kıranlara selâm olsun¹¹

Şiirde vezin ve kafiyei önemseyen ama bu araçların tuzaklarına ve kolaylıklarına da düşülmemesi gerektiğini düşünen İkinci Yeni ozanı Ülkü Tamer'e göre asıl önemli olan, eğer ki bir şairin vezin ve kafiye kullanmak istiyorsa önce onların ne olduğunu, temel ilkelerini tam olarak kavraması gerektiğidir. Yukarıdaki şiiri dışında şairin toplu şiirleri ve özellikle *Antep Neresi* (1986) içerisinde yer alan “Bizim”, “Ökkeş’in Türküsü”, “Memik’e Ağıt”, “Nişan Türküsü”, “Arsenik Koydum Biraz”, “Mayın Tarlasında Maniler”, “Şaşıbey’e Maniler”, “Güneş Topla Benim İçin”, “Şahdamar” gibi şiirlerinde ve ayrıca ölümünden önce yayımladığı son şiir kitabı olan *Bir Adın Yolculuktu* (2014) kitabındaki “Getir Bana”, “Nefes”, “Bu Dağlarda Sesim Durur” gibi şiirlerinde de halk şiiri üslûbu ve biçim özellikleri, vezin-kafiye kaygısı net bir biçimde göze çarpar. Örneğin şairin *Antep Neresi* içerisinde yer alan “Nişan Türküsü” şiiri bunun bir örneğidir:

Anasının adı Güllü
Kızı kendisinden dilli
Derdi günü bir tas bulgur
Göğe bakışından belli

*Kız nişanın kutlu olsun
Şekeri de tatlı olsun*

Babasının adı Ziya
Yanaşma dururdu beye
Kalenin burcunu gözler
Hızır görünecek diye

*Kız nişanın kutlu olsun
Şekeri de tatlı olsun¹²*

Ayrıca, Ülkü Tamer'in “Şahdamar” şiirinden alıntılatacağımız şu iki dördlük de şairin bilinçli bir şekilde geçmiş şiir birikiminden ne oranda yararlandığını gösterir niteliktedir:

¹¹ Ülkü Tamer, *Güneş Topla Benim İçin*, İstanbul: İslık Yayınları, 2014, s. 250.

¹² Tamer, *Benim İçin*, s. 245.

Yola düştüm ay batarken
Derelerde buldum seni
Ötelerde sanır iken
Berilerde buldum seni

Kanatları gümüş seyran
Sürülerde buldum seni
Çiçeklere gün taşıyan
Arılarda buldum seni¹³

Şiirin türlü araçlarını bilmeyen bir şairin, “keser kullanmayı bilmeyen bir marangoz” durumuna düşüneceğini belirten Ülkü Tamer’e göre, eğer ki bir işe soyunulacaksa önce o işin geçmişi, temel özellikleri, araçları ve nasıl kullanılması gerektiği gibi meseleler iyi bir biçimde bilinmelidir. Karacaoğlan, Yunus Emre, Pir Sultan gibi meşhur halk ozanlarından beslenerek pek çok şiir yazdığını bildiğimiz Ülkü Tamer, kimi söyleşilerinde de halk şiirine olan ilgisini açık bir biçimde ifade etmiştir. Örneğin, Orhan Kahyaoğlu ile gerçekleştirdiği bir söyleşisinde Ülkü Tamer, bu geleneksel şiire olan bilinçli yönelimini şu sözlerle açıklar:

Ben şiirde Antep’e dönünce ister istemez halk şiirine biraz daha yaklaştım. Biraz onu aradım. Tabii bir ara da Zülfü Livaneli’ye o dönemlerde çok şarkı sözü de yazıyordum. Onların da vezinli kafiyeli olması gerekiyordu. “Güneş Topla Benim İçin”, “Selâm Olsun” gibi. İster istemez onlar da vezinli kafiyeli oldu. Ama tek neden o değil. Halk şiiriyle ilgileniyorsanız onun belli kuralları var. O kurallar içinde oynamanız gerekiyor.¹⁴

Ülkü Tamer’in yukarıda bahsettiğimiz şiirlerine ek olarak, *Bir Adım Yolculuktu* içerisinde şair arkadaşı Cemal Süreya için yazdığı “Cemal Süreya” başlıklı şiirinde onun için: “Cemal: / Atlas Okyanusu’nda Fırat’ın Salı / Zap suyunda Alp çiçeği” derken aslında bir bakıma onun şiirindeki yerelliği ve evrenselliği birlikte yansıtmak ister.¹⁵ Yine bu kitabında Ülkü Tamer özellikle “Sarar Seni” şiiri ile gerek biçim ve araçları gerekse halk şiiri üslûbu olarak, şiir serüveninin son evresine kadar folklor ve Halk şiirinin

¹³ Tamer, *Benim İçin*, s. 248.

¹⁴ Ülkü Tamer, “Ülkü Tamer’le Söyleşi”, *Ludingirra 5* (1988): 59.

¹⁵ Ülkü Tamer, *Güneş Topla Benim İçin*, İstanbul: İslık Yayınları, 2014, s. 329.

kaynaklarından, özelliklerinden bilinçli ve yoğun olarak yararlandığını sanki okurlara göstermek ister. Ülkü Tamer'in "Sarar Seni" başlıklı şiiri şöyledir:

Su başında bir gül açar
Dikenine sorar seni
Karanlıkta beyaz kuşlar
Yıldızlarda arar seni

Küle döner dalda yeşil
Nehir kurur söner kandil
Düşündeki mermi değil
Bu yalnızlık yorar seni

Sıradağlar geçit vermez
Bir dost eli kapın vurmaz
Artık kimse izin sürmez
Düşe taşır rüzgâr seni

Tükense de can bedende
Sürüp gider hasret canda
Acep yarın gün batanda
Unutur mu o yar seni

Uzar gecen yana yana
Bir kurşundan bir kurşuna
Ölüm gelir kanadına
Usul usul sarar seni¹⁶

Ek olarak, Ülkü Tamer'in *Antep Neresi* kitabındaki "Yola Düşme Türküsü" başlıklı şiiri de, şairin ve genel olarak İkinci Yeni atılımının poetikasının içerisindeki folklorun ve halk şiirinin varlığını ve somut görünüşünü, Tamer'in sözkonusu şiirinde yer alan Halk şiirinin şekil unsurlarının varlığı, dörtlük, hece ölçüsü ve kafiye, mahalli ifadeler, halk ağzı söyleyişi ve tekrarlar gibi öne çıkan özellikler üzerinden somut bir şekilde göstermesi bakımından göz ardı edilemeyecek güzel bir örnektir:

Ekmeğin üstünü dikenler sardı
Durmak olmaz gayrı düşek yollara
Uşaklar feryadı Antep'e vardı
Durmak olmaz gayrı düşek yollara

¹⁶ Tamer, *Benim İçin*, s. 343.

Setren dağlarında çadır derenler
Acıdan acıya beşik kuranlar
Gördükleri zulmü hayra yoranlar
Durmak olmaz gayrı düşek yollara

Pınarın koynunda ateş bekliyor
Analar memede ağı saklıyor
Ecel gelmiş işte canı yokluyor
Durmak olmaz gayrı düşek yollara¹⁷

Ülkü Tamer gibi İkinci Yeni'nin bir başka öncü şairi Cemal Süreya da, Ali Koçman ile yaptığı bir söyleşisinde geçmiş şiir varlığından, gelenekten faydalandığını, şiirini kurarken başka şairleri de yoğun bir biçimde düşündüğünü, onlardan beslendiğini ve bu çerçevede sevdiği Halk şiiri ustalarını da sıralamıştır. Türkçe bileninin işinin rast gideceğini dile getiren Cemal Süreya'ya göre Türkçesi en az fire vermiş Karacaoğlan gerçek bir şairdir. Süreya, bu konuya ilişkin şunları der:

Halk şiirinden, Divan şiirinden bir zincir çekeyim bugüne kadar kendime göre. Ben başkaları adına çok düşünmüş bir şairim, başka şairleri incelemişimdir, onlara derin derin inmek istemişimdir, hatta bu arada kendimi biraz fazla dışlamış olacağım ki, bana “az şiir yazıyor” demişlerdir. Halk şiirinde üç tane büyük usta var. Birincisi Yunus Emre, ikincisi Pir Sultan Abdal, üçüncüsü de Karacaoğlan. Karacaoğlan, Türkiye'nin şairidir ve bugünkü gibi gerçek şairdir. Türkçesi en az fire vermiş şair. Köroğlu, Dadaloğlu... İki de Pir Sultan'dan kopuyorlar.¹⁸

Bu bağlamda, Metin Celâl'in, Cemal Süreya ve şiirini tanımlamak için kaleme aldığı “CEMAL SÜREYA: KİŞİLİKLİ BİR ŞAİR” başlıklı denemesinde: “*Beni Öp Sonra Doğur Beni*’de Yunus Emre, Âşık Paşa, Köroğlu, Süleyman Çelebi gibi ustaları isim isim sayıp gönül borcunu öder” dediği Cemal Süreya, yıllar geçtikçe folkloru hak ettiği konuma yükseltir.¹⁹ Ek olarak, Metin Celâl, Cemal Süreya'nın şiirini hem Doğu hem Batı kanadına yaslayarak poetikasına ilişkin düşüncelerini aktarır. Bu düşünceler bir

¹⁷ Tamer, *Benim İçin*, s. 246.

¹⁸ Cemal Süreya, “Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır” (Konuşan: Ali Koçman), “*Güvercin Curnatası*” *Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 209.

¹⁹ Metin Celâl, *Şiir Ustalardan Öğrenilir*, İstanbul: Everest Yayınları, 2006, s. 74.

bakıma Süreya'nın folklorla ilişkin üzerine yapışan kötü izlerin silindiğinin de bir ifadesidir:

Hilmi Yavuz, “Apollinaire okumuş bir Yunus Emre şiiri” diye tanımlamış Cemal Süreya'nın şiirini. Bir ayağı Batı'da bir ayağı Doğu'da olan bir şair, bir anlamda Türkiye'nin hâli gibi. Türkiye'de olan Türkiye'yi tanımlayan her şey var onun şiirinde. Biriktirir, damıtır ve “kişilikli bir şairin” kendine has söyleyişle belleklerimize kazır şiirini.²⁰

Benzer bir kuşatıcı yaklaşımı da, 1980 kuşağı Türk şiirinin usta ve özgün şairlerinden Haydar Ergülen yapmıştır. Ergülen, şiiri bir “Türk Şiiri Antolojisi gibidir” dediği Cemal Süreya'nın şiirlerine ve onun bütüncül poetik yaklaşımına, şairin ulusal şiir mirasımıza bakışına ilişkin şu çok önemli ve kritik tespitleri yapar:

Bunu söylerken Cumhuriyet dönemine miras olarak kalan Halk şiirini ve Divan şiirini de katıyorum sözlerimin içine. Ve Cemal Süreya'nın şiirine öyle bakıyorum. Uzak-yakın tüm şiir kalkışmalarını, arayışlarını, akımlarını, dıştakileri, bağımsızları, uçları, ötekileri, berikileri, bizimkileri, sizinkileri, onları, daha önce söylenmişleri, daha önce söylenmemişleri de söylemeyi denedi, hepsini şiirine davet etti. Ne ilginç, sanki tüm Türk şiiri de bu daveti bekliyormuş gibi onun şiirinde toplandı. Ben Cemal Süreya'yı okurken yalnızca Cemal Süreya şiiri okumuyorum, ona bu özgünlüğü kazandıran Türk şiiri antolojisi de gözümün önünde beliriyor.²¹

Haydar Ergülen, şairin portresini ortaya koyduğu 59 (Cemal Süreya'nın öldüğü yaştır) “kırlangıç madde”nin devamında, Cemal Süreya'yı “İkinci Yeni'nin Birinci Eskisi” şeklinde tanımlayarak bir bakıma İkinci Yeni'ye en uzak, böylece ortaya konmuş kimi ilkelerine de uzak, İkinci Yeni şairinin Cemal Süreya olduğunu kasteder. Aşağıya alıntılatacağımız ve bizim görüşlerimize paralel görüşler önemlidir çünkü, bir şairin, başka bir şair hakkında, hele ki hayatına yakından tanıklık etmiş bir şair hakkında ortaya koyduğu değerlendirmeler gerçekçi, içsel ve samimidir. Ayrıca Ergülen'in aşağıya alıntılatacağımız görüşleri eleştirmenlerce Cemal Süreya ve genel olarak İkinci Yeni'nin üzerine yapışan folklor düşmanı, halka sırt çeviren şair imajını da büyük ölçüde silecek

²⁰ Celâl, *Öğrenilir*, s. 76.

²¹ Haydar Ergülen, *Cemal Süreya için 59 Kırlangıç*, İstanbul: Edebi Şeyler, 2018, s. 67-68.

niteliktedir. Bunu 1980’li yıllarda İkinci Yeni’yi bir bakıma yeniden gündeme taşıyan ve dolaşıma sokan bir kuşağın şairinin söylemesi de ayrıca önemlidir. Ergülen şöyle der:

Cemal Süreya, bence, İkinci Yeni içinde “en az yeni” olandır. Edip Cansever dramatik yapıyı kurmuştur. Ece Ayhan, mor, sıkı, iktidar karşıtı ve “feminist” bir şiir yazarken, Sezai Karakoç geleneğe sanıldığından daha yakın değildir. Bir bakıma, saydığım bütün bu İkinci Yeni şairleri, geleneğe karşı mesafeli duran şairlerken ve hepsi “yenilikçi”yken, evet Cemal Süreya da öyledir, kendini öyle tanımlar ama içlerinde gelenekle, eskiyle, mevcut şiirle, klasik olanla en yakın olanı, en güçlü bağları kuran, belki de onlardan kopmayan, kopamayan tek şairdir.²²

İkinci Yeni şairleri, yukarıda gösterdiğimiz ve çalışmanın sonraki bölümlerinde daha detaylı ele alacağımız şiir, söyleşi ve çeşitli metinler ile ifade ettiğimiz bu folklorik zenginliği, nazım birimi, nazım şekli, tür, kafiye, ses, ritim, tekrarlar, ölçü, edebî gönderme gibi hususlar çerçevesinde zaman içerisinde anlamışlar ve modern şiire bir tür adaptasyon kanalı açarak bu zenginlikten beslenmişlerdir. Elbette sadece kafiye ve dörtlük kullanmak hemen gelenekten dem vurmak için yeterli çıkış yolu değildir. Şiirde yenileşmenin, her şeyden önce bir kültür ve bilinç işi olduğu da bir gerçektir.

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* adlı eserinde, “Cemal Süreya’nın Anadolu coğrafyasını sık sık hatırlatan motifleri ve senli-benli söyleyişi şiire bir canlılık sağlıyor, Sezai Karakoç, halkın anlatım biçimi ve onun içeriğine eğilmekle “hayal” unsurunu zenginleştiriyor, bunlara büsbütün uzak kalına yerlerde oluşan saha ise bir parça donuk görünüyordu” diyerek halk şiirinden yararlanmanın modern şiirimiz adına sunduğu canlılığı yakalamıştır. Eroğlu bu konuyu İkinci Yeni şairleri üzerinden açarak “Süreya’da eğlence değil, Anadolu ve Ankara motifleriyle dillenmiş bir acı vardı” ve “Ülkü Tamer’in şiirinin dikkate değer bir seyri vardır. Ülkü Tamer, her kitabında, dönemin belli özelliklerini iyi işlenmiş örneklerde yansıtmış, son ürünlerinde ise halk şiiri sesine ve mahallileşmeye dönmüştür” der.²³ Bu tespit ile, İkinci Yeni şairlerinin aslında dönem dönem şiir düşüncelerinin farklılaştığını, yerel kaynaklara, halk şiiri birikimine somut biçimde yönelebildiklerini açıkça gözlemlenmektedir.

Ek olarak, *Modern Türk Şiirinin Doğası*’nın giriş yazısı olan “Geleneğin Tek

²² Ergülen, *Kırlangıç*, s. 75-76.

²³ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 57.

Katmanı” başlıklı incelemesinde Eroğlu, ilk başta zihinde “negatif” bir izlenim çağrıştıran geleneği matruşka misali birbiriyle bağlantılı “üç katman” halinde açıklayarak gösterir. Eroğlu bu sahaları; “bugünkü şiirin, bugünkü söyleyişin, bugünkü ritmin bir çırpıda görülebilen geçmişi, bir dil içinde oluşmuş bütün şiire herhangi bir noktadan bakmakla göreçeğimiz saha, dil içindeki bütün edebiyat değerlerinin, anlamını bulduğu uygarlık alanı” olarak sıralar.²⁴ Bunun için Ebubekir Eroğlu’na göre, geleneğe bakmak, bir şairin kendi “ruh akrabalarını” aramaya koyulması demektir:

Geçen yüzyılın ikinci yarısından sonra, bir önceki kuşağa yönelen başkaldırma, artık eski değerlere başkaldırma ile birlikte var oldu. Bu, Türk şiiri dışında da böyledir. Gelenek kelimesinin bütün dünyada negatif çağrışım yapması ve çağrışımdaki negatifliğin “anlaşılabilir” olması, eski değerlerin gözden düşmüş olması yüzündendir. Artık genel yönelim, geçmişin tazeliğini bulmak değil, geçmişin yükünü sırtından atmak şeklinde gelişiyordu. Bu da uygarlık değerlerindeki değişmeye paralel olarak sadece “reflective” olarak kalmayıp, eskinin devleriyle bile tanışmayı zorunluluk olmaktan çıkaracak kadar etkili bir tutum oldu. Zaman içinde, edebiyatın olgunlaştığı ve “reflective” karakterin silindiği yerlerde bu tutum aşılabildi.²⁵

Bütün bu açılardan, Türk şiirinde özellikle 1960’lı yıllara gelindiğinde İkinci Yeni ozanları tarafından daha kuşatıcı bir gelenek düşüncesine girildiği söyleyebiliriz. Nitekim yazara göre o yıllarda “eski değerleri” yok saymak ve yıkmak ancak onun yerine “yeni değerler” koymakla mümkün olduğu tutumu benimsenmişti. Yani geleneği yok sayan şair, onun yerine daha iyisi ortaya koyabilmeli ki eskiyi atabilsin. Yazara göre biz bugün de, yani modern şiirimizde de bir geleneğe sahibiz. Ancak bir türlü “Yunus Emre’nin Türkçe’nin Anadolu’daki oluşumunun ilk halkası, zihni yapılanmanın dikkate değer aşaması oluşunu, resmi ve yarı-resmi kurumların pekiştirdiği basit köylü imajının önüne” geçiremediğimizden, bu kalıpları aşamadığımızdan yakınarak modern Türk şiirin içindeki mevcut geleneğe, bütün “panoramayı” görecek şekilde bir tutum sergilenmesi gerektiğini ifade eder.²⁶

Asım Bezirci, “İkinci Yeni, Gelenek ve Divan şiiri” başlıklı yazısının “Geleneği

²⁴ Eroğlu, *Doğası*, s. 11.

²⁵ Eroğlu, *Doğası*, s. 15.

²⁶ Eroğlu, *Doğası*, s. 15-16.

Yıkmak mı, Özümleyerek Aşmak mı? alt başlıklı kısmında, İkinci Yeni'nin gelenekten kopmuş, sırt çevirmiş, ondan beslenmemiş ve özümsememiş olduğuna ilişkin yerleşik kanıların nedenlerini araştırırken bunların sebebinin İkinci Yeni şairlerinin dışarıya karşı geleneği yıkmış hatta şiiri yıkmış gibi gözükmelerinde bulur. Oysa Asım Bezirci'ye göre gelenek-şair konusunda olması gereken uyum tam olarak şudur:

Geleneğe bağlı sanatçılar olduğu gibi, ona karşı çıkanlar da olabilir. Fakat her iki durumda da gelenek yok edilemez. Çünkü geleneğe karşı çıkanlar dahi eskisini kaldırıp yerine bir yenisini koymaya çalışırlar. Onu yok etmezler, edemezler. Anlamışlardır ki dün olmasaydı bugün de olmayacaktı, şimdi olmazsa yarın da olmayacaktır. Başka türlü söylersek: Gelenek olmazsa, geçmişin kültür mirası olmazsa gelişme de, değerlendirme de olmaz. Geleneğe gösterilen tepkiler bile bir yerde onun ürünüdür, onun varlığına bağlıdır. Bu yüzden, geleneği tümüyle inkâr edenler er ya da geç onu tanımak zorunda kalırlar. Burada önemli olan şunlar değildir; geleneğe/eskiye dönmek (bu, gericiliktir), geleneği sürdürmek (bu, tutuculuktur), geleneği yok saymak (bu, köksüzlüktür) Önemli olan şudur: Geleneği geliştirmek (bu evrimciliktir) yahut geleneği aşmak (bu, devrimciliktir). Kuşkusuz, geleneği aşmak, onu mutlak bir “örnek” olarak almamakla, ancak bir “basamak” olarak görmekle sağlanır. Bunun için de gelenekten kopmamak, onu çağdaş bir tutumla özümlemek, eleştirip değerlendirmek, gerçekleştirilecek yeniliği onun ileri bir halkasına dönüştürmek gerekir. Sözelimi edebiyatımızın en devrimci şairi Nâzım Hikmet bile geleneği inkâr etmemiş, tersine, onun bazı verilerinden özcü ve ilerici bir anlayışla yararlanmıştı. Ama bu yararlanmayı hiçbir zaman, “geleneğe dönme ya da onu yeniden kurma” havasına sokmamış, eskisine benzemeyen yeni bir bireşim kurmasını bilmiştir.²⁷

Bu oldukça önemli tespiti, İkinci Yeni şairleri üzerinden düşünürsek Bezirci'nin geçerli bir argüman öne sürdüğünü görebiliriz. Gerçekten de ilk başta geleneği yıkmış, yok saymış görünen bu şairlerin fikirlerinin zamanla nasıl değiştiğini, kendi kaynaklarına bilinçli olarak inme çabalarını görmekteyiz. Bu ve benzeri görüşler bize şunu gösteriyor: İkinci Yeni şairleri, kabul etmedikleri geleneğe sonraki poetik evrelerinde (özellikle 1965 ve sonrası) geri tutunmak ihtiyacı hissetmiş, hatta bu geleneği kabul ediş, divan şiirinden çok halk şiirine, bir çeşit Garipçilerin istediği gibi, içinden gerçek insan, doğa ve yaşayış sahneleri olan şiire doğru olmuştur. Böylece, bir “düşman, tehlike” çerçevesinde

²⁷ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 161-162.

gördükleri ve kendi şiir dili çizgilerinde yer vermedikleri folklor ya da genel olarak “gelenek”, sonraki yıllarda bu ozanlar için büyük bir imkân olarak görünmüştür. Durum böyle iken, İkinci Yeni atılımının folklor ile ilişkisine dair kesinlikle “düşmandır” yahut “düşman değildir” gibi her şiir evresi için geçerli bir kural, özellik vb. gösteremeyiz, göstermemeliyiz. Bizim gibi düşünen eleştirmenler bir kenara, İkinci Yeni şairlerinin bizzat kendi açıklamaları bile bizim bu savımızı desteklemektedir. Nitekim bu şairler, şiir düşüncelerinin zaman zaman değiştiğini çeşitli yerlerde sıklıkla ifade ederler. Bunlar, her öncü şair için çalışmanın ilerleyen bölümleri içerisinde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

İkinci Yeni şairlerinin ortaya çıktığı 1950’li yıllarda bu atılımın “öncü şairlerinden” gösterilen şair ve yazar Özdemir İnce’nin, bu bağlamda, şiire dair çeşitli denemelerinden oluşan *Şiir ve Gerçeklik* adlı kitabının “Gelenek Üzerine” kısmında folklorla dair söyledikleri, İkinci Yeni hareketinin bu alandaki açılımlarını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Özdemir İnce’ye göre en yetenekli şair bile, “kendinden öncesini bilmezse” yolunu kaybetmeye mahkûmdur. Bu hareketin temsilcilerinden biri olarak değerlendirilen İnce için, Halk şiiri bir bakıma, “açılması gereken bir tarla” niteliğindedir:

Halk Şiiri’ne gelince, elbette, İstanbul da dahil olmak üzere, Osmanlı İmparatorluğu’nun Türkçe konuşan kesiminde bir Halk Şiiri Geleneği’nden söz etmemiz gerekir. Çünkü bu gelenek; şairi olduğu kadar okuru, dinleyici, yani halkı da kapsamaktadır. Bu nedenle, Türkçe konuşan toplumun büyük çoğunluğu için bir Divan Şiiri geleneğinden söz etmek de gerekli ve zorunludur.²⁸

Genel olarak bakıldığında, bir bakıma her bir argüman, eleştirmenlerin kendi fikirlerini de taşımaktadır. Sözgelimi Ahmet Hamdi Tanpınar, “hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an’anesi içinde yenileşebilir” diyerek T.S. Eliot’un “organik bağ” dediği gelenek çizgisine benzer bir seyir izler. Biz de burada, İkinci Yeni’yi folklorla tamamen uzak, ya da folklordan muhtelif izler taşıdığını öne süren pek çok görüş göstermemiz ile birlikte, bu konuda bize en çok yol gösterecek kaynak şüphesiz İkinci Yeni şairlerinin kaleme aldıkları şiir yazıdır.

Nitekim, İkinci Yeni şairlerinin büyük bir kısmında bu tavrı ve değişimi net bir

²⁸ Özdemir İnce, “Gelenek Üzerine”, *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul: Can Yayınları, 1995, s. 110.

biçimde yazılarından çıkarmaktayız. Örneğin, İkinci Yeni'nin öncü ve en "uç" şairlerinden biri olarak gösterilen İlhan Berk gelenek konusunda zaman içerisinde ortaya çıkan değişken tavrı yansıtması açısından bariz bir şairdir. İlhan Berk ilk başta İkinci Yeni atılımını açıklarken geleneksel unsurları arka plana iterek, bir çeşit yok sayarak, tamamen kendilerine örnek aldıkları Batı şiirinin beğendikleri şiir sanatı özelliklerini bu yeni şiire adapte etmek istemesine şunları ifade eder:

İkinci Yeni öyküye, hele yakalanabilen öyküye, tam karşıtı. Anlamı hemen hemen düzyazıya özgü bilmek. İkinci Yeni'nin anlamdan anladığı: Bir anlamsızlık anlamıdır. İkinci Yeni'nin en önemli özelliklerinden biri de soyut bir şiir dili anlayışıdır. Bunu konuşma diline karşı bir dil diye de tanımlayabiliriz. İşte bir şey anlatmayan görüntüye (imgeye) bağlıdır İkinci Yeni. Kapalı bir şiirdir İkinci Yeni.²⁹

Fakat, İkinci Yeni'nin öncüsü, hatta bazı görüşlere göre kurucusu konumundaki İlhan Berk'in, aşağıya alıntılatacağımız şu sözleri ise, bahsettiğimiz ve savunduğumuz gerçeği yani folklor meselesindeki poetik geriye dönüşü, öz mirası benimseyiş bilincini ve böylece geleneksel köke tekrar inişi kanıtlar niteliktedir:

Ayrıca Doğu'yu, Doğu düşüncesini de reddetmiştim. Orada da büyük bir şiir olduğunu fark ediyorum. Behçet Necatigil ile bunu çok konuştuk. Doğu-Batı ikilemini biz çok acı bir şekilde yaşadık. Ben daha önce Marksist bir kültürle yetiştim. Hep Marksist felsefeyi okudum. Dolap beygiri gibi önümü görmüyordum. Bunu çok geç gördüm.³⁰

Bu açıklamalara paralel şekilde, İlhan Berk'in *Yeni Ufuklar* dergisinde kaleme aldığı "Türk Şiirine Bakmak" başlıklı kritik yazısındaki geleneğe karşı olumlu tavrı bu görüşümüzü destekler niteliktedir. İlhan Berk, bu yazısında geleneğin sadece Batı kanadında kalmaktan ziyade artık Türk şiir geleneğini de kapsayacak, hareket noktası olarak kendi şiir geleneği çizgisini yerleştirmek isteyecektir:

O hâlde, yerli kaynaklara dönmek, Batı'ya kapımızı kapamak, evrensel olmak şiirimizi Batı şiirinin yanına koymaz. Bunun için de Yunus Emre, Divan ozanları, Yahya Kemal, Ahmet Haşim (burada Nazım Hikmet'i de

²⁹ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 122.

³⁰ Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, İstanbul: Dünya Yayınları, 2005, s. 72-73.

katalım) örneklerini alarak şiirimizi dünya şiirinin yanına ancak kendi çizgisi içinden giderek koyabiliriz. Bu ozanların koyduğu bu örneğe, çizgiye de artık kolayca **gelenek** diyebiliriz. Diyebiliriz, çünkü geleneğin ne olduğunu gördük. Her şeyden önce de Türk düşüncesi, duyusu, daha çok da “tarih duygusu” demek olduğunu öğrendik. Daha önemlisi de gelenek demenin eski kalıplara, eski ozanlara, eski anlayışlara dönüp onlar gibi yazmak demek olmadığını anladık. Böyle diyoruz, çünkü gelenek bizde böyle anlaşılıyor.³¹

Görülüyor ki İkinci Yeni şairlerinin folklorla yönelik eleştirileri onu hiç saymaktan daha çok, şairi kolaycılığa götürecek bir alan olduğuna yöneliktir. Yani, bu şairler folkloru reddetmiyor ya da tamamen bir “düşman” olarak görmüyorlar. Sadece doğru ve dozunda kullanılmayan folklorun şaire yarar yerine zarar verebileceği düşüncesinde birleşmektedirler. Yani, İkinci Yeni şairleri folklorla değil, şairi kolaylaştıran folklorla karşıdır. İlhan Berk gibi İkinci Yeni’nin gelenekle ilişkisi en uzak şairlerden olarak gösterilen bir ismin bile geleneğe dair şu keskin dönüşü, bizzat kendi görüşleri, aslında İkinci Yeni’ye yöneltilen gelenekten kopuk suçlamasını çürüten bir örnektir. İlhan Berk’e göre, kendi ulusunun şiirini geçmişiyle ve bugünüyle bilmeyen şair, kendini öteki ulusların şiir çizgileriyle istediği kadar birleştiresin yine de “evrensel şair” olamaz. Şiirin yapısını her ulusun kendine özgü bir yaratı olarak düşünen şair, sonucunda ulusallık içinden gelen bir şiirin, büyük şiir olacağı düşüncesine varır.

İlhan Berk’in bu çerçevedeki fikirleri, İkinci Yeni-folklor ilişkisini ve “ulusal şiirin” önemini göstermesi bakımından son derece önemlidir. Şiirimizin “uç” şairlerinden kabul edilen İlhan Berk, şairin “geleneksiz olamayacağını”, kendi tarihine ve mirasına dönüşün önemini, Türk şairinin şiirini yaratırken kendi öz toprağından kopmaması gerektiğini, Türk şiirine şair gözünden bir bakış ile şöyle itiraf eder:

Batı şiiri gibi sürekli bir şiir geleneği çizmeyen şiirimizi, bir an gelenekten yoksun ya da bunu “bizimle gelmemiş bunun için ölü bir gelenek” olarak alsak gerçekten de böyle olsa bu yine de bizi bir gelenek sorunundan, yani bu kez de yeni bir gelenek yaratma sorunundan alıkoyamaz. Çünkü bunsuz olamayız. Bu yazının asıl amacı da zaten böyle bir yere gelmekti. Bunu böyle dedikten sonra bugüne değin süren Cumhuriyet şiirini, özgün bir şiir olarak düşünmediğimize göre, bu çağı bir arayış çağı, şiirin ne olduğunu aramak çağı olarak kabul etmek zorundayız. Bu da doğaldır. Böyle diyoruz, çünkü bu bizim gibi ülkelerin karşılaştığı bir sorundur. Önemli

³¹ İlhan Berk, “Türk Şiirine Bakmak”, *Yeni Ufuklar* 151 (1964): 25.

olan böyle bir yerde olduğumuzu bilmek, buradan da bir Türk şiiri yaratma sorununa geçmektir, diyorum. Buraya da ancak kendi şiir geleneğimizin içinden giderek varabiliriz.³²

İlhan Berk'e göre, Türkiye'nin batı uygarlığının çeşitli baskısı altında kalmasını edebiyatta da "ulusal dehâımızdan" değil, daha çok "Fransız dehâsından" beslenmeye zorlamıştır ve bu bir alışkanlık haline gelmiştir. Berk, yaşadığı Paris yıllarının şair kimliğinde yarattığı değişikliğe dikkat çekerek söylediği şu sözler de Türk şiir birikimine, geleneğe, öz değerlerine şiir hayatının ilk yıllarındaki benzer çizgiye yeniden dönüşü, poetikasının ikinci evresinde, özellikle 1960 ve sonrasındaki süreçte *Çivi Yazısı*, *Âşıkâne*, *Şenliknâme* gibi yazdığı şiir kitapları ile dikkat çeken değişimini göstermesi bakımından son derece önemlidir:

Benim kuşağım için edebiyat demek Fransa demekti, yalnız onları okuyor, onları biliyorduk. Oysa Paris, edebiyatın sadece Fransa olmadığını öğretti bana: bana kendimize, kendime bakmayı öğretti. Ben Batılılaşmak isteyen bir ülkenin, Batılılaşmak isteyen bir şairiydim ve bu benim şiir tarihimin birinci evresiydi bir anlamda. İkinci evreyse, bu Batılı ozana karşı çıkmak, bir: Türk ozanı olmak.³³

Tanzimat edebiyatı yıllarından itibaren özel olarak şiirimizin geçirdiği kırılmalar, dönemsel sıçrayışlar bu alışkanlığın iyiden iyiye yayıldığını bize göstermektedir. Fakat İlhan Berk, Tanzimat'tan sonra şiirimizde bu algıyı yıkmak isteyen, gelenekle bağı önemseyen ve gelenekle moderniyi birleştiren Yahya Kemal, Ahmet Hâşim ve kimi yönlerden Nâzım Hikmet'i ki bu oldukça dikkat çekicidir, "Üç Örnek Ozan" olarak nitelediği yazısında inceleyerek onların bu yolda şiirimize kazandırdıklarını önemser ve kimi yönlerden, özellikle başta Ahmet Hâşim olmak üzere, kendisini bu şairlere eklemeler. Sözgelimi Berk'e göre Ahmet Hâşim'in önemi, Yahya Kemal'in "Cumhuriyet'in eşliğine" bıraktığı eski şiirimizi uzatması ve bugüne kadar getirmesidir.³⁴

Bu şairler ifade edilen Fransız dehâsının egemen olduğu bir sanatsal ortam içinde doğmuşlar, eski yazı ile eğitim almayan bir nesil olmuşlar ve ilk başta belki de "zorunlu" olarak Batı'ya kendilerini adapte etmiş, yabancı şiir toprağına bel bağlamışlardır. Bu

³² Berk, "Bakmak", s. 25-26.

³³ İlhan Berk, *Kanatlı At*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 97.

³⁴ İlhan Berk, "Üç Örnek Ozan", *Yeni Ufuklar* 152 (1965): 21.

görüşlerle ve dağınık halde ortaya çıkan ve hemen özellikleri konmaya çalışılan İkinci Yeni atılımının sonradan “ulusal çizgisi” de olabileceği ihtimali pek önemsenmemiş, “redd-i miras” algısına odaklanılmış ve yabancı kaynaklar ile açıklanmaya, özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ancak görüyoruz ki yukarıda çeşitli şekilde örneklerini sunduğumuz bizzat İkinci Yeni ozanlarının bu konudaki kişisel fikirleri, eleştirmenlerin bu aceleci ve kuşatıcı olmayan tanımlarını büyük ölçüde bertaraf etmiştir.

İlhan Berk, dilin her zaman çalışan canlı bir unsur olduğunu düşünerek, “Şiirde sözcükler ikide bir eski coğrafya ile yeni coğrafya arasında gidip gelir. Ortak bir bilinçaltını böyle oluşturur. Bir çeşit tarihsellik. Haklı bir buluşma.” diyerek dili dünü ve bugünüyle modern şiir için bütünlüklü bir imkân olarak tanır ve geçmiş dil geleneğine böylece atıfta bulunur.³⁵ Bu ve yukarıda gösterdiğimiz benzer çizgideki şiirlerde İkinci Yeni şairleri, özellikle 1960’lı yıllar ile birlikte, hem yerel bir dil hem de eklektik ve evrensel bir tavırla Doğu’yu ve Batı’yı birlikte edinen bir şiir doğasına girmişlerdir.

İkinci Yeni şairlerinin Batılı kaynakları öne çıkarırken sürekli andığı, önemseyip beslendiği T.S. Eliot’un bu bağlamda geleneğe dair düşündükleri de önemlidir. Eliot’un fikirleri her edebiyatın kendi gerçeklikleri ve koşulları altında ilerleyeceğini de göstermektedir. İkinci Yeni şairleri Eliot’dan etkilenmekle birlikte onun geleneğe dair bu birleştirici tavrını nedense “yenilik” olarak kabul edip pek öne çıkarmamışlardır. T.S. Eliot’a göre;

Şair ile kendisinden önceki ve özellikle bir evvelki nesil arasında mevcut olan fark üzerinde memnuniyetle dururuz; onun şiirinde onu diğerlerinden ayıran, zevkine varılabilecek bir şey bulup çıkarmaya gayret ederiz. Halbuki bu ön yargıya kapılmaksızın şaire yaklaşıp görürüz ki onun eserlerindeki en ayırıcı vasıflar, kendisinden öncekileri yani onların atalarını hâlâ dipdiri ayakta tutan, ölümsüzleştiren vasıflardır. O, hiçbir çaba sarfetmeksizin edinilecek bir miras değildir. Eğer geleneğe sahip çıkmak isterseniz çok çaba sarfetmeniz gerekir. Geleneğe sahip çıkmak için önce “tarih şuuru” geliştirmeye ihtiyaç vardır. Tarih şuuru ise yirmi beşinden sonra şiir yazmaya devam etmek kararında olan herkes için kaçınılmaz bir şeydir. Tarih şuuru, sadece “geçmişin” geçmişliğini bilmek değil, fakat onun “hal”de var olduğunu anlamak demektir.³⁶

³⁵ İlhan Berk, *Logos*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 49.

³⁶ T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, s. 20.

İkinci Yeni şairleri, T.S. Eliot'un işaret ettiği bu bilinci, yukarıda gösterdiğimiz üzere geç bulmuşlardır. Fakat sonunda bu "miras"ın önemini anlamışlardır. Folkloru, bugünün zamanı ve şiiri için de var olan bir zenginlik olarak yeniden keşfetmişlerdir. Eliot'a göre de şair geçmiş ile bugün arasında "organik" bir bağ ile bağlıdır. Aralarında anlaşmazlık değil, uyum vardır. Bu denge de "esasta aynı kalan ve zamanımıza kadar akıp gelen bir çizgi" takip eder.³⁷ İkinci Yeni şairlerinin bu bölümde göstermeye çalıştığımız şiir yazıları genellikle 1960 sonrası yazılan yazılardır. Görülüyor ki, 1960 sonrasında İkinci Yeni şairleri, 1950'lerin ortalarında ilk çıkışlarını yaparken ki görüşlerinin pek çoğunda somut bir değişime gitmişlerdir. Fakat nedense, İkinci Yeni şiirinin temel özellikleri verilirken 1950'li yıllardaki en atak yıllarını yaşadığı zaman diliminin özellikleri, eleştirmenlerin sözleri, değişmez altın kurallar gibi üstlerine yapışmış, aksinin olabileceği düşünülemez olmuştur.

Bu algının ciddi anlamda ilk yıkılışı ve İkinci Yeni şiiri ile gelenek arasında bağ kurulma girişimlerinin giderek yoğunlaşması, Turgut Uyar'ın ilk baskısı 1970 yılında yapılan ve İkinci Yeni şairlerinin ana poetik duruşlarından başka yollar denemeye giriştiklerinin, yani eski yolları denemelerinin önemli ve ciddi adımlarından biri olan *Divan* kitabı ile olmuştur. Bu tartışmalı kitap, yani *Divan*, 1960'lı yıllardan sonra değişmeye başlayan İkinci Yeni "poetikasının" gidişatının başkalaşmaya başladığını gösteren bir çıkıştır. Şairler, "şiir deneyleri"nde artık yeni kanallar, söyleyişler açma peşindedirler. Yönünü ilk zamanlar direkt olarak Avrupa şiirine ve kültürüne adapte etmek isteyen ve bir süre sonra onların edebiyatı içi gerçeklikleri ile kendi şiir hayatları arasında bir uyumsuzluk ve "çıkılmaz" olduğunu hisseden şairler bir tedirginlik havası içerisinde geçmiş şiir kaynaklarımıza yönelmeye, onlardan malzemeler çıkarmaya heveslenmişlerdir. Turgut Uyar'ın *Divan*'ı bu bakımdan çok önemlidir. *Divan* ile ilgili daha çok İkinci Yeni-Divan şiiri bağlantılı gelenek incelemeleri yapılır. Asım Bezirci, "Halk Şiiri, İkinci Yeni ve Kemal Tahir" başlıklı yazısında İkinci Yeni'nin "halk şiirine doğru gidişini" Turgut Uyar'ın *Divan*'ı ile birleştirerek şöyle anlatır:

İkinci Yeni'nin ileri gelenlerinden İlhan Berk ile Turgut Uyar'ın *Divan* şiirine yönelmeleri dolayısıyla açılan tartışmalar şimdilik kapanmış görünüyor. Doğrusu bu tartışmalar bazı gerçekleri su yüzüne çıkardı.

³⁷ Eliot, *Düşünceler*, s. 20.

Yazık ki, bu arada, önemli bir şey gözden kaçtı: Halk şiiri... Oysa gelenek sorunu çözümlenirken bu şiirin de göz önünde tutulması gerekirdi. Kaldı ki, *Divan*'ıyla geniş yankılar yaratan Turgut Uyar, şimdi de Halk şiiri çığrında bir deneme yazmıştı. Bunun da üzerinde durmak gerekmez miydi? Çünkü, Divan şiiri gibi, Halk şiiri de İkinci Yenilerin eskiden beri soğuk davrandıkları bir alandı.³⁸

Bu bağlamda, Turgut Uyar'ın halk şiirine yönelmesinde ciddi bir örnek metin olarak karşımıza çıkan ve şairin folklorla kapılarını biraz daha bilinçli ve cesur bir şekilde açtığı, halk şiirinin söyleyiş özelliklerinden yararlandığı, *Toplandılar* (1974) adlı şiir kitabının içerisinde yer alan "Elli İki Hane" başlıklı şiiri şöyledir:

su gelir çiçeklenir
yazmalar çarşılanır
türküyle karşılanır
bizim orda kaysılar
oy farfara farfara
su verin çayırlara
ay durur menziliyle
herkese ak yüzüyle
sen aysan açık davran
ya ondan ya bizimle
oy farfara farfara
ateş düşer çarşılara
ve bir gün şunu buldum
aşka benzer neşesi
yalnızdım çok yalnızdım
aşk başka mavi başka
oy farfara farfara herkes düştü yollara
ve karpuzlar ve bostan
kırk gün yaşanır destan

³⁸ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 166.

su da önemli ama
ateştir benim ustam
oy farfara farfara
ateşli silahlara
ben seni kaç yıl sevdim
aya kattım ve sevdim
yalnızdım çok yalnızdım
ay başka mavi başka
oy farfara farfara
öldüm yalvara yalvara
oy farfara farfara
ateş düştü şalvara
hadin ağalar dedim
hadin herkesler dedim
öldüm yalvara yalvara
öldüm yalvara yalvara
öldüm yalvara yalvara³⁹

Böylece görülüyor ki, bir zamanlar halk şiirinin kaynak olarak kullanılamayacağını, “çıkılmazlığını”, “tükenmişliğini”, gereksizliğini ifade eden Uyar’ın, pek çok İkinci Yeni şairi, özellikle Cemal Süreya ve Ülkü Tamer gibi, 1960’lı yıllardan sonra Halk şiirine yönelip bu şiirin imkânlarını modern şiirde denemesini Bezirci bir “taktik” olarak yorumlar. “Elli İki Hane” şiiri, şu gerçeklerin anlaşılmasına yardımcı olur: İkinci Yeni’nin “atılım” ve “yaratım” gücünün kalmaması ve dün aşağıladığı bir şiirin, Halk şiirinin, verilerine yaslanması ve böylelikle kendi ilkelerini çiğneyerek ayakta durmaya çalışması. Bu konuda ek olarak bulduğumuz diğer bir yorum Konur Ertop’un, bu kitabın Halk şiiri ile de bağlantısını kurarak kaynağı geleneğin iki koluna da uzatmasıdır. Bu kitap ile ilgili “halk şiirinde ve türkülerdeki geleneksel yapının çağdaş içerikle birleştirilmesini” de denediğini ifade eder.⁴⁰

³⁹ Turgut Uyar, *Büyük Saat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 447-448.

⁴⁰ Turgut Uyar, *Şiirde Dün Yok mu: Turgut Uyar Üzerine*, haz. Tomris Uyar, İstanbul: Can Yayınları, 1999, s. 60.

Cevat Akkanat'a göre, Divan şiiriyle ilgisi bir hayli tartışmaya sebep olan Turgut Uyar, bazı yazarlar tarafından Halk şiiriyle de bağlantılı bulunmuştur. Örnek olarak ise, Turgut Uyar'ın şiir dili üzerinde inceleme yapan Nermin Menemencioğlu'nun onun Divan şiiriyle olduğu kadar Halk şiiri ile de kendisine has ve başarılı "ilintiler" kurduğu tespitlerini açıklar.⁴¹

Asım Bezirci, Turgut Uyar'ın "Elli İki Hane" şiirini bu etki altında yazılmış tek şiir olarak değerlendirirse de bize göre bu eksik bir bakıştır çünkü bu şiir dışında, *Arz-ı Hâl*, *Türkiyem* gibi ilk dönem kitaplarındaki şiirlerinde ve yine 1960'lı yıllar itibariyle kaleme aldığı "Hayri Bey", "Feride'ye Ninni", "Kar Altında, Evde", "Bir Amcanın ve Onun Karısının Ölümüne Ağıt", "Yanık Tarlalar'a", "Ölüme Dair Konuşmalar", "Dolu Dizgin Geldin Oy..", "Sevdiğim" gibi pek çok şiirinde Halk şiirinin izleri bulunmaktadır. Örneğin, "Hayri Bey" şiiri, Turgut Uyar'ın tekrarlar, ses, ritim, mahalli üslup gibi konularda halk şiirini kullandığının ve bir imkân olarak modern şiire aktardığının güzel bir örneğidir:

Bre ağalar bre beyler paşalar
Şöyle dağlar kimlerin dağlarıdır
Ölenler ulu Tanrının kulları
Kalanlar bu dünyanın sağlarıdır
Hey hayri bey hayri bey
Bir gelin aldın soylu bir evden
Elinde gül gölgesinden mendili
Sandığında sedefli nalını
Su içerken görkemli
Ayışığından ince
(...)
Hey hayri bey hayri bey
Bu gece mutlak ay tutulur
Bu gece mutlaka ay tutulur
Ben bu gece ölürüm
Ben bu gece ölürsem hayri bey
Senin gibi ölürsem
Ölünce seninle yaşıt olurum
(...)
Bre ağalar bre beyler paşalar
Sizin mi hep bu sevinçler neşeler
Bir gün olur kırılırsa şişeler

⁴¹ Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz. Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012.

Dağlar bildik celâli dağlarıdır⁴²

“Hayri Bey” şiirinde Turgut Uyar, halk şiirinin ses, uyak, biçim, söyleyiş, ağız gibi özelliklerini rahatça denemiş ve bunlarla modern bir şiir ortaya koyabilmiştir. Bir bakıma bu gibi şiirler çalışmanın konusunu oluşturan İkinci Yeni-folklor ilişkisine yönelik onların üstlerine yapışan negatif tavır ya da bu değişmez zannedilen tutumun öyle olmadığı somut birer göstergesidir. Yani, İkinci Yeni’yi yine şairlerin kendilerinden çıkarma yolunu tercih ediyoruz. Folklorla ilişkin olumlu-olumsuz pek çok söz söyleyen bu şairlerin daha çok olumsuz sözleri hatırlanmakta, şiir sanatında geçirdikleri değişimlere kuşbakışı bir bakış ile bakılıp genel değerlendirme yapılmaktan geri kalınmaktadır. Mesela Ebubekir Eroğlu’nun dediği gibi, “İkinci Yeni nitelemesinin içerdiği özelliklere Avrupa şiiri açısından bakarsanız, onun atmosferinin Tomris Uyar’ın hikâyelerinde (özellikle üslubuna) yansımış olduğu gibi” tek cepheli bir çizgi çekeriz. Halbuki Eroğlu’nun ifadesi ile, “bir şiir zevkinin, bir çizginin ya da bir akımın tariflerinden yola çıkarak, herkesin öğrenebileceği nitelikleri kollamanın tek başına bir anlam ifade etmediğini” görmekteyiz.⁴³ Dolayısıyla bu çalışmada, bu genel-geçer çizginin yanında, üstü silgi ile silinmiş gibi gözükken folklor çizgisinin izlerini ve etkisini ortaya koyabilmek ve böylece İkinci Yeni şiiri için ciddi bir kaynak olduğunu gösterebilmektir.

Bu bağlamda İkinci Yeni şairlerinin bu canlı mirastan bilinçli olarak yararlanmalarına bir başka örnek metin olarak, Cemal Süreya’nın kasten yararlanmayı göstermek istercesine adını “Türkü” koyduğu ve Halk şiirine açıktan yöneldiği şiiridir. Fakat daha önce belirtmemiz gerekir ki Cemal Süreya’nın *Sevda Sözleri* adı altında bir araya getirilen toplu şiirleri içerisinde, yani şairin şiir külliyatında, “Türkü” şiir başlığı altında kaleme aldığı üç şiiri vardır.⁴⁴ Biz bu şiirlerden şairin Halk şiiri özelliklerini, muhtevasını kullanımı açısından en yoğun olduğunu düşündüğümüz *Sıcak Nal* içerisinde yer alan şiirini seçtik. Nitekim, *Sıcak Nal*’ın yayımlandığı 1980’li yıllar artık İkinci Yeni şairlerinin başlangıçta “redd-i miras” şeklinde bir tavır gösterdikleri gelenekten, Halk

⁴² Turgut Uyar, *Büyük Saat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 444-445.

⁴³ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 54.

⁴⁴ Cemal Süreya’nın söz konusu aynı başlıklı şiirleri için bkz. Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 24, 128, 212.

şiiirinden, bu yıllarda daha cesurca ve açık bir şekilde yaklaştıkları bir evredir. Cemal Süreya'nın bahsettiğimiz bu etkileşimin kalıcı ve modernist bir örneği olan “Türkü” şiiiri şöyledir:

Soruyorlar bir de nerdeyim
Minibüs şarkılarında güllerdeyim
Bilirim az buçuk ne istediğimi
Aykırı dalda açmışsa da çiçeğim

Doruklara tırmanıyor patika
Doyumsuz bir sarmaşık gibi,
İte kaka yürüyorum kalabalıkta
Sesim tanınmaz bir çocuğun sesi

Yaram derine düşer gün günden
Avutmalık tende çoğa oturdu
Seyircidir ovanın büyücüsü hekimi
Cam tahtamda iştahlı bir çoban soluğu

Yakılar kavrulmuş kök bitkileri
Anlatmak uzun sürer şimdi
Sırlarımı alıp gitti bir çocuk
Dönmesin geri dönmesin geri

Sırıkla araladım sulardaki pisliği
Soruyorlar bir de nerdeyim
Belki de ölümcül bir sevinçteyim
Sesim tanınmaz bir çocuk sesi⁴⁵

Şiiirimizin geçmişini yeterince bilmeyen bir kimsenin tutarlı bir yenilik getireceğine inanmayan ve halka, onun yaşamına, kültürüne, diline sırt çevirerek ulusal bir edebiyatın kurulamayacağını düşünen Asım Bezirci de, “modaya ayak uydurmak ister gibi” geçmişini göz ardı edip yenilik yapmak tutkusuna kapılan yolun başındaki genç şairleri şöyle eleştirir:

Yeni olmakla, eskiye benzememekle, geleneğe sırt çevirmekle biteceğini sanıyorlar işin. Gelgelelim, niçin ve nasıl yeni olunacağını pek bilmiyor. Öyle uzun boylu bilmeye de yanaşmıyor. Bu yüzden ortaya sürdüğü

⁴⁵ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 128.

yeniliğin bilinçle beslenen köklü bir gerekçesi yok. Araştırma ve denemeyle yoğrulmuş sağlam bir temeli yok.⁴⁶

Görüldüğü gibi Asım Bezirci, yeninin içerisinde de bilinçli bir eski, yani araştırma ve beslenme esaslı bir kök arıyor. Ayrıca, İnsana, halka ve topluma sırt çeviren, onun sorunlarına, acılarına, sevinçlerine gözlerini yuman böyle kapalı bir şiirin okurlarca anlaşılıp benimsenmesi yazara göre güçtür. Divan şiirimizden, Batı’daki denemelerden, geçmiş akımlardan sonra, bu şiire “yeni” denilmesi bile onun için eleştirilebilir bir kavramdır. Bezirci şöyle der:

Nereden çıkarıyorsunuz bunu? Sanatçılarımız neden yeniliksiz edemesin? Yeniliksiz eden sanatçılarımız yok mu sanki? İkinci Yeni’ye katılmayan şairlerimizi sanatçı saymıyor musunuz yoksa? Beş yüz yıl yeniliksiz eden Divan şairlerimize ne dersiniz?⁴⁷

Bezirci, “İkinci Yeni, Gelenek ve Divan Şiiri” başlıklı yazısında da, İkinci Yeni için bir kaynak, kök arayışı içindedir. Bu bağlamda “Halk şiiri” onun için gözden kaçan önemli bir kaynaktır. İkinci Yeni ile daha çok Divan şiiri arasında bir bağ kurmaya çalışan araştırmacılar, folkloru kök olarak pek incelememişlerdir. Bunun en büyük nedeni Turgut Uyar ve İlhan Berk’in bir dönem Divan edebiyatından yararlanarak kaleme almaya çalıştıkları şiir kitaplarıdır. Turgut Uyar’ın *Divan* ve İlhan Berk’in *Âşıkane* ve kendi şiir defterine yazdığı notlarından hazırladığı, “Varlık Cep Kitapları Serisi” içerisinde çıkan *Beyit-Mısra Antolojisi*’ni buna örnek gösterebiliriz. Bu kültür hazinesi, sadece 1950’lerde değil, çağdaş şiirimiz içinde, özümsererek değerlendirildiğinde her zaman bir zenginliktir. İşte Bezirci, İkinci Yeni’nin bu yerli ve millî “asıl kaynağını” bulur:

Divan şiiri ulusal (millî) bir kültürün ürünü müdür? Hayır, ümmet kültürünün ürünüdür: Dayandığı düzenle birlikte göçüp gitmiştir. Kaynağı da yer değil, yabancıdır: Koşuk biçimleri, kalıpları, türleri, konuları, ölçüleri Fars edebiyatından aktarılmıştır. Bundan dolayı, edebiyatımızı Divan geleneğine yaslamayı savunmak gidilesi bir yol olamaz. Kültür hazinesi – ister Doğu’nun, isterse Batı’nın ürünü olsun, ister Antikitenin yahut Feodalitenin, isterse Kapitalizmin yahut Sosyalizmin ürünü olsun- bütün insanlığın ortak malıdır. Bu malı bilimsel yöntemle eleştirerek

⁴⁶ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 93.

⁴⁷ Bezirci, *Olayı*, s. 102.

özümlemek, ayıklayarak kullanmak ve devrimci anlayışla geliştirerek kitlelere ulaştırmak zorundayız. Bunun için de onu kültür geleneğimizin teknesinde iyice yoğurarak kendimize mal etmek gerekir.⁴⁸

Diyebiliriz ki işte o kültür, yani “geleneğimizin teknesi”, folklordur. Halkın ürünüdür, yaşayan mirası ve canlı kültürüdür. Çünkü bu gemi halk var oldukça hareket eder ve her zaman hareket halindedir. Ölü değildir. Kaynağımızı sadece Batı’da ya da çok eski yabancı iklimlerde aramak, dibimizde duran bu mirası değerlendirememek demektir. İkinci Yeniciler geç de olsa fakirleştirmeye çalıştığı, evvelden aşağıladığı bu zenginliği yakalamışlardır. Zaten İkinci Yeni şairlerinin bu geleneği reddetme hevesleri tutarlı bir şekilde ilerlemedi ve daha çok biçim düzeyinde seyretti. Topluma, tarihe, düşünceye, geleneğe arkasını döndü. Oysa bunları göz önünde tutmayan her akım “köksüz bir ağaç gibi” kurumaya mahkûm kalmıştır. Nitekim bu öncü ozanlar, kendi başlangıçtaki “gidişatlarında” ihtiyaca dayalı bir farklılaşmaya giderek zorunlu ve bilinçli değişime girmişlerdir. İkinci Yeniciler’in öncü şairleri bu kaçınılmaz sondan kurtulamayarak, kendi öz değerlerine, kendilerinden önceki şiir Türk şiir birikimine geri dönüş yapmışlardır. Eleştirmen Bezirci, bunu yakalayan nitelikli eleştirmenlerden birisidir:

Peki, nerde bizim tekneimiz, yerli geleneğimiz? Yakınımızda, hem de çok yakınımızda... Onu bulmak için ölü kültürleri hortlatmaya, ta Acemistan’a ya da Firengistan’a gitmeye uğraşmayalım! Gözlerimizi artık burnumuzun dibindeki öz varlığımıza çevirelim: Unutulan halka ve onun yaşayan kültürüne...⁴⁹

Böylece bu çalışmada ele alıp incelediğimiz İkinci Yeni-Folklor ilişkisi, gelenek algısı, şairlerin kendi ağzından, daha çok 1960 sonrası dile getirilmiş ve şairin asıl şiir “toprağı” olan, “ulusal dehâya” dönüş gerçekleşmiştir. İkinci Yeni bu yıllar itibariyle, şiirinin coğrafyasını Anadolu’ya çevirmeye başlamıştır. Ozan geleneğimize, türkülere, Türk Halk Şiiri hafızasına, özellikle Yunus Emre, Karacaoğlan ve Pir Sultan’a ilgi ve kasten faydalanma yoluna girmişler, şiirlerini bu çizgilerden beslenerek özgün ve modern bir tarzda çeşitlendirmişlerdir. Muzaffer İlhan Erdost’un, İkinci Yeni şiiri için merkez yayın özelliğindeki *Pazar Postası*’nın merkez yeri olan “Rüzgarlı Sokak” için söylediği

⁴⁸ Bezirci, *Olayı*, s. 165.

⁴⁹ Bezirci, *Olayı*, s. 165.

“Eski geleneksel kültürün külü ve gelmekte olan kültürün ateşi arasında, yeni bir kültürün filizlendiği bir kavşaktır Rüzgarlı Sokak. Yerel, yöresel, bölgesel kültürü beslediği, uluslaşmakta olan kültürün evrensel kültürle bakıştığı bir uğraktır da” sözleri gibi İkinci Yeni şairleri zaman içerisinde bu kültür çeşitliliğinin bilincinde ulusal ve evrensel kültürle etkileşim halinde bir şiir yaratmışlardır.⁵⁰

Halk edebiyatı yerli, millî, bağımsız ve hâlâ yaşayan bir hazinedir. Şiirimizi besleyen tek “ulusal kaynağımız”dır. İkinci Yeni şairleri zaman poetik serüvenlerinin belli dönemlerinde bu zengin kaynaktan da yararlanarak, onu içselleştirerek, “seçkin ve çağdaş bir anlayışla” kullanarak, yani onu aşarak, modern örnekler yaratma yoluna girmişler ve artık folkloru göz ardı edememişlerdir. Başka şairlerden etkilenme, başka kaynaklardan beslenme “başıboş ve rastlantısal” olmamalı, “yaşama, araştırma ve yaratma” becerisi ile birlikte yürümelidir.

İkinci Yeni şairleri, her ne kadar büyük oranda benzer poetik anlayışa sahip olsalar bile, bu çalışmanın konusunu oluşturan folklor yahut geçmiş şiir birikimine ilişkin yıllar içinde değişen açıklamalar getirmektedirler. Şair ile şiiri arasında tam bir uyum olması gerektiğini düşünen Behçet Necatigil, “Sanatçının Ruh Sayısı” adlı yazısında sanatçının birden fazla ruha sahip olmaması gerektiğini düşünür. Yani Necatigil bir bakıma personayı yok sayar. Şair ona göre tek ruhludur. Şiirde konuşan kişi ile günlük hayattaki kişi aynıdır. Necatigil, “Sanatçının Ruh Sayısı” yazısında Alman şair ve denemeci Gottfried Benn’i eleştirir, onun “biz düşündüğümüzden başka türlü yazdık” sözünü sorgular ve bir “çokgene” benzettiği sanatçının ruh sayısının “tek ruhlı” olmasını gerektiğini düşünür.⁵¹

İkinci Yeni bu bağlamda, “çok ruhlı” ve “çok sesli” bir şairler grubu olarak düşünülebilir. Böylece, başlangıçta folkloru eleştiren, önemsemeyen İkinci Yeni şairlerinin sonraki süreçte bir tür “geri dönüş” yaptıkları olmuştur. Başlangıçta, özgün ve farklı bir çıkış yapmak için belki de bir zorunluluk hissedercesine tamamen Batı şiiri kanalından açıklamalar ile kendi poetikalarını ve Türk şiirini, hatta folklorun durumunu açıklamaya çalışan şairler, zaman içerisinde, Avrupa’nın kendi tarihî ve kültürel gerçekleri ve geçirdiği kendine özgü evreler ile gelişen Batı şiiri üzerinden Türk şiirine

⁵⁰ Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları, 2015, s. 91.

⁵¹ Behçet Necatigil, “Sanatçının Ruh Sayısı”, *Bütün Eserleri*, haz. Murat Yalçın, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Delta Serisi, 2013, s. 1248-1249.

bakmanın çarpıklığını fark ederek, yönünü kendi tarihine, geçmiş birikimine, sanatına ve şiirine çevirmeyi geç de olsa görmüştür.

Bu açılardan denilebilir ki, folklor ve İkinci Yeni ilişkisi arasında genel geçer yargılara, sadece bir dönemdeki savlara dayanarak varılmamalı, görüşlerin bütününe bakılmalıdır. Aksi bakış açısı, bu şiirin bütün olanaklarının, imkânlarının ve çeşitliliğinin görülmesi konusunda yetersiz kalmaktadır.

Bu çerçevede, İkinci Yeni ve folklor ilişkisi ile ilgili görüşlerde her bir öncü İkinci Yeni ozanı tek tek ele alınmalı; gelenek, folklor ve Halk şiirine dair yapmış oldukları yorumlar ilk günden son evreye uzanan bir çizgide değerlendirilmeli, şairlerin değişken görüş ve açıklamaları göz ardı edilmemelidir. Bu çalışmada, yukarıda ifade ettiğimiz bu yol izlenmiş, ayrıca çalışmanın ilerleyen bölümleri içerisinde İkinci Yeni'nin önemli kuramcıları ve eleştirmenleri de ele alınmış, İkinci Yeni hareketini gelenek ve Halk şiiri üzerinden açıklarken ortaya koydukları başlangıç ilkeleri ile son tespitleri arasında mukayeseli bir çalışma takip edilerek, bu konudaki çelişki ve farklılıkların sergilenmesi hedeflenmiştir. Ek olarak, İkinci Yeni şairlerinin folklor üstüne, Halk şairleri üstüne görüşleri üzerinden, bu isimlerin folklorla şiirlerinin hangi evresinde, ne şekilde ve nasıl beslenmiş oldukları gösterilmiştir.

BÖLÜM I

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE İKİNCİ YENİ HAREKETİ

Bu çalışmanın ana meselesini oluşturan İkinci Yeni şairlerinin folklor ve halk şiirine dair görüşlerine, bu ulusal şiir mirasımıza yönelik zaman içerisinde çeşitlilik gösteren poetik tavırlarına ve bizim bu konudaki saptamalarımıza yer vermeden önce, İkinci Yeni hareketinin oluşum sürecine, dönemi için oldukça yenilikçi ve farklı olan bu şiir olayının başlangıç ilkelerine ve poetikasına dair genel bilgiler vermeyi uygun gördük. Çünkü, hareketi oluşturan öncü şairlerin şiir anlayışları ve İkinci Yeni şiir atılımının genel özellikleri, onların folklor ve halk şiirine yönelik fikirlerinin gelişme seyrinin de ipuçlarını vermesi bakımından oldukça önemlidir.

1. İkinci Yeni Hareketinin Oluşumu ve Poetik Serüveninin Ana Hatları

Modern kelimesi, “şimdiye ait, yaşanan, içinde bulunulan zamana uygun” vb. anlamlar taşımaktadır. Peki, şiirde modernlik ne anlama gelir? Bu sorumuzun cevabını, şairlerce geleneksel poetik üslûbun sorgulanması ve alternatif anlatım biçimlerinin keşfedilmesi şeklinde cevaplandırabiliriz. Bu bağlamda, Türk şiirinde 1950’li yıllara gelindiğinde esas olarak üç tür şiir dolaşımında idi. Bunları; sesin ağırlıklı olduğu şiir, zekâyâ ve akla hitap eden şiir ve yoğun edebî imajlara, sembollere dayalı şiir olarak üç ana grupta ele alabiliriz. Esas itibariyle Lirik/Retorik ayrımının yol açtığını ifade edebileceğimiz bu üç çeşit şiir yolu içerisinde, 1950’li yıllarda daha çok üçüncü tür şiire ağırlık veren, yani yoğun edebî imajları, sembolleri, çarpıcı imgeleri şiirlerinde özgün bir tarzda kullanan ve Türk şiirini içinde bulunduğu “çıkılmazdan” ve tekrardan sıyırmak isteyen bir grup yenilikçi ozan, daha sonradan eleştirmenlerce “İkinci Yeni” diye adlandırılacak olan “modernist” bir şiir atılımının doğuşunun habercisi ve öncü-kurucu şahsiyetleri olmuşlardır.

Şiirimizin, “Birinci Yeni” akımının ve “manifesto”larının etkisinin gittikçe azalmaya başladığı 1940’lı yılların sonunda yüklendiği muhtelif bunalımlar, tekrarlara kaçma ve şiirsel tikanıklık, “İkinci Yeni” atılımının şiir sahnesine çıkışındaki en önemli estetik nedenler arasındadır. Garip akımının “dönüştürücü” etkisi, 1950’li yılların başlarında etkisini iyice yitirmiş ve çoğu şair bu çizgide kopya metinler ve muhtevalar

sergilemeye başlamışlardır. Şiirin bu “çıkılmaz” bir fırsat bilen kimi ozanlar, bu yolda şiir dilini yeniden fakat orijinal bir tarzda dolaşıma sokarak Garipçilerden sonra değersizleştirilen kimi olguları tekrar canlandırmışlardır. Yenilik peşinde bir grup şair, bireysel ve bağımsız şiir serüvenleri ile başlayıp sonradan ortak şiir akımı kimliğine kavuşarak büyük ve modern bir atılım gerçekleştirmiş, böylece Garip şiirinin bir süre sonra eskitmiş olduğu şiir ortamına canlı ve yenilikçi bir poetik kanal açmışlardır. 1950’li yılların edebiyat dergilerinde yayımlanan, özgünlük taşıyan bu ilk şiirlerdeki benzer şiir birikiminden, eğiliminden ve poetik çabalardan hareketle bu dağınık, kendiliğinden gelişen ve anlaşmasız şiir “kalkışma”sı olan ve bütüncül bir akım adı altında toplanılmaya çalışılan “İkinci Yeni” şiirinin “öncü” ozanları İlhan Berk (1918-2008), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002), Sezai Karakoç (1933), Edip Cansever (1928-1986), Turgut Uyar (1927-1985) gibi isimlerdir. Her ne kadar öncülerinin kimler olduğu konusu, harekete giren ve çıkan şairler uzun yıllar edebiyatımızda tartışma konusu olsa da saydığımız bu ozanlar İkinci Yeni’nin kemik kadrosudur.

Sözelimi, Garip hareketinin kurucu üç şairinden biri olan ancak 1950’lerden itibaren şiirinde bir farklılığa giden ve İkinci Yeni atılımı içerisinde anılan Oktay Rifat, 1956 yılında yayımladığı *Perçemli Sokak* isimli şiir kitabının önsözüyle bir bakıma İkinci Yeni’nin kurucularından olduğunu gösterircesine bu yeni şiirin özelliklerini kelime, dil ve *image* sistemi üzerinden tarif etmeye çalışır.⁵² İkinci Yeni’nin yukarıda saydığımız asıl kurucu-öncü ozanları dışında bu şiirin takipçileri ve belli bir dönem sürdürenleri arasında Metin Eloğlu, Ülkü Tamer, Kemal Özer, Hilmi Yavuz, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda, Özdemir İnce, Ercüment Uçar gibi şairler de bulunmaktadır. İkinci Yeni’nin sonraki kuşak takipçileri olarak ise 1960 sonrası Türk şiirinin iki önemli temsilcisi olarak Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel sayılabilir. Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* adlı çalışmasında, İkinci Yeni’nin kadrosuna ilişkin sözkonusu öncü altı şair dışında daha geniş bir liste tutar. Bu oldukça kalabalık şair kadrosunun bir kısmı günümüzde şiiri bırakmış yahut okurlarca unutulmuştur. Günümüzde artık İkinci Yeni dendiğinde akla gelen öncü isimler yukarıda ifade ettiğimiz bu öncü altı ozandır. Asım Bezirci’nin dönemi itibariyle İkinci Yeni’nin kapsamlı şair kadrosunu gözler önüne seren isim listesi ise şu şekildedir:

⁵² Oktay Rifat, “Perçemli Sokak”, *Bütün Şiirleri I*, İstanbul: Adam Yayınları, 2002, s. 175-176.

İkinci Yeni denince yalnızca bu altı şair akla gelmemelidir. İkinci Yeni'nin kurulmasına, gelişmesine, yayılmasına en az onlar kadar emeği geçmiş şairler de vardır: Oktay Rifat, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda, Kemal Özer, Özdemir İnce, Seyfettin Başçılar vb... Ayrıca, bu şairlerin yanı sıra yahut ardı sıra İkinci Yeni'yi götüren şairlerin de adları anılmalıdır: Nihat Ziyalan, Ercüment Uçarı, Alim Atay, Ömer Nida, Bozbekeiroğlu, Şükrü Üstün, Faruk Ergöktaş, Gökalp Erturan, Güran Tatlıoğlu, Tekin Kipöz, Günal Sayın, Ersun Korkut, Ali Çulha vb... Bunlara 1960'tan sonra katılanları da eklemek uygun olur: Turgay Gönenç, Egemen Berköz, Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Süreyya Berfe, Halil İbrahim Bahar, Günal Altıntaş, Cahit Zarifoğlu, Özkan Mert, Refik Durbaş, Abdülkadir Bulut, Hüseyin Peker, Yücel Ulu, Bülent Dalyancı, Yalçın Aslan vb...⁵³

Gelişim süreci sistemsiz, kuralsız ve tekil şiir kanallarında edebiyat dünyasına çıkışlarla ilerleyen, ama ayrı ayrı da olsa müşterek doğrultudaki ilk şiir örneklerinden sonra bu oldukça yeni şiir, artık daha belirgin bir harekete doğru yol gösterir. Ancak, İkinci Yeni şairlerinden Edip Cansever, diğer öncü şairlerin de benzer şekildeki açıklamaları gibi, "İkinci Yeni'ye bir akım niteliği kazandırmak ikinci bir yanılgıya düşmek olur. O, değişik şairlerin, değişik kişiliklerin kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa olsa..." diyerek İkinci Yeni'nin üzerinde anlaşmaya varılarak kurulan bir "akım" olmadığını savunur.⁵⁴ Bu şiirin önemli eleştirmenlerinden birisi olan Asım Bezirci ise, İkinci Yeni şiirinin bir "akım" özelliği taşıyıp taşımadığı problemine ilişkin olarak, "İkinci Yeni Şiiri'nin Kurucusu Kimdi?" başlıklı yazısında şunları söyler:

İkinci Yeni hiçbir zaman tam bir "akım" olamadı. Çoğu akımlarda görüldüğü üzere, bilinçli ve uyumlu bir toplulukça, belirli bir tarihte, sistemli bir bildiriyle ortaya çıkmadı. Çeşitli şairlerin bireysel çabalarıyla ucun ucun, ayrı ayrı oluştu, gitgide ortak bazı özelliklere kavuştu. Bundan dolayı, onu, bir tek öncüye ya da ürüne indirgemek uygun olmaz. 1954'te tohumları atılan bu şiire 1956'da "İkinci Yeni" adı verilir. Cemal Süreya, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Turgut Uyar ve Ece Ayhan'ın İkinci Yeni'ye yol açan ilk şiirleri 1954 Mayısından 1956 Aralığına yani *Perçemli Sokak*'ın çıkışına kadar Yeditepe, Şiir Sanatı, A, Yenilik, İstanbul ve Pazar Postası dergilerinde görülür.⁵⁵

⁵³ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 118.

⁵⁴ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 334.

⁵⁵ Asım Bezirci, "İkinci Yeni Şiiri'nin Kurucusu Kimdi?", *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 85.

Bu verilere göre, 1953-1956 yılları arasında farklı dergi ve gazetelerde yayımlanan ilk şiir örnekleri, İkinci Yeni'nin bu anlaşmasız ve dağınık olan oluşum sürecinin fitilini kendiliğinden ateşlemiş olur. Ancak şair Ece Ayhan Çağlar, 1958 yılında *Pazar Postası* gazetesinde yayımlanan ve “Nereden de Andım Şimdi” başlığını taşıyan özgün nitelikteki yazısında, kendisinin de kadrosunda anıldığı bu şairler grubunun bir çeşit “Futbol Takımı” gibi anılmasından rahatsızlığını dile getirerek, şiirimizde İkinci Yeni'nin belirli kimi ozanlara sığdırılarak bir “akım” olarak gösterilmesine net karşı çıkar. Ece Ayhan yapılan bu kadrolaştırma konusunda şu dikkat çeken eleştiriyi getirir:

Dünlerde olduğu gibi, yâni Orhan Veli'nin bir bakıma zamanını iyi seçmiş ölümünün öncelerinde olduğu gibi, bugünlerde de şiirimizde bir Futbol Takımı'ndan söz ediliyor. Sadece şiir oynadıkları gerekçesiyle bir Turgut Uyar'ın, bir Cemal Süreya'nın, bir İlhan Berk'in, bir Edip Cansever'in, bir Ece Ayhan'ın aynı bir değer sistemi içerisinde sayılmalarına imkân var mıdır? Bu ozanların kendi gerçekliklerinin ifadesi aynı bir plânda yer alabilir mi? Hiç.⁵⁶

İlginç bir şekilde, Ece Ayhan, dozu giderek artan bir sertlik, kendi şair mizâcına has bir söyleyiş tarzı ile İkinci Yeni şiiri sahası içerisinde anılan şairler grubunu birbirleri ile asla bağdaştıramaz. Kendisinin de dâhil edildiği ve aslında sonradan aralarındaki diyalogun, arkadaşlığın ve ortak şiir açıklamalarının, “değer sistemi ”nin iyiden iyiye arttığını bildiğimiz bu şairler ile Ece Ayhan'ın ilk başta yıldızının pek barışmadığını görebiliyoruz. Ece Ayhan'a göre, bu şairler arasında ortak bir ilgiden, gruplaşmadan, birliktelikten kesinlikle söz edilmemelidir. Ayhan, İkinci Yeni'nin kendisi gibi kurucu ve öncüleri olarak gösterilen diğer ozanlar arasına ciddi mesafeler getirmeye çalışarak gördüğü bu uyuşmazlığı şu şekilde açıklar:

Sığ denizler sahibi, ihtiyar bir İlhan Berk ile tartışmalarında nedense daima bir kaktüs tonuyla konuşmayı seven, beyaz, çocuk bir Sezai Karakoç yan yana düşünülebilir mi? Bal gibi sağdakiler arasında oturduğu halde, soldakilerle bir özdeşme halinde bulunan bir Cemal Süreya ile hayal gücü kötü (ya da iyi!) geçmiş çocukluğuyla sınırlı bir Turgut Uyar'ın; bu iki

⁵⁶ Ece Ayhan, “*Adım Ece Ayhan Çağlar...*”, haz. Tunç Tayanç, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 244-245.

artistin, aralarında ne çeşitten bir ilgi kurulabiliyor? Akıl almaz, anlaşılabilir.⁵⁷

Bizim bu noktada tespit ettiğimiz mesele, Ece Ayhan'ın eleştirmenlerce İkinci Yeni atılımının “öncüleri” gösterilen bu isimleri daha çok ideolojik ya da kişisel mizaçları bağlamında ele alarak bu yargıya vardığıdır. Oysa dünya görüşü, yaşam tarzı, yetişme çevresi farklı şairler, sanat anlayışı çizgisinde birleşebilirler. Nitekim İkinci Yeni'nin eleştirmenleri de sistemsiz ve ayrı ayrı başlayan bu atılımı bir “akım” altında incelemek isterlerken bu şairleri daha çok, az önce vurguladığımız sanat anlayışı doğrultusunda irdeleyerek, edebî benzerlik açısından ortak bir “akım” adı altında toplamışlardır. Ancak Ece Ayhan için, 1950'li yıllarda dönemin edebiyat dergilerinde ve gazetelerde şiirleri, yazıları ile yavaş yavaş sivrilmeye başlayan ve kendilerinden bir önceki kuşak olan Garip akımından farklılık gösteren bu ozanları yine de aynı “takım” altında asla toplamamak gerekir. Ek olarak, şair Ece Ayhan'ın gözünde bir değil birden çok “İkinci Yeni” vardır:

İmdi. Sadece 1955-58 yılları arasında şiir oynadıkları gerekçesiyle, Orhan Veliler'den ayırdılar gerekçesiyle, bu ozanları, aynı bir Futbol Takımı'ndan saymak mümkün değildir diyorum ben. Bir değil, birçok İkinci Yeniler vardır. Şahıs şirketleri, menfaat grupları değil, birçok Şiir Fakülteleri vardır. Ben, bunu böyle biliyor, böyle anlıyor, böyle diyorum işte.⁵⁸

Ece Ayhan'ın, yazar Bilge Karasu'nun 1956 yılında yayımladığı aynı başlıklı öyküsünden esinlenerek adını koyduğu “Nereden de Andım Şimdi” başlıklı eleştiri yazısına ilişkin, Doğan Hızlan'ın “Bir Anışın Düşündürdüğü” başlıklı karşı cevap maksatlı yazısında Ece Ayhan'ın “İkinci Yeni yok, İkinci Yeniler var” tespitini kendisine yakın bulurken onun bu şiir için kullandığı “Futbol Takımı” ifadesini yadırgar. Doğan Hızlan, “olsa olsa bir Voleybol takımından söz açmak gerekir, ancak o zaman oyuncular birbirinin yerinde oynuyabilirler.” diyerek bir bakıma ikisi de o dönemde spor tabirleri üzerinden bu yeni şiir olayını ilginç bir şekilde açıklamaya çalışmışlardır.⁵⁹ Bu çerçevede Cemal Süreya da, “hiçbir zaman ortaya çıkıp şöyle yapalım, böyle yapalım, bir takım kuralım diye çabalamadık. Takım kurulduysa, kendiliğinden oldu. Ortaya çıkan şiirle

⁵⁷ Ayhan, *Çağlar...*, s. 245.

⁵⁸ Ayhan, *Çağlar...*, s. 246.

⁵⁹ Ayhan, *Çağlar...*, s. 251.

oldu.” diyerek Ece Ayhan ile benzer görüşte birleşir.⁶⁰

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* adlı kitabında, bu yeni şiir atılımına eleştirmenlerce yakıştırılan ismi sorgular ve pek kuşatıcı bulmaz. Eroğlu, bu şiir hareketine ilişkin, “İkinci Yeni gibi yapay bir ad yerine tanımlayıcı bir ad verilseydi, söyleyiş’in aldığı yeni biçim, mesela modernleşme niteliğini yansıtan bir sıfatla anılsaydı, ayrıntılardaki çeşitlenmeyi de, dejenere olduğu yahut aşıldığı yerleri de bir tanım çerçevesinde anlamak daha kolay olurdu” şeklinde bir tespit sergiler.⁶¹ İnci Enginün’e göre ise, İkinci Yeni’ye, “yeniyi deneyen, dünya görüşü, yetişme şekilleri ve beslenme kaynakları bakımından birbirinden çok farklı olan şairlerin eserlerinde sonradan tespit edilen benzerliklere dayanılarak” böyle bir isim koyulmuştur.⁶²

İkinci Yeni, Cumhuriyet dönemi şiirimizin en orijinal, farklılaştırıcı ve yenilikçi şiir atılımlarından birisidir. Demokrat Parti iktidarlığı döneminde, sözkonusu dönemin siyasî, toplumsal ve ekonomik koşullarının da kısmen etkisinde Türk şiir sahnesine ansızın ve bilinçsiz şekilde çıkmışlardır. Alâattin Karaca’ya göre, Menderes dönemine gelindiğinde, “çok partili hayata geçiş, köyden kente göç, sanayileşme, kapitalistleşme ve bireyselleşme, ekonomik sıkıntılar” bu dönemin başlıca toplumsal olgularıdır. 1950-1960 yılları arasında etkin olan başlıca şiir hareketleri ve grupları yani, “Toplumcu-Gerçekçiler, Hisarcılar, Mavi Grubu ve İkinci Yeniciler” böylesine bir toplumsal ve şiirsel ortamda doğmuşlardır.⁶³

İkinci Yeni atılımının doğuşu ve arka planı eleştirmenlerce “baskı” ve “bunalım” gibi sözcüklerle birlikte açıklanmak istenmiştir. Asım Bezirci’ye göre, “İkinci Yeni” deyimini aklımıza hemen “Birinci Yeni” yi getirmektedir. Gerçekten de bu iki kuşak kimi bakımlardan birbiriyle ilişkilidir, aralarında yok sayılamayacak bir bağ vardır. Birinci Yeni gibi İkinci Yeni de belirli bir toplumsal ortam içinde doğmuştur. İkinci Yeni şiirinin toplumsal ortamı, “dikta” altında oluşan Abdülhamit döneminin Servet-i Fünûn, İttihat ve Terakki Fırkası döneminin Fecr-i Âti şiiri için de kullanılan, “baskı” ve “bunalım” kelimeleri ile açıklanmaktadır. Asım Bezirci’ye göre, bir çeşit “kaçış şiiri, bozgun çiçeği,

⁶⁰ Cemal Süreya, “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” (Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar. Sorular: Tomris Uyar), *Varlık* 906 (1983): 18.

⁶¹ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 42.

⁶² İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 123.

⁶³ Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları, 2005, s. 128.

sapma edebiyatı, uyuşmazlık gülü” sayılan İkinci Yeni’ye ilişkin bu saptamalar yersiz değerlendirilmemelidir. Asım Bezirci bu konuda şunu söyler:

İkinci Yeni’nin ortaya çıkışına bir sürü etken gösterilebilir. Nitekim, şimdiye değin gösterildi de. Bunların en önemlisi, toplumumuzun 1950’den sonra geçirdiği bunalım (crise) olsa gerek. Bu yönden alınırsa, İkinci Yeni’ye bir çeşit “*bunalım şiiri*” demek yerinde olur. Daha doğrusu, bu bunalımın bilincine varamayan yahut varıp da ona karşı koyamayan yenik ve kaçak bir şiir... Edip Cansever’in deyişiyle, “*bozgununda bir çiçek*”.⁶⁴

Bu bakımdan, İkinci Yeni’nin başlangıçtaki öncü şairlerinden gösterilen Yılmaz Gruda’nın sözkonusu günlere ilişkin açıklamaları “toplumsal ortamı” ve “anlamsız ve kapalı şiir” suçlamalarını, bu yeni şiirin nasıl doğduğunu ve o günkü şiirimize neler olduğunu kavramamız bakımından oldukça önemlidir:

DP, çeşitli nedenlerle, birden bir dikta, bir baskı dönemine giriverdi. Açık seçik toplumcu şiirler yazan bizler de bu baskının getirdiği çekingenlikle az da olsa, zorunlu bir kapalılığa yöneldik. Kelimelerin anlamlarını, cümle yapılarını zorlamaya başladık. Sözleşmemiştik ama bu konuda. Bir “hassasiyet”in sonucuydu, geçici bir şeydi. Fakat Ece Ayhan’da en iyi temsilcisini bulan bu “geçici tutum” Muzaffer Erdost’un isim babalığıyla “İkinci Yeni” akımı şekline büründü. -Ve şiire olanlar oldu.- (Toplumdaki siyasal, ekonomik dalgalanmalar, toplumsal kaymalar da bu durumu iyice pekiştirdi.⁶⁵

Asım Bezirci’ye göre, 1950-1960 dönemi birçok özellikleriyle, 1940-1950 döneminden ayrılmaktadır. Onun için, İkinci Yeni şiiri de pek çok özellikleriyle Birinci Yeni şiirinden ayrı bir yol izlemiştir ve hatta Birinci Yeni’ye başkaldırmıştır. 1953-1954 yıllarından itibaren başlangıçta birbirlerini pek tanımayan ozanların benzer bir poetik duruş takip etmelerinden dolayı bu şiirin kuramcıları ve eleştirmenleri tarafından, bir “akım” adı altında derli toplu olarak incelenmek istenilmiştir. Ne var ki, İkinci Yeni ozanları bir “şiir akımı” kurmak düşüncesinde birleşmedikleri, sözleşmedikleri

⁶⁴ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 99.

⁶⁵ Asım Bezirci, “İkinci Yeni’nin Tarihçesi”, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 66.

konusunda ısrarcıdırlar. Bu şahsiyetlerin, kendilerinden önceki kuşağın üçlü ozan gurubu gibi anlaşmalı bir programları, hazırlıkları, toplantıları, bildiri yahut manifestoları, haberleşmeleri, kısacası bilinçli bir şiir akımı açıklamaları kesinlikle yoktur. Böylece, çıkışlarının daha önceden belirlenmiş, Orhan Veli ve arkadaşlarının yayımladıkları “Garip Önsözü” gibi anlaşmalı, yeri ve zamanı belirli bir plan çerçevesinde ve tasarlanmış bir poetik hazırlık süreci ile klasik tarzda bilindik bir akım özelliği taşımadıklarını, hemen hemen hareketin bütün ozanları çeşitli vesileler ile sürekli ifade etmiştir.

Bu konuda örneğin, İkinci Yeni’nin öncü şairlerinden Cemal Süreya, aralarında hareketin diğer şairlerinden Edip Cansever ve Turgut Uyar’ın da bulunduğu, *Varlık* dergisinde yayımlanan ve soruları öykücü Tomris Uyar’ın sorduğu, “Yaş ve Şiir Üzerine Söyleşi” açık oturumunda, ortak bir “akım” olup olmadıkları konusunda, kendilerinden önceki kuşak olan Garipçilerin daha net olan belirginlikleri ve somut kadrosu üzerinden de bir karşılaştırma yaparak şunları söyler:

Biz hepimiz “başka” bir şiir, o sırada mevcut olan şiire göre birdenbire başka bir şiir yaptığımız için bir akım altında birleştirildik. Birtakım genç adamlar, başka bir şiir yazıyorlardı. Şiirleri ayrı ayrıydı, elbet benzer yanları da olacaktı; çünkü gençler, birbirlerini etkiliyorlardı, ama yalnızca o “başkalık” onları bir arada görmeye yöneltti herkesi. Bu öyle bir noktaya geldi ki, artık yazılarında herkesin tek tek adından çok “İkinci Yeni” diye bir ad geçiyor... Kimdir bu İkinci Yeni kaç kişidir belli değil. Hiç değilse “Garip” dendiğinde üç kişinin adı geçer, bellidir.⁶⁶

İkinci Yeni’nin plansız ve dağınık bir tarihçesi olması, bu yeni şiirin ansızın bir tarihçesinin yazılması çabasına girişen eleştirmen ve şairlerin, İkinci Yeni’yi tanımlarken uygun kelimeyi bulmasında bazı zorluklar yaşatır. Hareketin öncüleri gösterilen ozanlar kendilerinin toplanıp, üzerinde düşünüp bir şiir akımı yapalım tarzında düşüncelerinin olmadığını Cemal Süreya’nın yukarıdaki açıklamalarından da anlamamıza rağmen yine de belirli tanımlar altında sürekli birleştirilmişlerdir. Bu çerçevede, Mehmet H. Doğan, “Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci” başlıklı yazısında Garip ve İkinci Yeni şiirlerini “dönüşüm” ve “dönemeç” kavramları üzerinden şöyle açıklar:

⁶⁶ Cemal Süreya, “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” (Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar. Sorular: Tomris Uyar), *Varlık* 906 (1983): 18.

Şiirde “dönüşüm”lerden ve “dönemeçler”den söz edilebilir. “Dönüşüm” derken daha çok bir evrimleşmeyi, bir süreç içinde belli bir durumdan bir başka duruma değişmeyi; “dönemeç” derken bir karşı çıkış, toptan bir ret sonunda girilen/ulaşılan/dönülen kesin bir değişmeyi amaçlıyorum. “Dönemeçte” bir kırılmadan, bir kopmadan söz edilebilir, ama “dönüşümde” bir süreklilik vardır. Örneğin İkinci Yeni, Türk şiirinde bir “dönemeç”tir, bu şiirin zaman içinde, diyelim 60 sonrasında geçirdiği değişiklikler ise “dönüşümdür... Şiiri kendinden önce ve kendinden sonra diye ayıran bir akım ya da hareket bir dönemeçtir; bu “önce”ler ve “sonra”lar kendi içlerinde birtakım dönüşümleri taşıyabilir. Dolayısıyla, bir şiir hareketinin bir dönemeç olabilmesi için şiiri büyük bedeniyle, eskisinden tamamıyla farklı bir yöne sokması, kendisinden önceki şairleri de şöyle ya da böyle etkilemesi beklenir. Garip Şiirinde de İkinci Yeni şiirde de bu özellikleri görebiliyoruz.⁶⁷

“İkinci Yeni” isim yakıştırmasını ilk kez, bu şiir atılımının kuramcısı ve eleştirmeni kabul edilen Muzaffer İlhan Erdost, *Son Havadis* gazetesinin “Pazardan Pazara” ismindeki köşesinde, 19 Ağustos 1956 tarihli “İKİNCİ YENİ” başlıklı yazısında kullanmıştır. Ek olarak, İkinci Yeni hareketinin “isim babası” olan Muzaffer İlhan Erdost, bu sözkonusu yazısından kısa bir süre önce de, şiirimizde gözlenen ve gittikçe gelişerek belirginleşen bu yenilikçi ve modernist şiir olayını, ilk olarak “İlhan Berk” başlıklı yazısında şu şekilde müjdeler:

Bugün Orhan Velilerin, Fazıl Hüsnülerin, Necatigillerin ilerisinde yeni bir şiirimiz var mı? *Yeditepe*'yi okuyanlar orada İlhan Berk'i, Turgut Uyar'ı, Cemal Süreya'yı, bunlarla birlikte ayrı bir şiirin gün geçtikçe geliştiğini görmüşlerdir.⁶⁸

Muzaffer İlhan Erdost, 1956 yılından sonra daha net gelişen bu yeni ve özgün tarzdaki şiiri keşfederek, şiirimizde artık daha farklı ve modernist bir evreye geçildiğinin ilk izlerini görerek, mısra ve kelime yapısındaki değişim ve yeni bir şiir dili arayışından da hareketle, bir önceki kuşağın adının da (Birinci Yeni) çağrıştırmacı etkisiyle bu şiir atılımına “İkinci Yeni” adını koymuştur. Muzaffer İlhan Erdost, “İkinci Yeni, bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir” der.⁶⁹ Böylece,

⁶⁷ Mehmet H. Doğan (haz.), *Yüzyılın Türk Şiiri (1900-2000)*, I. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 35.

⁶⁸ Muzaffer İlhan Erdost, “İlhan Berk”, *Pazar Postası* 4 (1956): 7.

⁶⁹ Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları, 2015, s. 35.

bu yenilikçi ve modernist şiire bir çizgi çeker. Muzaffer İlhan Erdost, habercisi olduğu bu yeni kuşağa ilişkin şunu söyler:

Bizden önceki kuşağın aydınlarını düşünüyorum. Bu aydınların kapsadığı yazarları düşünüyorum. Bu yazarların hemen hemen hepsinde en iyileri toplum sorunlarını şiirlerinde, öykülerinde ellerinden geldiği kadar işlemişler, birtakım acı gerçekleri yapıtlarıyla ortaya koymuşlardı. Bugün değişen bir çağ karşısındayız. Ozan günün, çağının ortaya koyduğu sorunları şiirleriyle birleştiremiyor. Bugün siyasi şiir, öğretici şiir, öyküler anlatan şiir, şiirden kovuldu.⁷⁰

Burada İkinci Yeni hareketinin doğuşu ve tarihçesi bakımından ifade edilmesi gereken bir başka önemli husus, bu yeni şiirin “isim babası” olarak nitelendirilen eleştirmen Muzaffer İlhan Erdost’un, İkinci Yeni şiirini aslında “ilk bulgulayan”ın dönemin *Varlık* dergisinin başında bulunan ve yayın yönetmenliğini yapan kurucusu, fakat bu yeni ve farklı tarz şiire pek yanaşmayan ve “tanımaktan kaçınan” Yaşar Nabi Nayır olduğunu söylemesidir. Bilindiği gibi, Birinci Yeni’nin gerek Garip öncesi gerekse akım çerçevesindeki ilk çıkışlarını *Varlık* dergisinde yapmaları ve şiire dair pek çok düzyazı metinlerini parça parça burada yayımlamalarına karşılık Yaşar Nabi Nayır, İkinci Yeni hareketinin öncü ozanları için benzer imkânı tanımak istememiştir. Belki bu sebeptendir ki, İkinci Yeni şairleri belli dönem, merkezî görünme yeri olarak daha çok, *Varlık* gibi kritik bir edebiyat dergisinde değil de, *Pazar Postası* adındaki siyasî bir gazete etrafında gerçekleştirmiştir. Muzaffer İlhan Erdost, Yaşar Nabi’nin İkinci Yeni’den bir önceki kuşak olan Garipçilerden çok daha farklı bir şiirsel evreyi müjdeleyen bu orijinal şiir atılımından zamanında uzak durmasına ilişkin tavrını şöyle açıklar:

Son Havadis’te (o zaman Cemil Sait Barlas’ın gazetesinde) bu denge bozulmasını saptayan bir yazıma “İkinci Yeni” adını vermiştim. “İkinci Yeni” adı oradan kaldı. O zaman *Pazar Postası* çevresinde bir ozan grubu toplanıyordu. Bu ozan grubunun başta gelen kişileri, o günlerin etkin dergisi olan *Varlık*’ın dışında tutulmuşlardı. *Varlık* dergisi, bu yeni şiiri, usta ve gelişken bir şiir olmakla birlikte yayınlamayı bulgulamış gibiydi. İkinci Yeni’yi ilk bulgulayan Yaşar Nabi olmuştur; ama, o, bu şiiri tanımaktan kaçınmıştır.⁷¹

⁷⁰ Erdost, *Yeni*, s. 36.

⁷¹ Erdost, *Yeni*, s. 38.

Ek olarak, Asım Bezirci bu “şiiir olayına” yakıştırılan “İkinci Yeni” tabirini yanlış bulur. *İkinci Yeni Olayı* adlı kapsamlı çalışmasının hemen giriş kısmında ilk olarak harekete Erdost tarafından konulan bu isim üzerinde durur ve sorgular:

Harekete “İkinci Yeni” adını eleştirmen Muzaffer Erdost takmıştır. Gerçi yanlış bir adlandırmadır bu. Çünkü, şiirimizin Tanzimat’tan beri geçirdiği yenilik olayları göz önünde tutulursa, İkinci Yeni’ye ancak “Sekizinci Yeni” demek uygun düşer. Ama İkinci Yeni bir yönüyle Garip akımına (Birinci Yeni’ye) tepki olarak doğduğu ve sık sık tekrarlandığı için bu ad yerleşir.⁷²

Asım Bezirci, İkinci Yeni’nin kuramcısı kabul edilen Muzaffer İlhan Erdost’un İkinci Yeni hakkındaki görüşlerinden hareketle vardığı sonuçta, kesin ilkelere dayandırılmayan bu atılımın öncü ozanları arasında tam bir görüş birliği olmadığı, ancak bazı noktalarda yakınlıklar bulunduğu şeklinde bir sonuca gider. Nitekim, Muzaffer İlhan Erdost’un İkinci Yeni’ye ilişkin yorumlarının bir bölümü öncülerce benimsenmemiştir. Hatta Edip Cansever, tıpkı Asım Bezirci gibi, Muzaffer Erdost’un bu “İkinci Yeni” adlandırmasını eleştirerek dönemi itibariyle pek benimsenmediğini şu ifadelerle açıklar:

İkinci Yeni’ye gelince, bu deyim ilk olarak ortaya atanlar, tutarsız bir anlayışı savunmak istemişlerdir. Sözcüklerinin rastlansallığına, şiirin toplumsal bir görevi olmadığına inandırmışlardı kendilerini. İşte bu yanlış görüş, yanlış tanıtmaya yüzünden İkinci Yeni denen olguyu kimse benimsemek istemedi.⁷³

Bunların yanı sıra, yine eleştirmen Muzaffer İlhan Erdost, 23 Aralık 1956 tarihinde *Pazar Postası* gazetesinde bu yeni şiir hareketliliğine ilişkin kritik bir işlev üstlenen “BİR ŞEY SÖYLEMEYEN ŞİİR”⁷⁴ başlıklı bir yazı da yayımlar. Muzaffer İlhan Erdost bu yazısında, “bu şiir, bir şey söylese, söylediği rastlantısaldır. Yani ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimeleri alır,

⁷² Asım Bezirci, “İkinci Yeni’nin Özellikleri”, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 15.

⁷³ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 114.

⁷⁴ Muzaffer İlhan Erdost, “Bir Şey Söylemeyen Şiir”, *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları, 2015, s. 29.

onlardan mısrasını kurar.” diyerek bu yeni şiire kendine has bir alan açar.⁷⁵ Muzaffer İlhan Erdost’un “Bir Şey Söylemeyen Şiir” yazısının kaleme alınma vesilesi aslında, yazar Orhan Duru’nun, İkinci Yeni’nin orijinal ve kendine özgü şairi Ece Ayhan’ın şiirlerinin ona göre bir şey söylemediğine ilişkin yapmış olduğu kişisel yorumdur. Muzaffer İlhan Erdost bu harekete ad koyma sürecini özetlercesine şöyle açıklar:

Son Havadis pek okunmazdı. Yazmış, unutmuşum. Nice zaman sonra İlhan Berk anımsatmıştı, “adını koydun” diye. Ortalıkta oluştu “İkinci Yeni” adı. Ne var ki, İkinci Yeni dolayısıyla bana atılan taşlar, “İkinci Yeni” yazısına değil, bu yazımdan 4 ay kadar sonra *Pazar Postası*’nda yayımlanacak olan “Bir Şey Söylemeyen Şiir” adlı yazıma atılmıştı. “İkinci Yeni” yazısını bilmiyorlardı, ama, “Bir Şey Söylemeyen Şiir” bir çeşit İkinci Yeni’nin manifestosu gibi taşa tutulmuştu. “Bir Şey Söylemeyen Şiir” sözü ise benim değildi. Genel anlamda İkinci Yeni şairleri kucaklamıyordu. Ece Ayhan’ın PP’de yayınlanan şiirini nasıl bulduğunu Orhan Duru’ya sormuştum, o da, “Bu şiir bana bir şey söylemiyor” demişti. Ben de Orhan Duru’nun bu sözünü yazıma başlık yapmıştım.⁷⁶

“Bir Şey Söylemeyen Şiir” yazısında eleştirmen Erdost, İkinci Yeni ile soyut kilim desenleri arasında yakın bir benzerlik kurarak salt geometrik biçimlerle, renklerle kurulmuş bir nakış arka planında bu şiiri tarife girişir. Yani, Muzaffer İlhan Erdost, kilimlerdeki desenler, soyut geometrik şekiller ve çinilerdeki desenler, nakışlar ile bu “soyut şiiri” tanımlamaya çalışır. Erdost’a göre, “bu desenlerin, bu nakışların da söylediği hiçbir şey yok. Geometrik biçimlerin kurdukları bu bileşkenler hiçbir şey söylemiyorlar.” Bir bakıma İkinci Yeni şiirinde de algılanan temel ilke tam olarak böyledir. İkinci Yeni atılımı için sürekli olarak; “Yeni şiir doğrudan doğruya kelimeler arasındaki olanakları deneyerek yeni bileşkelere, yeni güzelliklere varıyor. İkinci Yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez” görüşleri vurgulanır.⁷⁷ Muzaffer İlhan Erdost bu konuda şunu der:

Şiirimizin bunaltı içinde olduğu su götürmez bir gerçektir. Cumhuriyetten sonra getirdiği akımlar içinde tıkanıp, kendisini yeniden söylemeye başladı. Bu akımlar içinde yeni şeyler düşünmek, yeni sözler etmek güçleşti. Cemal Süreya’nın dediği gibi, yeni şiir geldi, kelimeye dayandı.

⁷⁵ Erdost, “Bir Şey Söylemeyen Şiir”, s. 30.

⁷⁶ Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları, 2015, s. 94.

⁷⁷ Muzaffer İlhan Erdost, “Bir Şey Söylemeyen Şiir”, *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları, 2015, s. 31-32.

İkinci yeni şiiri kelimelerle kurarken onunla savaş içindedir. Savaşı, savaşıması vardır.⁷⁸

İkinci Yeni şairleri, Türk şiiri ile böylesine yenilikçi ve benzersiz bir savaş içerisinde iken, “Mavi Grubu” içerisinde değerlendirilen şair Attilâ İlhan da İkinci Yeni şiiri ile sıkı bir savaşa girer. Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* adlı kitabının “Meraklısı İçin Ekler” başlıklı bölümlerinde ve özellikle “Meraklısı İçin Notlar” kısmında bu şiire karşı olan eleştirel fikirlerini sırası ile anlatır. Attilâ İlhan, “Anlamsızlıklar Sirki” olarak nitelediği İkinci Yeni şiirine ilişkin şu sert eleştirileri getirir:

İkinci Yeni Sirki, işte bu boşluğu dolduruyor. Üstelik, “soğuk” savaşın şart koştuğu bütün olumsuz nitelikleri taşıyarak: İçlem (muhteva) en ürkütücü şey mi sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, “rastlansallıkla” yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip “kelimeye” dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel imlemden soyutlar, “boşa” çalıştırırlar.⁷⁹

Burada ilginç olan husus ise, Attilâ İlhan’ın net bir biçimde olumsuz tavır takındığı bu şiir olayına karşı yine de bazı yazar ve şairlerce ona İkinci Yeni hareketinde “öncü şair”, “kurucu şair” gibi sıfatların yakıştırılmasıdır. Gerçekten de Garip şiirinin etkisini yitirdiği yıllarda Attilâ İlhan, Ahmet Oktay, Özdemir Nutku gibi şairler grubu (Mavi Grubu), *Mavi* dergisi etrafında İkinci Yeni’nin bazı temel ilkelerini anımsatan bir anlayışla yeni bir edebî cereyan başlatmışlardır. Ancak İkinci Yeni, Mavicilerin imgeci ve şairâne şiir argümanlarını aşan nitelikte bir şiir olayıdır. Nitekim bazı benzerliklerden dolayı Attilâ İlhan kimi eleştirmenlerce, zamanında bir “savaş” içerisine girdiği İkinci Yeni’nin öncü ozanlarından biri gösterilmek ister. Örneğin, İkinci Yeni’nin sonraki kuşak (1960 kuşağı) takipçilerinden olan şair İsmet Özel, Attilâ İlhan’ı İkinci Yeni atılımının “gizli öncüsü” gibi göstermek ister. Bize göre Attilâ İlhan, yer yer İkinci Yeni şiirine paralel bir şiir verimi ortaya koymuş olsa bile bizzat İkinci Yeni sınırları içerisinde değerlendirilmemelidir.

Ek olarak Attilâ İlhan, Garip şiirini “İnönü diktasının”, İkinci Yeni şiirini ise

⁷⁸ Erdost, “Bir Şey Söylemeyen Şiir”, s. 32.

⁷⁹ Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 11.

“Menderes diktasının” şiiri olarak nitelendirerek, “diktaya karşı toplumsal tezlerle çıkan olumlu” Maviciler geriye düşmüş ve “ikinci yenicilerin, anlamsız, adeta diktanın işine gelir bir sapıklık haline” büründürdükleri bir şiir öne çıkarılarak, “dikta dönemlerine vergi bir kaçış (evasion) şiiri” ortaya çıkmıştır.⁸⁰ Böylece görüldüğü gibi Attilâ İlhan, İkinci Yeni’nin dönemdeki siyasal baskı sonucu bir “kaçışa” yöneldiklerini ima ederek bu şiire karşıt bir tutum sergilemiştir. Attilâ İlhan’a göre bu hareket, Türk şiiri için bir “skandal”dır. Attilâ İlhan, bunu iki düzlemde inceler: Bunlardan ilki, “biçimciliğin en aşırı uçlarına götürülüşü”dür. En önemlisi ve “ayıbı” ise bu şiirin “toplumcu bir şiirmiş gibi inatla okurun önüne sürülmesi”dir. Attilâ İlhan, buradan hareketle şöyle bir “tehlikeli sonuç” noktasına varır: “Şiirin okurdan kopması”.⁸¹ Böylece, araştırmacılar tarafından İkinci Yeni’nin doğmasına ilişkin öne sürülen ortak etmenler; Demokrat Parti döneminin toplumsal ve siyasal baskısı ve toplumsal değişme, Garip şiirine ve Toplumcu-Gerçekçi şiire tepki ve Batı sanatlarının (Gerçeküstücülük, atonal müzik, soyut resim) etkisi ve biyografik olgular şeklinde ortaya konmak istenmiştir.

1950’li yıllardaki bu yenilikçi şiir hareketinin eleştirmeni, kuramcısı ve isim babası olarak tanıtılan Muzaffer İlhan Erdost, İkinci Yeni ve öncü şairlerinden hareketle bu şiir atılımını ortak noktada buluşturan yaklaşımlara ilişkin bazı tespitlerde bulunur. Erdost’a göre İkinci Yeni hem bir akımdır hem de değildir. Ayrıca, İkinci Yeni şairlerinin sanatı anlayış tarzı da planlı ve bildirili bir çıkışı benimseyebilecek tarzda değildir. Yerli ve yabancı pek çok akımdan etkilenip beslenen, ancak kendilerini bir akım olarak değerlendirmeyen İkinci Yeni oluşumuna ilişkin Muzaffer İlhan Erdost şunu söyler:

İkinci Yeni, adından dolayı bir akım olarak nitelendi. İkinci Yeni bir anlamda akımdı, bir anlamda değildi. Geniş olarak akım olarak algılanabilir ama dar anlamda *Dadaizm*, *Lettrizm* vb. akımlar gibi bir akım değildi. Şunun için: Dar anlamda bir akımın ilkeleri, yöntemleri, anlayış ve yaklaşımları önceden belirlenir, şairler önceden oturur, konuşur, tartışır, birbirleriyle belli bir konuda anlaşır. Hatta bir manifestoyla ilkelerini ve kendilerini duyururlar. Koydukları ilkelere göre şiirlerini yazarlar. Bu bana oldukça gülünç gelir, İkinci Yeni anlayışın bire-bir de karşıtıdır.⁸²

⁸⁰ İlhan, *Savaşı*, s. 93.

⁸¹ İlhan, *Savaşı*, s. 152.

⁸² Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları, 2015, s. 95.

Bütün bu tartışmalar arasında, bütünlüklü ve tek tek şairler üzerinde duran bir metot ile daha sağlıklı incelenebileceğini düşündüğümüz bir şiir hareketi olan İkinci Yeni, 1950’li yıllar itibariyle dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde gözükerek şiir dünyamızda sivrilmeye başlar. Bu görüşümüzün temelinde bu şairlerin sistemli olarak ve “akım” adı altında çıkış yapmamaları yatmaktadır. Dolayısıyla, bu açıdan her bir şairin kendine has “İkinci Yenisi” vardır. Gerçekten de çoğu şair şiir sanatında ve diğer bölümde ele alacağımız gelenek konusunda da kimi ufak ayrılıklar yaşayabilmiştir. Devam edersek, atılımın belirginleşmesinde önemli rolü olan bu dergi ve gazeteler arasında *Mülkiye*, *Pazar Postası*, *A*, *Şiir Sanatı*, *Yeditepe*, *Dönem*, *Yeni Ufuklar*, *20. Asır*, *Son Havadis* gibi süreli yayınları sayabiliriz. Bunlar arasında, özellikle *Pazar Postası* gazetesinin İkinci Yeni’nin zamanla ortak bir değer sistemine dönüşmesinde merkezî bir yayın organı olma, atılımı Türk şiirinde daha belirgin ve görünür bir seviyeye çıkarma gibi bir işlevi vardır. Muzaffer İlhan Erdost, başka eleştirmenler gibi kendisinin de İkinci Yeni’ye dair pek çok yazı kaleme aldığı *Pazar Postası*’nın, İkinci Yeni atılımının ortaya çıkış sürecindeki merkezî önemi ve müjdeleyici katkılarına ilişkin şunları söyler:

Bir devinimdir *Pazar Postası*. Nice ad dökülmüştür kurşuna, nice ad öpülmüştür kağıtla. Nice ad ilk kez burada yüzyüze gelmiştir kendisiyle. İkinci Yeni, “İkinci Yeni” diye yazılmadan önce de Cemal Süreya, ilkyaz güneşinde parıldayan çiçek inceliğinde “gülüş”. Turgut Uyar, gizli geceleri bileyerek tüketeyeceği “bıçak”. Ece Ayhan, devletten derse kaldırılan çocuğun intiharına ilk yolculuğunun “faytonun”da. Sezai Karakoç, “balkon”dan düşen çocukların mimarını, bir onulmaz dervişin yakarışıyla kargışlamakta. İlhan Berk, şimdi anımsamam olanaksız, yeni bitirdiği şiiri, Danıştayın önündeki parkta, dolaşarak, okuyor bana, belleğinde. Haberci hepsi. Yeni bir şiirin gelmekte olduğunu duyumsatıyorlar.⁸³

Aslı Uçar, *1950’ler Türkiye’sinde Edebiyat Dergileri* adlı çalışmasının, “*Pazar Postası*: Köyden Kente Edebiyattaki Değişim” başlıklı bölümünde, *Pazar Postası*’nın İkinci Yeni şiiri için sayfalarında “en geniş yer” açan merkezî yayın organı olduğunun ve bu şiir hakkında iyi-kötü pek çok eleştirilerin yayımlandığının altını çizer ve “İronik bir biçimde, bazı eleştirmenler tarafından Demokrat Parti “dikta”sının bir ürünü olarak kabul

⁸³ Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları, 2015, s. 90.

edilen İkinci Yeni, en geniş yeri DP'ye muhalefet eden *Pazar Postası*'nın sayfalarında bulmuştur.” diyerek gazetenin İkinci Yeni'nin ortaya çıkıp genişlemesindeki katkı gerçeğine dikkat çeker.⁸⁴

Ek olarak, *Pazar Postası* gazetesinde, İkinci Yeni hakkında yazarlar arasında “Halis Acarı” takma adı ile bilinen Asım Bezirci ve ayrıca Ahmet Oktay, Fethi Naci gibi önemli isimlerin de yer aldığını ifade eden Aslı Uçar'a göre, “1950'lerde Türkiye'deki deneysel ve biçimci arayışlar; uzmanlaşmış/avangard bir edebiyat dergisinde değil, aslında siyasî bir gazete olan *Pazar Postası*'nda en geniş yeri bulmuştur.”⁸⁵ İkinci Yeni'nin poetik serüveninde *Pazar Postası* gazetesi merkezî bir toplanma yeri olmuştur. Pek çok tanıtıcı eleştiri yazısı ve akımın poetik özelliklerini çıkaracak haber verici ve müjdeleyici görüşler ilk olarak bu gazetenin sayfalarında yer almıştır.

Böylelikle, Enis Batur'un kaleminden, “bilinen bir gerçek: II. Yeni şiiri, Orhan Veli şiirine bir tepki olarak kuruldu” şeklinde tanıtılan bu yeni şiir, “*Pazar Postası*'nın şairleri ve sonradan aynı şiir uzamını paylaşmayı seçen 1940 doğumlular burada büyük bir atılım” gerçekleştirdiğini düşündüğü önemli ve oldukça orijinal bir şiir olayıdır.⁸⁶ Murat Belge ise, bu iki kuşak arasında önemli ve sıkı bir “bağ” olduğunu düşünürken, “Bence Birinci Yeni hiç olmasaydı, bildiğimiz diliyle ve tavrıyla İkinci Yeni”nin şiir alanını açması mümkün bile olmayabilirdi” der.⁸⁷ Bu bağlamda önemli olarak, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden Sezai Karakoç da, “Yeni-Gerçekçi Akım” şeklinde nitelediği İkinci Yeni şiirine ilişkin, Mülkiye yıllarından da arkadaşı Cemal Süreya'nın, bir bakıma hareketi de müjdeleyen ve atılımın ana hatlarını, şairlerin nasıl bir poetik çizgide, imge dünyasında dolaştıklarını sergiler nitelikteki; “Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız”⁸⁸ mısrasından hareketle bu farklı şiiri, kendilerinden bir önceki kuşak olan Orhan Veli ve arkadaşları ile kıyaslar. Sezai Karakoç, özgün bir üslupla, İkinci Yeni'nin Birinci Yeni'den yeni ve farklı olan tavrını mukayeseli bir yöntem ile şöyle açıklar:

⁸⁴ Aslı Uçar, *1950'ler Türkiye'sinde Edebiyat Dergileri*, İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları, 2019, s. 110.

⁸⁵ Uçar, *Dergileri*, s. 116.

⁸⁶ Enis Batur, *E/Babil Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 98-99.

⁸⁷ Murat Belge, “İkinci Yeni”, *Şairaneden Şiirsele – Türkiye'de Modern Şiir*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 362.

⁸⁸ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 38.

Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız. İşte İkinci Yeni Şiir'i özetleyen bir mısra. Bu artık klasik şiirin yolculuğuna benzemiyor. Klasik şair, “azgın bir davet”le “nerdeyse toprağın sonu”na gider: “Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmek” şartıyla. Orhan Veli akımında ise insan Lâleli'den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar. Ama mutlaka Sirkeci'ye gider. Yeni gerçekçi akımında ise (çünkü bence bu yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır) Lâleli'den çıkar yolculuğa tramvayla, ama dünyaya gider. Ben'in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir. Ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli akımı günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeye, yakalamaya çalışıyor”.⁸⁹

Sezai Karakoç ayrıca, şiirimizde İkinci Yeni atılımının gerçekleştiği sürece ilişkin için “nekahet dönemi” ifadesini de yazılarında kullanır. Karakoç'a göre İkinci Yeni “ekolü” şiir sanatının niteliklerine, imgeye yeniden ama daha farklı bir şiirsel dönüştür:

İkinci Yeni, savaşa şartlanmış insanın yeniden dünyaya alışma denemeleri şiiridir. Bir sese ve biçime ihtiyaç hissetmiş bir şiir. Bu şiir bir köprü şiir, bir şiir arayışı olduğu için birçok kötü örnekler vermiştir. Anlam ve biçim safsataları örneklerine bol bol rastlanır. Ama bu ekolün esas kurucuları olan şairler, bu nekahet döneminin bütün duyarlılığını, yüklemesini bilmişlerdir şiirlerine. Şiirimizden koğulan kelimenin haysiyeti, imaj gibi kaçınılmaz sanat yönlerini tekrar geri getirmeye çalışmışlardır.⁹⁰

İlhan Berk'e göre ise, İkinci Yeniyi kendinden önceki şiir dönemlerinden ayıran en temel ilke, alışlagelen şiir diline karşı çıkmıştır. İkinci Yeni ozanlarına göre anlam, her şey demek değildir. Yani şiir bir şey anlatmaz ve anlaşılacak için de şair kalem oynatmaz. Bu şairler bir bakıma, anlamsızlığın anlamını savunurlar.⁹¹ Bu bağlamda, İkinci Yeni şiirinin “sivil” şairi Ece Ayhan da konuşmalarında sıkça, “anlamsız şiir yoktur, anlaşılmaz şiir vardır” diyerek bir bakıma bu şiirin anlamsızdan ziyade rastlantısal olan anlamla yetindiğini, anlamdan çok görüntüye, imgeye, soyutlamaya, sıkı edebî imajlara yani görüntüye yaslandığını ima eder. Dolayısıyla, İkinci Yeni şiiri için özgünlük, deneysel şiir yöntemleriyle, yer yer aşırılıklarla ve bunu yaparken sadece şiirin kendi havasına has bir “üst dille”, yani Yalçın Armağan'ın ifadesiyle söylersek, bir “özerk şiir

⁸⁹ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2013, s. 27.

⁹⁰ Karakoç, *Yazıları I*, s. 38.

⁹¹ Daha detaylı bilgi için bkz. İlhan Berk, *Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 55-61.

dili inşâsı”nda birleşmeleri ile mümkün olmuştur diyebiliriz.

İkinci Yeni’yi siyasal ve toplumsal şartlar altında açıklamak isteyen araştırmacılar, İkinci Yeni’nin Türk şiirinde büyük bir kopma yaşatmasına neden olan bu temel öğeyi yani “yeni şiir dilini” göz ardı etmektedirler. Belirli dönemlere ve o dönemin güncelliğine bağlı kalınarak getirilen yorumlar, günün farklılıklarının görülmesini engelleyici olmaktadır. Fakat Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir* adlı kapsamlı çalışmasının 1950’li yılların şiirini ele aldığı “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir” başlıklı uzun incelemesinde; “İkinci Yeni esas itibariyle dile ve onun açılımlarına dayanan bir şiirsel arayıştır” teziyle, İkinci Yeni atılımının oluşumunun odak noktasına dili yerleştirir.⁹² İkinci Yeni şiirini “dil” bağlamında değerlendiren bir başka isim de Ramazan Kaplan’dır. Ramazan Kaplan, İkinci Yeni’yi şiir dilindeki değişim ekseninde incelerken bu ozanların dile büyük önem vermeleri ve ona büyük oranda “hâkim olmaları” neticesinde ortaya çıkan yeni söyleyişi ve bunun modern şiirde yol açtığı dikkat çekici başkalaşmaya ilişkin şunları söyler:

Yeni bir şiir meydana getirme amacındaki bu hareket, bunun öncelikle, yeni bir şiir dili ile başarılacağına inanmış ve kendi anlayışının şiirini kurma yolunda, dile oldukça büyük bir ağırlık vermiştir. Dil üzerinde yoğunlaştırılan çabalar, dilin imkânlarını araştırma ve kullanmak bakımından olumlu sonuçlar verirken, bazı zorlamalar yoluyla da bambaşka bir dil oluşturulmuştur.⁹³

İkinci Yeni’nin şiirimizdeki özgün yönünü yine dil üzerinden anlatan bir başka yazar da Alâattin Karaca’dır. Karaca, *İkinci Yeni Poetikası* adlı hacimli çalışmasında, İkinci Yeni’nin şiir tarihimizde ilk önce “alışlagelen şiir dilini kırmış” olmasını öne çıkarır. Bu bağlamda, İkinci Yeni’nin şiirimizi değiştirme ve yenileştirme payına ve böylece modern Türk şiiri içerisinde bugün bile benzeri görülmeyen bir şiirsel kopuşa dair Alâattin Karaca şunu der:

İkinci Yeni, Türk şiirini temellerinden sarsan, alışlagelen şiir anlayışını kıran bir harekettir. Özde bu hareket, evrene bakış, algılama ve düşünme

⁹² Hasan Bülent Kahraman, “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir”, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2015, s. 166.

⁹³ Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Böl. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981, s. 77.

biçimi, dil mantığı ve şiir biçimi bakımından önceki şiirler bir hesaplaşma ve hatta alışlageleni yıkma niteliğiyle öne çıkar. Bu bakımdan İkinci Yeni, Türk şiirinin değişmesinde ve modernleşmesindeki – daha doğrusu modernizmin duyularla sınırlı gerçeklik anlayışına tepki anlamında en önemli kırılma noktalarından biridir. İkinci Yeni'nin getirdiği en önemli yenilik, önceki şiirin algılama biçimini yıkmak; bir anlamda dili yalnızca duysal evrenin yansıtıcısı olma işlevinden kurtarmaktır. İkinci Yeni şiirinde değişen en önemli öge, “önceki şiir dili” dir.⁹⁴

İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden Cemal Süreya ise, Enver Ercan ile yaptığı bir söyleşide, kendisinin diğer öncü şairlere göre en alçaktan uçtuğu bir “güvercin curnatası” olarak tanımladığı, “İkinci Yeni ben'im” dediği bu atılımın oluşumunu, ona karşı yapılan hücumları ve tartışmaları “maket” mecazı etrafında özetlemeye çalışırken, eleştirmenleri sıkı bir şekilde eleştirir ve bu şiire doğrudan bir “akım” demenin yanlış olduğunu düşünür. Bize göre de, İkinci Yeni atılımı, eleştirmenlerin başlangıçta kendine göre şekil vermeye çalıştığı, kendi dünya görüşü çerçevesinde yoğurduğu “maketten” bir hamurdur:

Soldan faşist diyenler, sağdan ahlaksız diyenler, komünist diyenler... Yeteneksiz diyenler... Aynı yörüngede oldukları halde, belki de bilinçsizlikten, kargış düzenler... Lanetlenip durduk. Bu arada çok kötü ve donmuş bir İkinci Yeni Şiiri şeması üretildi. Bir maket çıkarıldı. Tartışmalar o maket üzerinde yapıldı. Ne yazık ki o maketi içlerine sindiren ve üç boyutlu bir “aruz” gibi onu işleyip duran arkadaşlarımız da vardı. Aramızda gerçek anlamda bir iletişim de yoktu. Birbirimizi kişisel olarak tanımıyorduk. Bunun için İkinci Yeni'ye bir akım demek yanlış. Çünkü bir programı yoktu. Yani ilk tartışmalar, daha çok yazarların kendi aralarındaki çekişmelerden doğdu. Bunlar yazarların kendi görüşleriydi aslında.”⁹⁵

Asım Bezirci, İkinci Yeni şiirini açıklarken, “İkinci Yeni'yi bağdaşık bir akım değil, ortak bir hareket saymak daha doğru olur” der.⁹⁶ Ek olarak Bezirci, çalışmasında İkinci Yeni'nin özelliklerini, onlardan bir kuşak önce, Türk şiirine “dönüştürücü” bir etki ile büyük damga vuran, İkinci Yenicilerin karşıt bir tavır sergiledikleri Garip akımı ile karşılaştırarak ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda Bezirci, İkinci Yeni'nin Garip

⁹⁴ Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları, 2005, s. 199-201.

⁹⁵ Cemal Süreya, “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdendir...” (Konuşan: Enver Ercan), *“Güvercin Curnatası” Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 116.

⁹⁶ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 42.

akımına göre konumunu “Birinci Yeni’ye karşı, Birinci Yeni’ye Yakın, Birinci Yeni’nin dışında” şeklinde üç bölümde tasnif eder. Bu durum hem İkinci Yenicilerin öncesini bilmek hem de bu akımın oluşum sürecinde nelere karşı tavır içerisinde olduklarını görmemiz bakımından oldukça önemlidir. Bezirci, İkinci Yenicilerin Birinci Yeni’ye gösterdiklerini karşı tutumu “imgeye kapıları yeniden ve sonuna kadar açmak, edebî sanatlara özgürlük tanımak, basitlik, aleladelik ve sadelikten ayrılmak, konuşma diline, ortak dile sırt çevirmek, halkın yaşamından ve kültüründen uzaklaşmak, şiiri ustan ve anlamdan kaydırmak, duyguya ve çağrışıma yer vermek, aydın azınlığa seslenmek” ilkeleri çerçevesinde açıklar.⁹⁷ Bezirci ayrıca, bu şiirin “Birinci Yeni’ye Yakın” bulunduğu bazı yönlerini de tespit eder. Gerçekten de kimi yönlerden İkinci Yeni, Birinci Yeni ile benzer şiir kanalında yer alır. Genel itibariyle Garip şiirine karşıt şiir şeklinde gösterilen, çıkışları daha çok bir önceki kuşağa tepki çerçevesinde açıklanıp tanımlar getirilmeye çalışılan İkinci Yeni şiiri her noktada Garip şiirinden tastamam kopuk değildir. Asım Bezirci bu konuda şu benzer özellikleri öne çıkarır:

Garip akımı gibi İkinci Yeni de Türk şiir geleneği ile bağımlı koparır. Biliyoruz: Garipçiler “vezniyle kafiyesiyle, kitaplardan öğrenilmiş çeşitli sanatları ile bütün bir geleneğe” savaş açmışlardı. Gerçi, İkinci İkinci Yeniciler bu savaşa kalkışmazlar, ama gelenekle de bir ilişki kurmazlar. Garip akımı gibi İkinci Yeni de Gerçeküstücülükten azbuçuk etkilenir. “Dizeci (mısracı) şiire karşı çıkar. Gözlerini çokluk Batı’ya çevirir. Modern şairlere (özellikle de Gerçeküstüçülere) ilgi gösterir. Garip akımı gibi İkinci Yeni de biçime öncelik tanır, içeriği gereğince önemsemez. Bundan dolayı, çoğun biçimciliğe kayar. Garip akımı gibi İkinci Yeni de toplumsallık, sınıfsallık ve tarihsellik bilincini taşımaz. Garip akımı gibi İkinci Yeni de “siyaset dışı” kalır.⁹⁸

Türkçe’nin öncelikli olarak “dil” bakımından sınırlarını zorlayan ve edebî imajlara, müphemiyete büyük ölçüde önem veren İkinci Yeni şiirinin temel özellikleri ve geçirdiği poetik evreleri, Garip akımının özellikleri ile mukayeseli bir yöntemle bakılarak daha iyi bir şekilde kavranabilir. İkinci Yeni atılımına derinden nüfuz edebilmek için kendinden önceki kuşağın edebiyatımızda ne gibi bir yer tuttuğu da iyi bilinmelidir. Pek çok yazar, şair ve eleştirmen tarafından, İkinci Yeni’nin kurucu ve onları takip eden

⁹⁷ Bezirci, *Olayı*, s. 16-17.

⁹⁸ Bezirci, *Olayı*, s. 17.

şairleri de dahil, İkinci Yeni şiirinin özellikleri Garip şiiri ile bir gönderme yaparak açıklamaya çalışılır.

Genel hatları ile, 1923-1937 yılları arasındaki şiirimizin ana akımını, gidişatını çok büyük bir ölçüde Milli Edebiyat akımının getirdiği ve taşıdığı şiir anlayışları belirlemekte idi. Ancak 1940'lı yıllara geldiğimizde özellikle şair Ercüment Behzad Lav ve Nâzım Hikmet'in açtığı serbest şiir tutkusu iyiden iyiye gelişmiştir. Eski şiire tepki olan Garip akımı da Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in adı ile var olur ve kemikleşir. *Varlık* dergisinde şairanelikten uzak, yeni bir şiir akımını başlatarak bu çizgideki şiirlerini *Garip* adlı bir kitapta (1941) toplarlar. Bu kitaptan önce Garip şiirinin altyapısını oluşturan bu tarzdaki ilk ürünler 1937 yılında *Varlık* dergisinden yayımlanır. *Garip*'in başına, Orhan Veli'nin kaleme aldığını bildiğimiz (Bu yazıyı, “Şiire Dair” başlığı ile evvelinde *Varlık* dergisinde parça parça yayımlamıştır) ve sürrealizmin manifestosundan etkilenen, 1924 gerçeküstücülük manifestosunu çerçeve olarak alan, “dönüştürücü etki”ye sahip bir poetik metin yayımlarlar. Fakat, sürrealizmin manifestosundan etkilenen bu şairler sürrealist değildir.

Bâki Asiltürk'e göre, “Doğrularıyla ve yanlışlarıyla, Türk şiirinin bir dönemine damga vurmuş olan Garip hareketi, bu önsözle “kişilik” kazanmıştır, denebilir”.⁹⁹ Garipçilere göre esasen şiirde günlük dil, günlük sahneler olacak. Mekanik araçları, heceyi şiirimizden atarak şairaneliğe açıktan karşıt bir tavır sergilerler. Bu bakımlardan Garip, öncü ve avangard bir şiir akımıdır. Özellikle Nurullah Ataç yazıları ile bu akıma epey destek çıkmıştır.

Burada şu hususa dikkat çekmeliyiz: İkinci Yeni'nin karşı çıktığı Garip aslında belirli bir rotaya uymaktadır. Tanzimat'tan itibaren gelen sadeleşme sürecine bakarsak günlük dilin şiirde kullanılma çabası Şinâsi'ye kadar gitmektedir. Garip akımı, bu çizdiğimiz rotayı aşan ve onu yeni, çarpıcı bir boyuta sokan şiir akımı özelliği taşımaktadır. Aslında bir bakıma Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz*'de kullanmayı arzuladığı “kollektivitenin lisânı”, Orhan Veli ve arkadaşlarının diline benzer. Ayrıca Mehmed Âkif Ersoy'un şiirlerinde günlük sahneleri dolaşıma sokması bu yönüyle Garipçiler arasında bir benzerlik kurulabilir. İşte Orhan Veli, parça parça olan bu fikirleri birleştirip, onları aşan ve dönüştüren, yani mevcut tezleri kullanıp, yer yer eleştiren

⁹⁹ Bâki Asiltürk, “Garip Önsözüne Bugünden Bakış”, *Hilesiz Terazî (Şiir Yazıları)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 208.

yenilikçi bir ifade ile yeniden ortaya koymuştur denilebilir. Garip şiiri işte bu yönleriyle avangard bir şiirdir. Avangardı, “yeninin eskiyi safdışı etme sürecine ilişkin yöntemler bütünü” çizgisinde düşünürsek Garip şiiri, görüldüğü üzere sıfırdan başlamamış, yoktan var olmamıştır. Yalçın Armağan, “her şeyden önce avangardın ayırıcı niteliği, yerleşiklik kazanmış “sanat biçim”leri yıkmaya yönelmesidir” diyerek, Garip akımının avangard niteliğini sorgulamanın mümkün olabileceğini ifade eder.¹⁰⁰ Asım Bezirci’ye göre de Garip hareketi eski şiiri yıkarken birtakım “ilkeler” ortaya koymuşlardır:

Garipçiler geleneğin getirdiği kalıplara kazan kaldırmışlar, “teşbih, istiare, mecaz, mübalağa” gibi edebi sanatlara sırt çevirmişlerdi. Hayale ve tasvire boş vermişler, duyguya ve şairaneye pencereleri kapamışlar, ölçü ve uyağı kapı dışarı etmişlerdi. Şiiri “bütün hususiyeti edasında olan” ve “insanın beş duygusuna değil, kafasına hitap eden yani tamamen manadan ibaret” yalın bir söz sanatı haline getirmek istemişlerdi. Gerçi geleneksel sanatın, Hece ve Fecr-i Âti (daha doğrusu Ahmet Haşim) şiirinin yıkılmasında bu ilkelerin önceleri büyük yararlığı dokunmuştu. Ama, sonradan bu ilkeler işlevlerini yitirerek şiirin ayaklarına takılan birer pranga haline gelmişti.¹⁰¹

Garip önsözünde, şiirde “tedâhüle” karşı çıkmıştır. Şiir “resim” gibidir (parnasizm), “müzik” gibidir (sembolizm) görüşlerine karşı çıkmışlardır. Böylece Orhan Veli, kendisine kadar gelen modern argümanları açıkça reddetmiştir. İkinci Yeniciler ise bu modern argümanların kapılarını tekrar alabildiğince açmışlardır. İkinci Yenicilerden farklı olarak, Orhan Veli için şiir kafaya hitap eder, duylara hitap etmez. Garipçiler için şiir bir zekâ işidir. Ebubekir Eroğlu, “Orhan Veli ve Arkadaşları deyimi ile işaret edilen gençler beş duyuya ve zorlanmak istemeyen akla hitâbı seçmişti. Rasyonel bakışa kolaylıkla uyum sağlayan öğeler şiirin belkemiğini oluşturuyordu. Şiir atmosferi, bir önceki ve bir sonraki kuşaklara göre rasyoneldi” diyerek bu görüşü destekler.¹⁰² Nitekim Orhan Veli, bir “sense of humour” (espri duyarlılığı) şairidir. Beklenmedik, insanı şaşırtan, zekâ ile kavranabilen bir şiir yazmıştır. Garipçilere göre şiir mânâdan ibarettir ve böylelikle “Şiiri şiir yapan sadece edasındaki hususiyettir ve mânâyâ aittir”.¹⁰³

Garip önsözü, bu açılardan, Ahmet Hâşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”

¹⁰⁰ Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik - Türk Şiirinde Modernizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s.91.

¹⁰¹ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 67.

¹⁰² Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 38.

¹⁰³ Orhan Veli, “Garip”, *Garip*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 18.

başlıklı o çok önemli poetika özelliğindeki yazısında söylediklerinin tam zıttını oluşturur diyebiliriz. 1930'lardan başlayarak 1940'lı yıllara kadar geçen süreç içerisinde Türk şiiri üzerinde Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in estetik ve poetik etkisi devam ederken Garipçilerin de sahneye çıkışı ile şiirimizde yeni bir kanal daha açılır. 1941 yılında, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet imzaları taşıyan ve sistematik bir manifestosu ile *Garip*, şiir tarihimize girmiş ve okuru “alışılmış şeylerden şüpheye davet etmiştir.” Bu net ifade, bu şairlerin önceki yerleşmiş şiir anlayışlarından, gelenekten bambaşka bir poetik tavır sergilediklerini ve eski şiire bir tavır aldıklarını ima eder. Bu bakımdan aslında İkinci Yeni ile benzeşirler. Ancak İkinci Yeni, bu karşıt tavrın içerisine onları da dâhil eder. Ek olarak, İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* adlı çalışmasında Garipçilerin şiirimize getirdiği itirazlara ilişkin şunları tespit eder:

“Mısracı zihniyete” karşı oldukları için vezin ve kafiye reddediyorlardı, zira cümle yapısı, şiirim bu vasıtalarıyla bozuluyordu. Şiirde ahenk, vezin ve kafiye dışında aranmalıydı. “Şiir öyle bir bütündür ki bütünlüğünün farkında bile olunmaz.” Bütün söz oyunlarının karşısındaydılar. Teşbih ve istiareden, tabiatı zekâ ile değiştirdiği ve bozduğu için uzak kalıyorlardı. “Gibi” kelimesini hiç kullanmıyorlardı. *Garip*'in önsözü “Şiir yani söz söyleme sanatı” diye başlıyordu. Şiir için ayrı, özel bir şiir dilini reddediyorlardı. Şiir günlük konuşma dilinin alelâde kelimeleri ile yazılabılırdi. Şairanenin düşmanı olduklarını da açıklıyorlardı. Şiir bütün geleneklerden uzaklaşmalıydı. Orhan Veli, “sanatlarda tedahüle taraftar” olmadığını açıklar. Bundan doğan ses ve şekil oyunlarını reddeder.¹⁰⁴

Ebubekir Eroğlu'na göre ise, “1950 leri hemen önceleyen birkaç yıldaki durum bir atılım sayılmış olmakla birlikte, bugünden bakıldığında; bu dönem, serbest şiire ilk kez örnekler üzerinde tanım getirilen bir ara dönem olarak görünüyor. Belirleyici değil, ara dönem”.¹⁰⁵ Türk şiirinde 1950'li yıllara gelindiğinde ise, İkinci Yeni şairlerinin bağımsız da olsa yaptıkları muhtelif faaliyetler şiirimizde yeni, özgün ve canlı, Birinci Yeni'ye hiç benzemeyen orijinal bir süreci devreye sokmuş olur. 1937 yılında ilk örneklerini gördüğümüz ve 1941 yılı ile en canlı yılını geçiren ve etkisini öteki şairler arasında hızla arttıran Garip akımı da bu yıllarda artık etkisini gittikçe azaltmış, “yorgun düşmüş”, tekrar ve basit kopya örnekler çizgisinde sıkışmıştır. Yalçın Armağan, *Garip*'in

¹⁰⁴ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 91-92.

¹⁰⁵ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 38.

ikinci baskısının yapıldığı 1945 yılını sınır alıp, “bir tarz olarak Garip şiiri, 1937 ile 1945 arasını kapsar” diyerek yukarıda sözü edilen bu gerçeğe dikkat çeker.¹⁰⁶

Murat Belge de bu çerçevede, *Şairaneden Şiirsele – Türkiye’de Modern Şiir* kitabında, asıl Garip sonrası süreci kastederek, “onlar gibi yazmaya devam edenler niteliksiz mallar üreten bir fabrika gibi çalışıyorlardı” der ve İkinci Yeni şiirini ele aldığı “İkinci Yeni” bölümünün başında pek çok yazar gibi bu şiire dair bir evvelki kuşak olan Garipçiler ile bir kıyasa girip, 1950’li yıllar itibariyle “yazılmakta olan şiirden mutlu olmayan gençler” dediği bu öncü şairlere ilişkin şunları söyler:

Ama aynı zamanda asıl “hasım”ları da onlardı. Çünkü onlar “şair”di ve bir çok bakımdan “şiir”i yasak etmişlerdi. Yani” evveleminde” kurtulunması gerekenler, “Garipçiler”di. Yapılması gereken de onların boykot ettiği şiir öğelerine sahip çıkmaktı. Hepsine değil.¹⁰⁷

İkinci Yeniciler 1950’li yıllarda Garip şiirinin garipliğinin ve farklılığının azaldığı anda tıkanan şiirimizde eşi benzeri görülmemiş bir damar açmışlardır. Enis Batur, bu perspektifte yerinde bir tespitle, “Garip, İkinci Yeni şairleri için hem zehir hem de panzehir” der.¹⁰⁸ Asım Bezirci ise, 1950’lerde Garip sonrası bu dağınık sığırayışa ilişkin tespitleri de dikkate değer. Asım Bezirci bu konuda şunu söyler:

1950’den sonra, kimi şairler yeni bir şiir kurmaya yönelirler. Örneğin, Attilâ İlhan’ın ardından Cemal Süreya 1954-56 yılları arasında Yenilik, Açık Oturum, Yeditepe dergilerinde yer yer yenilikler taşıyan bazı şiirler (“Üvercinka, Gül, İngiliz, Aslan Heykelleri”vb.) yayımlar. İlhan Berk, 1955-56 yılları arasında Yeditepe’de aynı yöneltide birkaç şiir (“Paul Klee’de Uyanmak, F, Ağır Ot”) çıkarır. Edip Cansever de İlhan Berk gibi aynı dergide, aynı tarihte ve aynı doğrultuda şiirler (Aşkın Radyoaktivitesi, Güzel Atomların Yaptığı Ayak, Yerçekimli Karanfil) bastırır. Turgut Uyar “Eski Kırık Bardakları” ile “Göge Bakma Durağı”nı okurlara sunar. Bu şairlerin ardından 1956’da Pazar Postası’nda Sezai Karakoç’un, Yılmaz Gruda’nın, Ece Ayhan’ın, Tevfik Akdağ’ın, Ülkü Tamer’in, Özdemir

¹⁰⁶ Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik - Türk Şiirinde Modernizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s.99.

¹⁰⁷ Murat Belge, “İkinci Yeni”, *Şairaneden Şiirsele – Türkiye’de Modern Şiir*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 351-352.

¹⁰⁸ Enis Batur, *E/Babil Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 98.

İnce'nin, Nihat Ziyalan'ın, Âlim Atay'ın harekete başka katkılar getiren şairleri boy gösterir.¹⁰⁹

Ebubekir Eroğlu'na göre ise, “1950’lerdeki çok kanatlı açılım sadece kırklı yıllarda kalan ve en yakın kuşakla arası açıldığı ölçüde zayıflayan ortak ilgilerdeki “consensus” arayışının sonu” şeklinde gözükmektedir.¹¹⁰ Eroğlu, o döneme ilişkin, “1950’li yıllar yalnızca şairler olarak değil, okurları bakımından da “eski yazı”yı bilmeyen ilk kuşağı getirmiştir. Bu kuşak, eski yazı’yı olağan eğitim içinde öğrenmeden yetişen ilk edebiyat kuşağıdır.” diyerek bu gerçeğe dikkat çeker.¹¹¹ Türkçe ile baş başa kalan ve onu özgünce kullanan, kendi geçmiş kültürüyle de pek yoğrulmayan bu şairler dönem için ilk başta “orijinal” olmayı başarmışlar ve başlangıçta modern şiire getirdikleri yenilikler açısından işleri bu kuşak için Türkçe sayesinde “rast gitmiştir” diyebiliriz.

İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*’nda, bu yıllarda İkinci Yeni şiirini hazırlayan tarihsel ve toplumsal arka plan üzerinden, Garip sonrası şiirimizde ortaya çıkan yeni arayışlara ilişkin tespitlerde bulunarak, bir bakıma İkinci Yeni şiirinin böylesine farklı bir çıkış yapmasında Garipçilerin büyük payı olduğunu gösterir. Buradaki yeni arayışlarda Garipçilerin etkisinin azalıp girdaba düşüldüğü dönemin etkisi de göz ardı edilemez. Şairlerin bu yeni söyleyişi arama çabalarına ilişkin İnci Enginün şunları söyler:

1940’lara kadar, milliyetçilik her şeye rağmen ön plandadır. 1960’lardan sonra başka milletler, milletlerarası dertler şairlerimizi daha çok ilgilendirmeye başlar. 1964’ten sonra Vietnam, Küba, Şili, Afrika, âdeta Nazım Hikmet’in bir devamı gibi şairlerimiz tarafından işlenir. Bu vasıta ile Türkiye’de de ihtilal ortamının hazır olduğu telkin edilmek istenir. Bir tarafta bu fikirler, ideoloji savaşları, iç göç, şehirleşme olgusu, bir yanda *Garip*, sonrasının sıradan şiirlerine duyulan tepki, yazarları, yeni ifadeler aramaya götürür.¹¹²

Enginün, İkinci Yeni’nin arka planını ve hazırlayan süreci inceledikten sonra Türk şiirinde büyük bir şiirsel kırılma olan, edebiyatın gündemini diğer türler arasında öne

¹⁰⁹ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 69.

¹¹⁰ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 40.

¹¹¹ Eroğlu, *Doğası*, s. 43.

¹¹² İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 122.

çıkararak bu akımın belli başlı özelliklerine ilişkin, “yozlaşan bir yenilik” olarak nitelediği Garip akımı poetikası üzerinden bir kıyasla, onların yok saydığı, gözden düşürdüğü şiirsel değerlerin İkinci Yeni atılımı ile yeniden gündeme oturmasına ilişkin şunları kaydeder:

Bu hareket, *Garip* hareketinin yozlaşmasından doğmuştur. Yozlaşan bir yeniliğe tepki olan bu harekette, bir öncekinde ihmal edilen semboller ön plana çıkar. Basitlik, aleladelik, bu şairlere artık yetmemektedir. Hatta bunun tezahürü, günlük konuşma dilinden uzaklaşarak, anlaşılması güç bir dile dönmek, bu şiirin okunmasını da anlaşılmasını da zorlaştırmıştır. Halk kültürüne genelde karşı olan şair, dikkatini büyük ölçüde büyük şehrin kalabalıklığında kaybolmuş, yalnız insana çevirmiştir. Yeni bir duygu dalgası ve yoğun çağrışımlar ağı ören bu şairler, vezin ve kafiyeyi bütünüyle reddetmemekle birlikte, zaman zaman mensur şiir denebilecek tarza da dönüyorlardı. Bütün edebî sanatlar, bol semboller, çok karışık cümle yapısı, öztürkçeden, çeşitli yabancı dillerden alıntılara kadar zengin, fakat çağrışım uyandırmaktan uzak kelime kadrosu kullanmak bu yeni akımın belli başlı özellikleriydi.¹¹³

İkinci Yeni, 1955-1965 yılları arasındaki 10 yıllık süreçte ana poetik çizgisinden ve başlangıç ilkelerinden sapmadan akımın ana özelliklerini yansıtan asıl şiirlerini yazmışlardır. Fakat sonraki evrelerde her şair kendi poetik serüveni içerisinde bir takım yeniliklere, yeni girişimlere yönelmiş, başlangıçtaki ilkelerden kısmen kopmalar, dönüşümler başlamıştır. Murat Belge ise bu tarz kesin bir başlangıcı doğru bulmaz. Murat Belge’ye göre, İkinci Yeni’nin tam olarak hangi şiirle ve ne zaman başladığı kesin cevabı olmayan sorulardır. Belge, bir hazırlık sonucu ve manifesto ile kendini topluma duyuran bir hareket olmadığı için belirli bir “başlangıç noktası” konamayacağını düşünürken “zaman erken elliler, başlıca da *Pazar Postası*” gibi bir genelleme yapmakla yetinir.¹¹⁴

Son olarak, Atilla Özkırımlı’nın *Edebiyat İncelemeleri*’nin “İkinci Yeni” başlıklı kısmında yer alan bilgilere göre de, Modern Türk şiirindeki İkinci Yeni atılımının ortaya çıkışına ve belli başlı özelliklerine ilişkin özet niteliğindeki şu genel saptamalar öne çıkmaktadır:

1960 öncesinde, Muzaffer Erdost’un *İkinci Yeni* adını taktığı şiir hareketi Garip’e tepki olarak doğmuştur. İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever,

¹¹³ Enginün, *Edebiyatı*, s. 123.

¹¹⁴ Murat Belge, “İkinci Yeni”, *Şairaneden Şiirsel – Türkiye’de Modern Şiir*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 358.

Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Kemal Özer akımın bellibaşlı adlarıdır. İlk ürünler Yeditepe (1954-1955) ve Pazar Postası'nda (1956) yayımlanır. Oktay Rifat da Perçemli Sokak'ı (1956) çıkararak yeni arayışa katılır. Şairler dışında Muzaffer Erdost hareketin kuramcısı görünümündedir. Kısacası özetlemek gerekirse, İkinci Yeni, Garip'in tam tersi bir noktadan yola çıkar. Söyleyişteki rahatlığın yerine şiir dilini zorlamayı, anlaşılabilirlik yerine anlamca kapalılığı, somuta karşılık soyutlamayı getirir. Halk şiirine sırt çevirir. Öte yandan dize anlayışına, sözcüklerle oynamaya yönelinerek eski şiirle zayıf da olsa bağlantı kurulur. Akıllı boşlayan, daha doğrusu aklın mantıksal işleyişine sırt çeviren gerçeküstücü anlayış İkinci Yeni'nin belirgin özelliklerindedir.¹¹⁵

Atilla Özkırımlı, "İkinci Yeni" başlıklı incelemesinde, Ahmet Oktay'ın İkinci Yeni'yi "kaçış" sorunu üzerinden savunmaya çalışarak şiirimizde yeniden gündeme getirdiği ve Asım Bezirci'nin bu konuda Ahmet Oktay'ın görüşlerini ve akımın kimi şairlerinin bu çerçevede yaptıkları açıklamaları değerlendirip eleştiri getirmek amacıyla kaleme aldığı, "İkinci Yeni Bir Kaçış Şiiri (Mi) Dir" başlık yazısına bir cevap niteliğinde bu meseleye ilişkin, İkinci Yeni şiirinin "siyasal ortam" göz önüne alındığında bir "kaçış" şiiri, "toplumsal durum" düşünüldüğünde de bireyin toplumla çatışma ve yabancılaşmasını İkinci Yeni şiirini besleyen durumlar olarak değerlendirir. Ek olarak, bu harekete yöneltilen kimi erken suçlamaları "her akımın çıkışında ve gelişim sürecinde rastlanan aşırı örnekler, öykünmecilerin, yenilik için yenilik ardında koşanların yoz ürünleri de o akımı olumsuzlamanın nedeni olamaz" diyerek daha geniş bir bağlamda değerlendirme yapılması gerektiğini düşünür.¹¹⁶

Sonuç olarak, Türk şiirinde ellili yıllar, şiirimizin ciddi dönüşümler ve çok yönlü atılımlar yaşamaya başladığı kritik bir evredir. Gösterilen bu ve benzeri özellikler, İkinci Yeni atılımının şiir adına ortak görüşlerinin ve açılımlarının çıkartılmasında oldukça etkilidir. Burada unutulmaması gereken ana mesele, yukarıda sıralanan bu özelliklerin her şiir evresi için aynı seviyede geçerliliğini korumadığı, zaman içerisinde bazı değişikliklere uğradığı, hatta bizzat İkinci Yeni şairleri tarafından işlevsiz hale gelebildiğidir. Yine de bölüm boyunca gösterilen bu ana özellikler, İkinci Yeni şiirinin genel poetik serüveninde belirleyici olmuşlardır. Böylelikle, ortak akım bildirilerinin ve

¹¹⁵ Atilla Özkırımlı, "İkinci Yeni", *Edebiyat İncelemeleri – Yazılar I*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1983, s. 150.

¹¹⁶ Özkırımlı, "İkinci Yeni", s. 150-151.

haberli bir anlaşmalarının olmayışına karşılık, İkinci Yeni ozanlarının çoğunun bu sayılan ortak şiir özelliklerinde, yenilikçi ve modernist sanat anlayışında olduğu kadar geleneksel şiir birikimini de tamamen göz ardı etmeyen bir anlayışta birleştiklerini net bir şekilde görmekteyiz.



BÖLÜM II

İKİNCİ YENİ ŞİİRİ’NİN KÖKLERİ VE İKİNCİ YENİ - FOLKLOR İLİŞKİSİ

1. İkinci Yeni’nin Dış Kökü: Batı Şiiri

İkinci Yeni’nin kaynaklarına ilişkin yapılan araştırmalarda, bu yenilikçi ve modernist çizgideki şiirin yerli şiir kaynaklarından daha çok Batı şiiri referansları üzerinde durulmuştur. Bunu yaparken ortaya çıkan yanlış, yani batı şiirini öne çıkarırken izlenen çarpık tutum, genel olarak geleneğin dışlandığının da bunun beraberinde gösterilmeye çalışılmasıdır. Asım Bezirci’ye göre böyle bir kanının yerleşmesinde ve İkinci Yeni hareketinin Batılı bir sisteme bağlanmasında, özellikle İkinci Yeni’nin öncü ozanlarından İlhan Berk, ilk başta yazı ve şiirleriyle epey yardım eder:

Batı’nın değişik akımlarından (Simgecilik, Gerçeküstücülük, Dadacılık, Özşiiircilik...) ve şairlerinden (A. Rimbaud, P. Valery, S. Mallarme, E. Pound, D. Thomas, E.E. Cummings, R. Char, A. Artaud, A. Breton, H. Michaux, T. Hopkins...) derlediği örnek ve düşüncelerle İkinci Yeni’yi bir sisteme bağlamaya çabalar. Fakat meydana getirdiği şey, tutarlı bir bütünden çok yamalı bir bohçayı andırır. Çünkü İkinci Yeni’ye bir kuram uydurmaya çalışırken, Türk şiirinin tarihine sırtını döner, gözlerini hep Batı’ya çevirir. Şiirimizi Batı şiirinin bir “uzantısı” yapmayı amaçlar. O şiirden birtakım görüşler, yöntemler aktarırken onların belirli çağlarda, belirli koşullar altında oluştuklarını unuttur, bizim kendi koşullarımıza, geleneklerimize uyup uymayacaklarını düşünmez.¹¹⁷

Bu çalışmada, İkinci Yeni’nin kaynaklarını kök bağlamında ele alırsak, Batı şiiri İkinci Yeni’nin dış kökünü, bizim şiirimiz ise iç kökünü, hatta gizli ve örtük iç kökünü oluşturur diyebiliriz. İkinci Yeni şairleri ve bu şiirin eleştirmenleri hareketin kaynaklarını ilk başta özellikle ve belki de kasten bu dış kök çizgisi üzerinden takip ederler. Fakat bu durum, bir iç kök olmadığı, yalnızca Batılı şiir kaynakları olduğu anlamını taşımaz.

Sadece, bu iç kök göz ardı edilmiş ya da yok sayılmak istenmiştir. Bizim

¹¹⁷ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 72.

görüşümüze göre, şiirimize farklı bir etki ve yenilik getirmek isteyen bu modern şairler grubu başlangıçta doğal olarak Batı referanslı bir adım ile şiir sanatına özgün ve çarpıcı bir adım atmak istemişlerdir. Ancak bu şairlerin, birazdan göstereceğimiz gibi, poetik yazılarında folklor, dışlansın ya da benimsensin bir olgu olarak canlı bir şekilde vardır. Başlangıçta, zorunlu ve üzerinde anlaşılmış bir temel ilke gibi, “redd-i miras” anlayışı doğrultusunda Batı’nın şiir kanalına kendilerini adapte etmek isteyen İkinci Yeni şairleri, sonradan tezimizde de göreceğimiz üzere “şairin toprağı” olarak ulusal mirasa, folklorla da yönelecekler ve bu geçmiş birikimin Batı şiiri ile beraber modern Türk şiiri için bir düşman olmadığı, aksine temel bir kaynak olduğu gerçeğini açıkça ifade edeceklerdir. İlk önce İkinci Yeni atılımının yabancı kaynaklarına genel olarak bakalım.

Alâattin Karaca, İkinci Yeni şiirinin “poetikasının” Batı kanalına yönelen çeşitli dış kaynaklarına ilişkin şunları tespit eder:

İkinci Yeni öncülerinin çeşitli yazı ve söyleşilerinde sık sık Batılı şair, ressam ve müzisyenlere atıfta bulunması ve şiirlerinin dil, söylem, biçim ve içerik özellikleri ile poetikalarının kaynağı göz önüne alındığında, bu şiir hareketinin Türk şiir geleneğinden değil de Batı şiirinden, özellikle sürrealistlerden, resim, müzik ve sinema gibi sanatlardan beslendiği görülecektir. Nitekim *Pazar Postası*’nın 1956-1958 arasında yayımlanan sayıları tarandığında İkinci Yeni Hareketi’nin öncü şairleri de dahil olmak üzere pek çok yazar ve şairin Batılı şairlerden birçok şiir ve yazı çevirdiği dikkati çekmektedir.¹¹⁸

Karaca’nın *İkinci Yeni Poetikası* adlı kapsamlı çalışmasında paylaştığı detaylı listeye göre o dönemde İkinci Yeni şairlerince şiirleri en çok çevrilen Batılı şairler; “Federico Garcia Lorca, T.S. Eliot, Pierre Reverdy, Paul Eluard, Bertolt Brech, James Langston Hughes, E.E. Cumming, Ezra Pound, Rene Char” gibi şairlerdir.¹¹⁹ Alâattin Karaca’ya göre, *Pazar Postası*’nda çeviri yapanların arasında İlhan Berk, Cemal Süreya, Ülkü Tamer gibi öncü şairlerin bulunması, çevirisi yapılan şairlerin büyük ölçüde gerçeküstücü akıma mensup olmaları, İkinci Yeni’nin doğuşunda Batı şiirinin ve özellikle de Gerçeküstüçülerin ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Gerçekten de sözkonusu dönemde şiirde yerli kaynaklar geri plana itilmiş ya da pek önemsenmemiştir.

¹¹⁸ Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları, 2005, s. 136-137.

¹¹⁹ Karaca, *Poetikası*, s. 139.

Asım Bezirci'ye göre, "İkinci Yeni'ye kaynaklık eden şiir akımlarının başında Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Simgecilik" gelir. Bezirci, bu şairler topluluğunun "Rimbaud, Valery, Mallarme, E. Pound, D. Thomas, E.E. Cumnigs, R. Char, A. Artaud, A. Breton, H. Michaux"i şiirsel kaynakları arasında gösterdiklerini işaret eder ve yine Batı referanslı bir başka kaynak olarak da İlhan Berk ve Cemal Süreya'dan seçtiği şiirlerden hareketle, "Chagall, Miro, Picasso, Klee" gibi ressamı da zikreder.¹²⁰ Ramazan Kaplan ise, İkinci Yeni şiirini Batı şiiri ile ilişkilendirirken benzer referanslara gider. Kaplan, bu şairlerin bir acele etme ve mecburiyet altında ilk başta Batı'nın kültür değerlerine sarıldığını düşünür. Ramazan Kaplan bu konuda şöyle der:

İkinci Yeni hareketinin Batı şiiriyle alışverişi "gerçeküstücü akımlar" başlığı altında toplanabilecek Sürrealizm, Dadaizm, Lettrizm gibi akımların Türk şiirinde de uygulanmalarının yapılması biçimindedir. Bu akımlara duyulan ilgi yanında Arthur Rimbaud, Lautreamont, Antoin Artaud, Henri Michaux, Dylan Thomas, E.E. Cummings, Rene Char en çok sözü edilen ve şiirleri Türkçeye çevrilen kişiler olmuşlardır.¹²¹

Çalışmanın bir önceki bölümünde de ifade edildiği gibi, İkinci Yeni şairlerinin gençliklerinde "eski yazı" ile yetişmeyen ilk kuşak olmaları büyük bir "kültürel kopmayı" da beraberinde getirmiştir. Bu tarzda yetişen yeni bir nesil, yönünü yazar olarak da okur olarak da çokça Batı'ya çevirmiş, yeni kültürleri daha rahat ve meraklı incelemiştir. Ebubekir Eroğlu, 1950'li yıllarda İkinci Yeni şairlerinin bu sebep ile Batı şiiriyle olan ilişkisini şu şekilde açıklar:

Eski şairleri okumak artık çok özel, özel olduğu kadar da zahmetli bir ilgiyi gerektirmektedir. Böylece o yıllar, yalnız bazı şairlerin özel ilgileri dolayısıyla değil, okuru ve şairi ile Türkçe'nin bütün atmosferinde yeni şiirsel ifadenin adım adım yerleşip geliştiği yıllar olmuştur. Bir yandan Batı dillerindeki şiirlerin değişik akımları yansıtan verimleri dilimize akmakta, bir yandan da o şiirlerin yazıldığı dillerdeki ifade kalıpları şiirimizde hissedilmektedir. Belirttiğimiz son durum şiirlerin İngilizce çevirilerinden, bazı şiirlerin İngilizceye çevrilmesinin çok kolay olmasından anlaşılabilir.¹²²

¹²⁰ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 55-60.

¹²¹ Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Böl. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981, s. 11.

¹²² Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 40.

Bu konuda denebilir ki, İkinci Yeni şiirinin poetik bir şekilde sokulmasında araştırmacıların Batı şiirinin belirli şairlerine ve edebî akımlarına, yerli şiir kaynaklarından yani şiir geleneğimizden daha çok atıfta bulunmalarının bir sebebi aslında İkinci Yeni şairlerinin kendisi, yoğun olarak da şair İlhan Berk'tir diyebiliriz. İlhan Berk pek çok vesile ile bu yeni şiiri açıklarken başlangıçta sürekli ve ısrarcı olarak Batı şairlerini ve çeşitli sanatlarını öne çıkararak, İkinci Yeni'nin bu çerçevede ele alınması için bir bakıma eleştirmenleri zorlar. Fakat, ileride göreceğimiz üzere gittikçe bu görüşünden uzaklaşarak “şairin toprağı” olan geleneksel şiirimize doğru sıkı bir arayışa girer.

Şiirde deneysel denemelerden çekinmeyen, şiire imkân tanıyan şair yine de ilk başta odak noktasına belki de bir zorunluluk hissiyle, Batı şiirini ve sanatlarını alır. İlhan Berk'e göre İkinci Yeni'nin “akraba” olduğu kimi Batılı şairler vardır:

İkinci Yeni dediğimiz şiiri yeni yapan ilkelerin başında anlamın şiirden çok nesre vergi olduğudur. Anlama gelince, şimdiye değin anlamın yalnız bir yönü biliniyordu bizde: Usa bağlı anlam. Oysa şiirin en yüce ögesi usu allakbullak etmesi, onu yıkmasıdır. Bugün şiir bunu deniyor. Rimbaud'dan Lautremont'dan gelen bir şiir bu. Bunun büyük ozanları var artık. Ezra Pound, T.S. Eliot, Dylan Thomas, Eluard, Michaux, Rene Char bunların bazıları. İkinci Yeni şiirinin akrabalığı böyle bir akrabalık. Bu şiirin okuru yok henüz. Eleştirmeni ise hiç yok. Ama okuyucuyu, eleştirmeni, hele ikincisini hep ozanlar getirmişlerdir, gene onlardan beklemeli. Eleştirmeni eğitecekler ilkin, sonra bırakıverecekler. İkinci Yeni eleştirmeni eğitme yolunda şimdi. Rimbaud'yu, Pound'ı, T.S. Eliot'u, Dylan Thomas'ı sevdirecek anlayacağız.¹²³

İlhan Berk, Aralık 1964 tarihinde *Yeni Ufuklar* dergisindeki “Türk Şiirine Bakmak” başlıklı ve bu çalışma bakımından da çok kritik işlevdeki yazısında da Türk şiir geleneğini sıkı bir eleştiriye sokarak, Batı şiirini temele oturtturarak, artık Türk şiirinin kendi gelenek çizgisi içinde açıklanamamasına ve bundan doğan çarpıklığa ilişkin şu önemli tespitlerde bulunur:

Tanzimat'tan önceki şiirimizi bir yana bırakırsak, Tanzimat'la başlayan, bugüne değin de süren şiirimizin bütünüyle özgün bir şiir olmayışı, Batı şiirinin çok etkisinde kalmasının sonucudur. Kendi gerçeklerinin bir sonucu olan Batı şiirinin yapısını alarak yapılan uygulamalar Türk şiirinin

¹²³ Mehmet H. Doğan (haz.), *Yüzyılın Türk Şiiri (1900-2000)*, I. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 181.

kendi gerçekleriyle uzlaşmadığı için bir yapı konamamıştır. Yine, Batı şiirinin yapı ilkeleri, kendi şiir çizgisinin (geleneğinin) bir sonucu olduğu unutulmuştur. Bu da bizi kendi şiirimizin ilkelerini aramaktan alakoyuştur. Böylece, Türk şiirini kendi çizgileri, kendi geleneği için kurmak ortadan kalkmıştır. Bunun sonucu olarak da bu şiire Batı şiiri gibi bakmaya, Batı şiirine göre değerlendirmeye başladık. Şiirimizi kendi çizgisi içinde değerlendirmeyi unuttuğumuz için, onu kendi toprağından kopardık, bu da Türk şiirini kişiliksiz, hiçbir özgünlüğü olmayan bir şiir haline sokmuştur.¹²⁴

İlhan Berk, İkinci Yeni'nin batı şiiri bağlamında incelenmesi gerektiğini pek çok yazı ile açıklamaya çalışır. Bu şairlere göre o dönemde batı şiiri ile alışveriş daha cazip gelmekteydi. Modern Türk şiirinin kendisini yeni bir yöne soktuğu 1950'li yıllarda artık gelenek sadece eleştirilen ve yok sayılmaya çalışılan bir kavram haline gelmişti. İkinci Yeniciler yönünü, çok şey “borçlu” olduklarını düşündükleri, fakat sonradan bunun bir Türk şiiri yaratmadaki tutarsızlığını henüz fark etmeden, bu dünyada yazılan şiire çoktan çevirmişti bile:

Yeryüzüne, yeryüzündeki kurda kuşa bakmak, onlarla haşır neşir olmak, yaşamak, benim için nasıl tutku olmuşsa, dünyada yazılan her şeye bakmak, onlarla alışverişe gitmek de benim bitmez tükenmez tutkum olmuş gibi gelir bana. Böyle dünyaya açık biri etkilenmez de ne yapar? Bu yüzden etkiden hiç korkmadım, dahası bıraktım kendimi. Oltaya takılanlara baktım, işime gelenleri aldım, geri kalanımı attım. Bir gün Walt Whitman'la, onun şiiriyle karşılaştığımda, onları ben yazmışım gözüyle baktım. Onu benim tarlama girmiş buldum. Benim yeryüzü yolculuğum hep böyle ozanlarla olagelmıştır.¹²⁵

Bu çerçevede Asım Bezirci, İlhan Berk üzerinden hareket ederek İkinci Yeni şiirini, Türk şiirine sırt çevirdiklerini, köksüz bir Batı şiiri atılımına ve böylece Batı'nın eskittiği şeyleri edebiyatımıza “yeni” diyerek acelece ve sürekli benzer isimleri tekrarlayarak girişmeleri, bizim toplumumuz ve geçmişimiz ile kopuk ve alakasız oldukları yönünden İkinci Yeni'yi “Batı'yı taklit” ile suçlar ve aslında kendi toplumsal, kültürel ve şiirsel ortamına bu ozanları geri davet eder:

¹²⁴ İlhan Berk, “Türk Şiirine Bakmak”, *Yeni Ufuklar* 151 (1964): 23-24.

¹²⁵ İlhan Berk, *Kült Kitap*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 34.

Kimi gençler, daha doğrusu, (İ. Berk gibi) gençlik taslayan ağabeyler de Türk şiirinin örneklerine eski diye sırt çevirmişler, Batı şiirinin eskitip geride bıraktığı deneyleri yenilik diye önümüze sürüyorlar. Sözgelimi Simgeciliğin, Gerçeküstücülüğün usa, Dadacılığın sisteme, Lettrizmin anlama karşı çıkışını -imgenin de yardımıyla- bir araya getirmeye çabalyorlar. Fakat bu geçmiş akımların bizdekinden apayrı toplumsal ve kültürel koşulların, çağların ürünleri olduğunu unutuyorlar. Bundan ötürü, onları aşmak yahut sürdürmek şöyle dursun, bölük pörçük aktardıkları yanları dahi uyumlu ve kişisel bir bireşime sokamıyorlar. Yaptıkları iş, değişik çığırın bazı verilerini “eklektik” bir tutumla ve pamuk ipliğiyle birbirine bağlamaktan öteye gitmiyor. Öyleyken Rimbaud, Cummings, Mallarme, Lautreamont, Tzara, Breton, Dylan Thomas, Pound, Michaux, Char gibi tutarlı şairlerin adlarını sık sık ve kasılarak anıyorlar. Böylece kendilerini onların yanında birer yenilik öncüsü diye göstermiş oluyorlar.¹²⁶

Asım Bezirci için, İkinci Yeni şairlerinin bu amansız Batı girişimi, şiirimizin gerçek değerlerinin, geçmişinin gölgelenmesine, seçilemez bir duruma girmesine neden olmaktadır. Bu toplu Batı sevgisinin en önemli sebebi de şu idi: Yeni görünmek. Bu bakımdan yeni bir şey yaptığını göstermek isteyen bir şair, bunu bir refleks halinde, batı üzerinden açıklamak isteğine kapılıyor. Böylece “redd-i miras” tavrı ile geleneği, Türk şiir birikimini, sanki bir şairin üste yeni bir şey ekleme çabasının düşmanı, engelleyicisi pozisyonunda sokuyor ve şair de yönünü Batı’ya çeviriyor. Behçet Necatigil’in bir ifadesiyle söyleyecek olursak, bir bakıma “sığınakta da güzel işler yapılabileceğini” başlangıçta göz ardı ediyor bu öncü şairler:

Yazık ki, işin içyüzünü bilmeyen kimi gençler de buna kanarak onların ardına takılıyorlar. Okurların ve özendikleri ağabeylerin ilgisini çekmek amacıyla en aşırı, en köksüz atılımlara girişiyorlar. Adı geçen akımların Batı’daki en güzel, en başkaldırıcı, en tutarlı örneklerini okuduktan sonra, yurdumuzdaki bu cılız, bu tutarsız uyduruları, yamalı bohçaları görmek usanç veriyor insana üzüntü veriyor.¹²⁷

Yukarıda ele aldığımız eleştirmenlerin İkinci Yeni’nin batı şiiri referanslarına ilişkin söyledikleri ortak kaynaklar İlhan Berk’in eleştirmenleri eğitime ve Batı şiirini öne çıkarma yolunda söylediklerini ve çabasını doğrular nitelikte gözükmektedir. Bunlara ek

¹²⁶ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 97.

¹²⁷ Bezirci, *Olayı*, s. 98.

olarak, Kemal Özmen'in Tanzimat yılları itibariyle ortaya çıkan "modernleşme" sürecinde Türk şiirine "dışarı"dan gelen etkileri incelediği o çok önemli ve nitelikli *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri* isimli kitabının şair İlhan Berk'i incelediği kısmında ondaki Fransız şiirini araştırır. Kemal Özmen'e göre, "İkinci Yeni Hareketi içinde, İlhan Berk'in modern Fransız şiirine yaslanarak, Türk şiirine getirdiği yenilik, her şeyden önce şiiri "verili bir kabuller bütünlüğü" şeklindeki algılayıştan" kopuşu gösterir.¹²⁸ Böylece Özmen'e göre "Türk şiirinde Garip hareketi ile başlayan sınırlı değişim, İlhan Berk'in de katıldığı İkinci Yeni ile şiirimizde karşıt kutupta, kökenleri Batı şiirine, özellikle de gerçeküstücülüğe dayanan yeni bir poetikanın" kurulmasında Batı şiirinin baskınlığı baskın güç olmuştur.¹²⁹ İkinci Yeni'nin batı şiiri ile olan ilişkisini öne çıkaran bir başka İkinci Yeni şairi de Edip Cansever'dir. Cansever, yaratmak istediği, Batının dünyasında bir ölçüde yer edinmesini istediği Türk şiirini şöyle açıklar:

Ben ayrıca duygudan, biçimden düşünce adına yararlanmayı, kendi gerçeklerimize de uygun buluyorum. Hatta şunu da söyleyebilirim: Batının şiir dünyasında yeri olan, ya da Batı şiirine etkin bir Türk şiiri yaratmak istiyorsak seçeceğimiz yol bu olmalıdır. Orhan Veli ve arkadaşları "halkın şiir zevkini" bulmaya yöneldiler, başardılar da. Bize gelince, bütün bu davranışları kapsayabilecek bir anlayışla yazmamız gerekiyor. Galiba "zor şiir" dediğimiz de bundan başkası değil.¹³⁰

İkinci Yeni şiirinin Batılı kaynaklarını, "Gerçeküstücülük akımı" bağlamında değerlendiren bir başka yazar Enis Batur'dur. Batur, "II. Yeni ve Gerçeküstücülük" adlı yazısında bu yeni şiirin kaynaklarını tespit ederken; "Cemal Süreya Apollinaire, Max Jacop, Rene Char, başta, bütün şiir yazısını yakından izlemektedir, Ece Ayhan Lautreamont'u, Edip Cansever'in T.S. Eliot, İlhan Berk'in Mallarme, Kübistler, Rimbaud, Klee, Ponge" etkilerini sıralayarak, İkinci Yeni şairlerinin şiir haritasını yine Batılı ozan örnekleri üzerinden çizer.¹³¹ Ebubekir Eroğlu ise, İkinci Yeni'nin şiirsel kaynaklarını *Modern Türk Şiirinin Doğası* kitabında "modernleşmenin tarif edilebilir atmosferi" içerisinde kalarak şu şekilde tarif eder:

¹²⁸ Kemal Özmen, *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, s. 356.

¹²⁹ Özmen, *Etkileri*, s. 346.

¹³⁰ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 93.

¹³¹ Enis Batur, *E/Babil Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 98-101.

O güne kadar serbest şiir çabaları vezin ve kafiyeyi atma savaşında ve modern şiirin tek kolu üzerinde işlemiş idi. Kültürel alan olarak da Fransız edebiyatının dışına fazlaca çıkmış sayılmazdı. Bu kere, Anglosakson dünyasında yirminci yüzyılda beliren akımlar da devreye girmeye başladı. Güney Avrupa'nın öteki ülkeleri, Latin Amerika, şiiri daha sonraları bu kapıdan geçerek tanındı. Üstelik Fransız şiirinin genel hatları kırılmıştı. Çünkü şiirin yalnız genel hatları değil, tek tek şairler bazındaki zenginliğini tanımak isteği de yaygınlaşıyordu.¹³²

Eroğlu, tarif ettiği modernleşme atmosferinin İkinci Yeni katında, “şairimizin Avrupa'ya dönük yüzü Avrupa dillerindeki şiirlerin, genel ve merkezi hareketini kolladı. Aslında, Avrupa şiirindeki alternatif akımlarla ilgilenen şairlerimiz belirleyici konumlarda olmadı. Kübizm'in, Fütürizm'in yankılarının tadımlık ölçülerde kaldığını söyleyebiliriz.” diyerek İkinci Yeni şairlerinin Batılı atmosferinin diğer kısımlarını aktarır.¹³³

Hasan Bülent Kahraman'a göre İkinci Yeni şiiri, üstgerçekçiliği ve dadacılığı yoklayan Birinci Yeni'den sonra ortaya çıkmasına karşın şiirsel düzlemini Birinci Yeni'nin dayandığı bu iki akımın öncesinde yer alan bir tarihsel zamana ve orada köklenmiş anlayışlara dönerek kurmuştur. İkinci Yeni, erken modernizmin, Nietzsche'yle başlayan, Rimbaud-Mallarme hattında düğümlenen, arından 1905-1915 arasında gelişen akımlarından etkilenen bir anlayışın ürünü olduğunu belirten Kahraman'a göre, bu çeşitli yabancı beslenmelere karşın yine de İkinci Yeni atılımı bir tür “gelenekselciliğin içinde kalarak” eklektik davranmamışlar ve bu bağlamda kuramsal bir çerçeveye oturtulamamışlardır. Kahraman bu konuda şunu söyler:

Bu derece farklı, ayrıksı akımlardan etkilenmiş ve kalkmış olması onun eklektik bir tavır içine girmesine yol açmamıştır. Akımın içinde yer alan kimi ozanların vurguladığı üzere, bir kuramsal çerçeveye oturmaması belki de bu özelliğinin ortaya çıkmasında etkilidir. Fakat bu niteliği hazırlayan asıl etmeden doğrudan doğruya anılan dönemde gelişen modernizmin kendisiyle ilgilidir.¹³⁴

¹³² Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 41.

¹³³ Eroğlu, *Doğası*, s. 57.

¹³⁴ Hasan Bülent Kahraman, “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir”, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2015, s. 165-166.

Bunun sonucu olarak Hasan Bülent Kahraman'a göre, "İkinci Yeniciler dadaya gitmediği ve elini ona hiç sürmediği gibi, o yamacın doruğu olan kavramsalcılığa da uzanmamıştır. Dolayısıyla İkinci Yeni, bir tür gelenekselciliğin içinde kalırken, başardığı büyük çıkışa karşın kendi sınırlarını daha da genişletmek düşüncesini hemen hiç taşımamıştır."¹³⁵ Atilla Özkırmımlı'ya göre ise "gerçeküstücü anlayış", İkinci Yeni şiirinin temel özelliklerindedir. Özkırmımlı, *Edebiyat İncelemeleri* kitabının birinci cildinin, "İkinci Yeni" başlıklı bölümünde, bu atılımının kaynaklarının batı kanalına ilişkin, kendilerinden bir önceki kuşak olan Garip şiiri ile de bir kıyaslamaya giderek şu tespitte bulunur:

Aklı boşlayan, daha doğrusu aklın mantıksal işleyişine sırt çeviren gerçeküstücü anlayış, İkinci Yeni'nin belirgin özelliklerindedir. Gerçi başlangıçta Garipçilerin çıkışı da gerçeküstücülüğün izlerini taşır; ama İkinci Yeniciler gerçeküstücülüğü daha bilinçli benimserler. Gerçeküstücülerin bilinç dışına yönelişlerini, çağrışımlarla zenginleşen imgeciliklerini, düş, fantezi ve alay öğelerinden yararlanışlarını ustaca değerlendirirler. Harfçiliğin (lettrisme) etkisini taşıyan örnekleri ise biçimsel arayışların ürünü saymak gerekir.¹³⁶

Murat Belge ise, "İkinci Yeni" başlıklı yazısında, İkinci Yeni hareketinin oluşum serüvenini, "edebiyat-ıçi" bir etken olarak "dünyada şiirin geçtiği aşamalar" üzerinden ve kişisel olarak da tanıdığı bu öncü ozanların yabancı dil seviyelerine tanıklıkları bağlamında şöyle anlatır:

Dünya edebiyatından etkilenmek, buralı bir edebiyatçı için bir "suç" gibi görülmüştür. Turgut Uyar'la Edip Cansever yabancı dil bilmezdi. Kemal Özer, Ahmet Oktay, da öyle. Cemal Süreya Fransızca'yı iyi bilirdi; edebiyatı izlemek için ilerletmişti. Sezai Karakoç, Fransızca bilir. Ülkü Tamer ile Ece Ayhan da İngilizceyi iyi bilirdiler. İlhan Berk'in işi yabancı dil öğretmenliği idi. Ancak, yabancı dil bilmediğini söylediklerim, hele Cansever ve Oktay, dünya edebiyatında neler olduğunu izlemek için olağanüstü bir çaba gösteren edebiyatçıları.¹³⁷

¹³⁵ Kahraman, *Şiir*, s. 166.

¹³⁶ Atilla Özkırmımlı, "İkinci Yeni", *Edebiyat İncelemeleri – Yazılar I*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1983, s. 150-151.

¹³⁷ Murat Belge, "İkinci Yeni", *Şairaneden Şiirsel – Türkiye'de Modern Şiir*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 356.

İkinci Yeni şairlerinin sıraladığı ve yakından takip ettiği Batılı şairlerin us ile kavranan şiirden daha çok usu geri plana atan, zor kavranan, imgeye ve soyutlamaya dayalı yani bir bakıma İkinci Yeni'nin, bölümün başında sıraladığımız poetik tutumlarına çok benzer bir şiir kaleme almaları dolayısıyla kimi eleştirmenler Batılı kaynakların bu derece öne çıkarılmasını, İkinci Yeni'nin bir tür "taklitçilik" ve "kopya" yaptığı sonucuna vardırırlar. Bu çerçevede düşünen isimlerden birisi şair Tahsin Saraç'tır. 1969 yılında *Türk Dili* dergisindeki bir mülakata yanıt veren Tahsin Saraç şu sert eleştiriye getirir:

Oysa, özetlemek gerekirse, 1955'ten sonra İkinci Yeni adı altında yayınlanan şiirler belirtilen noktaların hepsine ters yönde gelişmiştir. Nedensiz ve köksüz bir Batı taklididir. "Çok taklit eden bir şey yaratamaz" sözü vardır Frenklerin. İkinci Yeni hepten taklit olduğu için bir yaratması yoktur. Sanat ise ancak yaratmadır. Ve yaratmanın en büyük kaynağı halktır. Halktaki değerler, gelenekler, mitolojinin birikmesi, bir çiçeklenmesidir yaratma ve dolayısıyla sanat. İkinci Yeni denilen akım ise bütün bunlardan yoksun olduğu için, az önce belirttiğim nitelikten de yoksundur. Çünkü her şeyden önce yerli değil bu İkinci Yeni akımı, ulusal değil. Ulusal olmayınca da evrensel değil, dolayısıyla de zamana dayanaklı, kalıcı değil.¹³⁸

Bu son tespit, İkinci Yeni hareketine ve kaynaklarına ilişkin "aşırı yorum" niteliğindedir. Çünkü, İkinci Yeni ozanları başlangıçta her ne kadar esas kök olarak Batı referanslı şiir kaynaklarını öne çıkarsalar da biraz sonra çalışmanın içerisinde göstereceğimiz gibi, başlangıçta varlığını "reddetme" ile kabul etmiş oldukları Türk şiir geleneğine büsbütün kayıtsız ve ilgisiz kalmamışlar ve şiir serüvenlerinin bir evresinde bu yerli ve ulusal kökten, güçlü şiir birikiminden beslendiklerini açıkça ifade etmişlerdir. Sonunda, İkinci Yeni ozanları bütün bu özgün ve yenilikçi örnekleri ile Türk şiirinde daha önce eşi benzeri olmayan ciddi bir kırılmayı gerçekleştirmişlerdir. Fakat bunu yaparlarken de gelenek yani geçmiş şiir birikimi de tamamen reddedilmemiş, dozu şiirsel evrelere göre farklılık gösterir şekilde de olsa bile ilerlemiş ve önemsenmiştir. Bu bağlamda, Tahsin Saraç'ın alıntılıdığımız yukarıdaki sert ve aşırı suçlamasına karşılık en güzel cevap, İkinci Yeni şairi Cemal Süreya'nın bizzat *Papirüs* dergisindeki "Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz" başlıklı başyazısındaki görüşleri olacaktır sanısındayız.

¹³⁸ Tahsin Saraç, "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne – II", (Diğer katılımcılar: Munis Faik Ozansoy, Ceyhan Atuf Kansu, moderatör: H. Rıdvan Çongur), *Türk Dili* 213 (1969): 243-244.

Cemal Süreya, hayatının birkaç döneminde türlü zorluklarla çıkardığı *Papirüs* dergisinin, Ocak 1969 tarihli “Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz” başlıklı başyazısında, Türk şiirini Avrupa’nın çeşitli şiir birikimleriyle bir karşılaştırma üzerinden bu sözkonusu “taklit, öykünme, kopya” gibi eleştirilere ilişkin bir cevap niteliğinde şöyle diyor:

Türk şiiriyle Alman şiirini karşılaştırın, Türk şiirini daha diri bulacaksınız. Türk şiirini Macar şiiriyle, Amerikan şiiriyle karşılaştırın, daha çılgın, daha ince bulacaksınız. Tanzimat’tan bu yana Türk şiirinin Batı şiirine gereğinden fazla koşullandığı söylenir. Doğrudur bu. Ancak, öyle sanıyoruz ki, şiirimizde dipteki zengin tortu, büyük birikim varlığını ve ağırlığını her zaman duyurmuş, Türk şairi kendine güvenini en umutsuz anlarında bile yitirmemiştir. Türk şiiri hiçbir döneminde tam öykünmeci olmamıştır. En öykünmeci döneminde bile. Öykünen şairler gelmemiş midir? Fazlasıyla. Ama bütünüyle, genel dönüşü içinde, Türk şiirini Batı şiirinin yedeğine sokmak insafsızlık olacaktır. Türk şiirindeki devrimler, yalnız Batı şiirine özgü olmayıp, dünya şiirinin, ya da tek kelimeyle şiirin, genel aşamasına, gelişimine, evrim diyalektiğine ilişkin hareketlerdir. Devrimler sırasında sürçmeler, boş ve yavan noktalar, gereksiz atlamalar olmuştur elbet; bunlar yine şiirin kendi içinde dengelenmektedir, dengelenecektir.¹³⁹

Cemal Süreya’ya göre, şiirimiz ciddi incelemeleri hak edecek kadar içerisinde büyük sorunlar taşımaktadır ve eleştirmenler gerçek sorular yerine, yüzeyde kalan bazı küçük meselelere takılmaktadır. İlhan Berk de İkinci Yeni için, “bu şiirin okuru yok henüz, eleştirmeni ise hiç yok Ama okuyucuyu, eleştirmeni, hele ikincisini hep ozanlar getirmişlerdir, gene onlardan beklemeli” diyerek zamanında bu yeni şiir olayına gösterilen yanlış tavra dikkat çekmek istemiştir.¹⁴⁰

Dolayısıyla, İkinci Yeni şairleri için başlangıçta kimi suçlayıcı ve kötüleyici ilkeler belirleyip onları “Batı mukallidi” gibi göstermek, bu Türk şairlerinin şiirlerindeki ulusal özü bulup çıkarmamıza engel bir tavır sergilemektedir. Cemal Süreya da bunun farkına varmış olmalı ki, Türkiye’deki “gelenekçi” ve “tutucuları” bu çarpık görüşlerinden dolayı eleştirmiştir. 1940’dan sonraki şiirimiz gelenekçi görünmek adına sıkı bir Batı eleştirisi ile incelemeye çalışmak ve bir ülkenin şiirini, kendi kültür

¹³⁹ Cemal Süreya, “Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz”, *Papirüs’ten Başyazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 101-102.

¹⁴⁰ İlhan Berk, “İkinci Yeni’nin Sorunu Halis Şiirdir”, *Kanatlı At*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 7.

varlığından değerlerinden hiç yararlanmıyor gibi göstermenin yanlış olduğunu savunan şair, şairin açık zihinli olması gerektiğini düşünürcesine başka ülkelerin şiir birikiminden değerlenmenin doğal bir süreç olduğunu ve bundan dolayı şairin “batı taklitçisi” durumuna düşmediğini, temelde her millerin şiirinin kendine has bir mayasının olduğu gibi müşterek meselelerde birleşebileceklerini şöyle açıklar:

Değişik ülkelerde aynı fiziği bulan zekâlar aynı şiiri niye bulmasın? Türlü ülkeler şiirleri arasında aynı yüksek sorunlar niçin söz konusu olamasın. Ben bu kanıdayım ve şiirini kurtarmış her ulusun şairleri için bu sorunların ortak sorunlar olduğuna, daha doğrusu olabileceğine inanıyorum. Bu yüzden 1940’tan sonra şiirimizin girdiği evreleri salt Batı şiiriyle ilişkileri, ortak yönleri olmuş diye yadsıyan tutucuları anlamıyorum.¹⁴¹

Görüldüğü gibi, eleştirmenlerce Batı taklitçisi şeklinde gösterilen İkinci Yeni şairleri bizzat kendi ağızlarından şiirimizin dibindeki “zengin tortuyu” önemsemiş ve dünya şiirinin yanında Türk şiirini, geçmişini, söyleyiş güzelliğini, üslûp özelliklerini kendi tarihini yüceltmıştır. Şimdi bütün bu açılardan İkinci Yeni şairlerinin Türk şiir birikimi ve folklorla aralarındaki ilişkiyi incelemeye ve yaygın olumsuz kanının aksine folklorun bu şairler için bir “düşman” değil, modern şiir adına beslenen bir yerli “imkân” olduğunu göstermeye geçebiliriz.

¹⁴¹ Cemal Süreya, “Sevil Berberi”, *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, haz. Selahattin Özpallabıyıklar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 74.

2. İkinci Yeni'nin Gizli İç Kökü: Türk Şiir Birikimi ve Folklor

Bu çalışmada gösterilmek istenilen temel argüman, önceki bölümlerde ifade edilen ve göz ardı edilemeyecek İkinci Yeni atılımının bu Batılı şiir kaynaklarının yanında, genel olarak Türk şiir geleneğimizin, edebî birikiminin ve özel olarak da folklorun, Halk şiirinin de İkinci Yeni'nin poetik omurgasına eklenilebileceğini, böylelikle folklorun bu orijinal şiir için yerli bir beslenme kaynağı ve ulusal miras olduğunu ortaya koymaktadır. Yani, modern Türk şiiri tarihi içerisinde İkinci Yeni şiir hareketinin, Hilmi Yavuz'un Cemal Süreya'nın şiir sanatı için kullandığı tanım gibi söyleyecek olursak, “Apollinaire okumuş bir Yunus Emre şiiri” olduğunu sergilemektir. Nitekim bir önceki bölümde gördüğümüz gibi eleştirmenlerin çoğu İkinci Yeni'yi açıklarken, “Yunus Emre”yi yani “Halk şiirini” geri plana itmiş, “Apollinaire”i yani böylece “Batı şiiri”ni öne çıkarmıştır.

Hasan Bülent Kahraman'a göre, İkinci Yeni'nin “modernist” bir şiir atılımı olması, onu “gelenekselci” olmaktan alıkoymamıştır. Hatta Kahraman'a göre İkinci Yeni şiirinin bu gelenek yönü bu şiirin en önemli göstergelerinden birini oluşturmaktadır ve bu öncü şairler geleneğin bağrında yer alan imler ve simgelerle içli dışlı olmaktadır. Bu konuya ilişkin Kahraman şunu söyler:

Bu niteliğiyle İkinci Yeni, şiirin biçimsel yüzeyinde ne ölçüde kübist bir yaklaşımı benimsemişse, içleminde de o kertede geniş bir salınımı ortaya koymuştur. Tarihselcilikle kurduğu her ilişki onu söylenlere, simgelere götürmüş, İkinci Yeni her defasında o boyutu aşmak isterken bir kez daha kendisini aşındırmıştır. Zaman verdiği filizler başka alanlarda sürse bile, daha uç bir noktaya taşınmadan terk edilmiştir.¹⁴²

Böylelikle Kahraman, modern Türk şiirinin İkinci Yeni durağının, genel olarak modernist şiirin içerdiği öğelerin tümüne sahip olsa da, “daha ötesine geçememelerini” İkinci Yeni'nin “geleneksel öznelilik” anlayışına sahip olmalarına bağlar. Divan edebiyatından bu yana belli bir “soyutlama” yaklaşımı ile iç içe olan Türkçe şiirin, bu evresinde de, ne kadar isterse istesin, bu çerçevenin dışına çıkamadığını ve bugün İkinci Yeni şiirini “klasik modern” olarak düşünecek olursak gerekçesinin Türk şiirinin bu

¹⁴² Hasan Bülent Kahraman, “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir”, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2015, s. 167.

büyük gelenek zemininin gösterilebileceğini düşünür atılımın öncü şairlerinden örnekler de vererek şunları söyler:

Çok ilginçtir: İlhan Berk, defterlerinde Divan edebiyatından beyitler üstünde düşündüğünü gösterirken, ayrıca hazırladığı *Aşk Elçisi* başlıklı seçkide bu alandaki beğenisinin yoğunluğunu ve düzeyini ortaya koyma olanağını bulmuştur. Ayrıca yapıta yazdığı “Öndeyiş”te eski şiirimizi “tutarlı” diye nitelendirmiştir. Aynı şekilde, Turgut Uyar’ın *Divan* yazması, Cemal Süreya’nın sürekli olarak o ve ondan sonraki şiir anlayışları üstünde düşünmesi bu çerçeveyi yerli yerine oturtmaktadır. İkinci Yeni’yi derinden etkileyen Attila İlhan’ın bu alanda da ilk atılımlarından birini bir “bireşim” üzerine dayanarak yapması, Sezai Karakoç’un İkinci Yeni’nin kimi öğelerini asla vazgeçmediği mistisizmi temellendirmek için kullanması da bu arada anımsanmalıdır.¹⁴³

Ebubekir Eroğlu bu konuda, biraz daha geriye giderek, Cumhuriyet dönemi şiirimizin içerisindeki hece şiirini temele alarak onları, “modern şiirin doğası” için ana bir kaynak olarak düşünür. Yani, “modernleşme dönemindeki şiirimizin hece dönemi”nin büyük başarılarından birisi serbest şiire geçiş için bir “köprü” olması ve modern şiirin ortaya çıktığı “atmosfer” içerisinde folklorun önemini modern şiir sahasına aktarmış olmasıdır. Bu bir bakıma bu şiirin İkinci Yeni şiirinin atmosferinin de “katmanlarından” birisi olduğunun ifadesidir:

Modernleşme dönemindeki şiirimizin hece dönemi, aynı zamanda serbest şiire geçiş için bir köprü olmuştur. Terkibe yer vermeyen kelime dizimiyle biçim açısından, dayandığı kaynaklar dolayısıyla kültürel çeşitlenme bakımından bir köprü. Heceyle yazan şairler masal ve efsane öğesiyle bir kıyısından ilgilenip halk şiirine bakmış, ayrıca modern şiiri ortaya çıkaran atmosferden beslenerek o yönde anlam kazanan bir derinliğe doğru yol açmıştır. Bu dönem kısa sürmüş ama modern Batı şiirini tanıyan şairlerin Türkçede Yunus Emre’ye kadar uzanan sahaya bir çırpıda bakmasıyla etkili bir şiire yataklık edebilmiştir.¹⁴⁴

Ayrıca, Ebubekir Eroğlu’na göre, 1950’li yıllar şiirimizin özelliği modernleşmenin tarif edilebileceği bir atmosferde toplanmış olmasıdır. Böylece “içinde

¹⁴³ Kahraman, *Şiir*, s. 168.

¹⁴⁴ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 35-36.

her şairin kendi kozasını ördüğü bu atmosfer, modern şiirin hemen hemen bütün kollarının yansıdığı yer olduktan başka, modern öncesi değerlerimizin yeni şiir dilinde ifadesini mümkün kılan bir ortamın oluşmasına” imkân tanımıştır.¹⁴⁵ Ek olarak, her edebiyatın modernleşme sürecinin birbirinden ayrı bir seyir takip ettiğinin altını çizen Eroğlu, Türk şiirinin Batı şiirinin bir uzantısı yahut zavallı bir kopyası olmadığı düşüncesini savunur denebilir. Zaten bu durumu şiirimizin kendi “realitesi” de reddeder. Hatta kitabında bu durumu açıklarken, “edebiyat-ıçi kültüre” yani şiirimizin iç köküne önem verilmesinde İkinci Yeni şairlerini örnek göstermesi dikkate değerdir:

Modernleşmenin işleyişi, her dilde farklı bir yol izlemiştir. Türkçede izlenen yol kısa süreli kırılmalar ve sindirilmeden geçilen dönemlerin çokluğu yüzünden daima “kendini arayan şiir” karakteri sergilemiş ve kendine has bir yöne sahip olmuştur. Şiirimizi Batı şiirinin bir yan ürünü ya da köksüz bir uzantısı gibi bulmak isteyen görüşler, realite, yani yazılan şiirin bizzat kendisi tarafından reddedilmiştir. Bu durumun oluşmasında, bakış açısı tarihin derinliklerine gitmeyen şairlerin bile Türkçedeki şiir çizgisini ısrarla vurgulamış olmalarının payı vardır. Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar ilk dönemlerinde bile edebiyat-ıçi kültüre önem veren bir tutumu benimseyip yaygınlaştırdılar. Türk şiirinin eski dönemlerine bakışları aynı anlamda ve önemde değildir. Ama edebiyat-ıçi kültüre önem veren bir kanaldadır.¹⁴⁶

İkinci Yeni'nin eleştirmenleri, bu şiirin Türk şiir birikimi ile ilişkisini açıklarken, neredeyse artık alışıl gelmiş bir refleks olarak, İkinci Yeni'nin gelenek karşıtı, halktan uzak ve sırt dönmüş bir şiir olduğunu sıkça ifade ederler. Ebubekir Eroğlu'na göre bunun sebebi, “yazılı kültürle fazlaca bağlantılı olunması, yani literer karakterle” alakalıdır ve bunun gündeme gelmesi, “sözlü geleneğe dayanan kolun” öneminin artmasına neden olmuştur. Yazara göre, “halktan uzak” eleştirisinin temelinde sözlü hayattan uzaklaşıp kelimelerin bile birer “nesne” gibi algılandığı “köklü bir rahatsızlık” yatmaktadır. Yine de bu tutum, yazılı kültüre yaklaşımı sarsmış ve sözlü kültüre yönelme ile şiire bir hareket kazandırmıştır.¹⁴⁷

İkinci Yeni'nin gelenek karşısındaki tutumu Halk Şiirine ve Divan Şiirine tutum olarak iki kanala ayrılabilir. Burada çalışmanın kapsamı gereği geleneği, İkinci Yeni

¹⁴⁵ Eroğlu, *Doğası*, s. 41.

¹⁴⁶ Eroğlu, *Doğası*, s. 43.

¹⁴⁷ Eroğlu, *Doğası*, s. 59.

şairlerinin Halk şiiri ve folklorik unsurlar karşısındaki yıllar geçtikçe değişen ve yer yer okur ve eleştirmenleri de yanıltabilen tutumları ve bu konudaki tespitler incelenecektir.

Turan Karataş'a göre, İkinci Yeni şiiri, "halk kültürüne ve dolayısıyla halk şiirine uzak durur."¹⁴⁸ Fakat bu kesin yargıyı belirten Karataş, İkinci Yeni şairleri içinde değerlendirdiği Sezai Karakoç'u incelediği kapsamlı çalışmasında onun şiirindeki gelenek izlerini ve folklorik malzemeyi de incelemektedir.¹⁴⁹

Araştırmacılara göre bu şairler en çok halk şiir geleneğine "sırt çevirmişlerdir". Asım Bezirci'ye göre, İkinci Yeni Divan şiirine olduğu gibi Halk şiirine de karşıdır, ona da kapılarını sonuna kadar kapatmıştır. Hatta Bezirci nezdinde bu öncü ozanlar Halk şiirine, Divan şiirinden daha çok uzak durmuşlardır. Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin taşıdığı özelliklerin başına ilk olarak "Gelenekten Kopma"yı yerleştirir ve İkinci Yeni'nin Garip akımı gibi geleneğe yüz vermediğini belirtir. Yani Bezirci'ye göre bu şairler "yalnızca dilin geleneksel yapısını zorlamakla kalmaz, onun süregelen değerleri ile çağrışım zenginliklerine de" karşı çıkarlar.¹⁵⁰

İkinci Yeni'nin "halka, onun yaşamına, edebiyatına ve kültürüne sırt çevirmesi, seçkin aydınlara seslenmesi, konuşma dilinden ayrılması, us ve düşünceden çok imge ve duyguya yaslanması, soyutlamaya önem vermeleri, halkça anlaşılması zor bir şiir olması" şeklinde ve kimi açılardan Divan edebiyatına benzettiği bir çizgide sıraladığı nedenler ile Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin halk kültürüne dolayısıyla folklorik karşı olduğunu düşünür.¹⁵¹ Görüldüğü gibi bu ve benzeri görüşler İkinci Yeni'nin geleneğe, halk şiirine, mevcut olana bütünüyle karşı çıktığı ve reddettiği yönündeki kesin hükümlerdir. Fakat biraz sonra gösterileceği gibi eleştirmenler bile zaman içerisinde bu harekete ilişkin kesin yargılarında değişikliklere gitme ihtiyacı hissetmişlerdir. İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin bile gelenek konusunda çok değişken ve çelişkili tavırlar sergilediğini göz önünde tutarsak, eleştirmenleri başlangıçtaki bu tutumlarından dolayı pek yadırgayamayız.

Asım Bezirci'ye göre, İkinci Yeni şairlerinin Batı şiiri karşısındaki tavırları "bir yaşantı ile desteklenmeyince, bu tutum, İkinci Yenicilerin elinde bütün varlığıyla

¹⁴⁸ Mehmet H. Doğan (haz.), *Yüzyılın Türk Şiiri (1900-2000)*, I. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 227.

¹⁴⁹ Daha detaylı bilgi için bkz. Turan Karataş, *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998, s. 297-303.

¹⁵⁰ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 20.

¹⁵¹ Bezirci, *Olayı*, s. 50.

yitiverdi. Gerçeküstücülerin çeşitli tepkilerini birbirine karıştırarak, yeni bir dayanak bulmanın aceleciliğiyle tutarsızlıklar içinde yuvarlanmaya” doğru gitmişlerdir. İkinci Yeni atılımı için ona has zannedilen pek çok unsur bizim geçmiş şiir denizimizde de mevcuttur. Bezirci, “İkinci Yeni’ye mal edilen birtakım yenilik ve eğilimler şiirimizde öteden beri var olagelmıştır. Örneğin, İkinci Yenilerin getirmekle övündükleri imge, Halk, Divan, Tanzimat, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti, Yedi Meşale, Hece şairlerince 700 yıldan beri işlenmekteydi” diyerek bu bütünlüğe ve büyük birikime dikkat çekmek ister.¹⁵²

Ebubekir Eroğlu da, İkinci Yeni serüveninin ana yıllarını oluşturan 1950’li yılların ortalarındaki poetik duruş ile on yıl sonraki pozisyon arasındaki farka dikkat çekerek yukarıda anlatmaya çalıştığımız bu değişken ve çok canlı şiir anlayışı algısının altını çizer. Gerçekten de İkinci Yeni’nin en aktif yılları olarak gösterebileceğimiz 1953-1957 evresi arasında şairlerin, belki de o dönem için geleneğe dair görüşleri ile yaklaşık on yıl sonra yani 1960’lı yıllardaki açıklamaları arasında büyük ayrılıklar vardır. Eroğlu, poetik tavırdaki bu değişebilir olma konusunda şunu der:

Bu kere, Avrupa şiirini tek şair bazında tanıma ve kaba taklidi aşma ölçüsünde, eski şiir ve kültürümüze yaklaşma ölçüsünde geniş çağrışım alanı sağlayan kelimeler giriyordu şiire. Sezai Karakoç’ta derinlik taşıyan, Cemal Süreya, Ülkü Tamer’de günlük hayatın tatlarına değerken de renkli ve parlıtlı, Turgut Uyar’da insana değerek anlam kazanan kelimeler.¹⁵³

Ebubekir Eroğlu, Batı şiirinin Türk şiiri üzerindeki etkisini “uyarıcılık” bakımından iki kanal üzerinden inceler. Birisi Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki şiirimizden 1950’lere kadar olan Batı şiirinin “unutturucu” uyarıda bulunduğu etkidir. Diğeri ise, 1950’ler şiirimiz ile birlikte, Batı şiirinin “uyarıcı” etkisinin “hatırlatıcı” etkiye bürünmesidir. Bu hatırlatma, kültürel bir düzlemedir. Yani, “Yeni şiir tekniklerinin Türkçede uygulanmasında, halk ruhunu da tatmin eden; yani, şiir okumayanların dahi bilincinde yankılanan bir lirizme ulaşılmış mıdır?” sorusu tarzında bir hatırlatma ve bunu kendi şiirimizde aramaya çalışma biçimindedir. Eroğlu’na göre, “edebiyatta konu çeşitlenmesi zenginlik sağlayıcı yanını ileriye doğru uyarıcı olduğu ölçüde gösterebilir.

¹⁵² Bezirci, *Olayı*, s. 73.

¹⁵³ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 46.

İleriye doğru uyarıcılık ise halkın duygusal değerlerinden şiir çıkarmakla, yani hammaddeye oranla cevher çıkarmakla” gerçekleşebilir.¹⁵⁴

İlhan Berk, yine benzer bir tutumla, sıkı sıkıya tutunduğu Batı şiiri ve kültürünün müktesebatının ipini git gide gevşetmeye başlar ve Batının değerlerinin onların kendi gerçeklikleri, “onların geleneği” içinde olduğu için Türk şiirine direkt adaptenin tutarsızlığını fark eder. Batı şiirine bu köklü yönelişin, kendisini ve diğer İkinci Yeni şairlerinin kendi şiirinin ilkelerini, özünü, değerlerini kısacası “kendi geleneğini ve tarihini” aramaktan alıkoyduğuna bir çeşit hayıflanır. Türk şiirini kendi toprağından kopardığını düşünen şair, fikirlerini artık değiştirmiş ve kendisini o toprağına ait hissederek şiiri adına daha cesur beslenmeye başlamıştır.

Bu durum, şiirimizde yaşanan geleneksel kırılmanın tamir edilmeye ve bütünleştirilmeye çalışıldığının göstergesidir. İlhan Berk gibi, İkinci Yeni’nin ve genel olarak Türk şiirinin en “uç” şairlerinden gösterilen bir ismin bu şekilde bir iç muhasebeye girişmesi bu bakımdan son derece ilginçtir. Berk, ilkin önemsemediği, yok saydığı ya da kendisini öyle göstermek zorunda olduğu şiir geleneğimizi, sonradan büyük bir miras olarak görüp özümseyerek, geç gördüğü bu gerçeğe kendini zaman içerisinde bağlar.

Bu konudaki düalizm, Eroğlu’na göre 1950’lere kadar pek önemli bir yer işgal etmemiştir. Yani, “Cumhuriyet’in ilk kuşakları Batıdan gelen tanımlara baktıkları kadar, kültür alanındaki işleyişe pek” ilgi göstermemişler ve şiirdeki bu “eş-zamanlı sürece katılma”, yani “işleyişe dahil olma” 1950’sonrası İkinci Yeni’ye denk gelen yıllarda farkındalık kazanmıştır. Bunu yapamayan, “iki kanattaki tariflerin güncel şablonları altına sığınanlar” unutulup gitmişlerdir. İkinci Yeni atılımının bir başka öncü şairi Edip Cansever, bu konuda İlhan Berk gibi düşünür. Cansever, *Yeni İnsan* dergisinde yayımlanan “Geleceğin Şiiri” başlıklı yazısında Batının bu köksüz, yerellikten uzak ve yapay şiirini idrak etmiş, bunun bizim kendi öz değerlerimizden uzaklaşmak ve kendini yaratıcılığı içinde gelişen Türk şiirini bazı dayatmalara mecbur bıraktığını kavramıştır. Bir bakıma “geleceğin şiiri” içinde bu yapaylıklardan daha çok kendi şiir geleneğini eklemek istemektedir:

Geleceğin şiiri nasıl bir şiir olacak; ilk bakışta yadırgatıcı bir soru... Öyle ki, şiirin tarihi, birtakım biçimsel deneylerin ve değişimlerin tarihi olarak

¹⁵⁴ Eroğlu, *Doğası*, s. 56.

düşünülürse, böyle bir soru gereksizdir bile denebilir. Çünkü salt biçimsel çabalara dayanan temel öğelerini toplumsal verilerden almayan, yerellikten uzak, çağdaş sorunlara yabancı, köksüz, yapay şiir akımları, çoğu kez beklenmedik bir biçimde çıkabilirler karşımıza. Bizse, bu gibi akımların bir yenilik olduğu sanısına kapılıveririz hemen. Oysa önceleri şaşırtıcı, giderek şiirsel geleneğimizle kökten bağdaşık olduğu için geçerli, belli süre sonra da kolayca eskiyip giden yeniliklerdir bunlar.¹⁵⁵

Edip Cansever, kendi şiirini bilinçli olarak değiştirmek ister. Bu heves, İkinci Yeni'nin de poetik gidişatına yeni bir yön aradığının sinyalinin verir. Şairin yukarıdaki açıklamalarından anlaşıldığı üzere, kendi şiirine Batıdan yenilik diye alıp yararlandığı şeyler, tutarlı bir öz ile birleşmediği için yani kendi toplumundan insanından, yaşantısından verili bir kaynak, bir bağ olmadığı için, Batı'nın kendine has sistemleri içerisinde gelişen olgular kendi şiirine bir süre sonra yabancı ve uyarılma gelmektedir. Tarihsel yerimizi sağlamlaştırmak ve bugüne kadar yazdıklarımızı değerlendirmek istiyorsak şaire göre şiirin “eytişimsel evrimine” temel olabilecek bir akım başlatılması gerekmektedir. Bu da kendi tarihimiz ve geçmiş şiir birikimimizle olanaklıdır.

Cansever, bu meseleyi daha somut gösterebilmek için de işin doğal bir sonucu olarak edebiyatımızın o günkü durumuna bakmıştır. İkinci Yeni şiirinde kendini gösteren ortak bir yön, ortak bir özün olduğunu düşünen şair, bunun da toplumca yaşadığımız bunalımın, sanatçılar tarafından, çeşitli biçimlerde yansıtılmasından doğduğu kanaatinde. Şaire göre bunalım, Batı'ya öykünme değil, kendi öz gerçeklerimizi saptamaktır. Cansever, *Yeditepe* dergisinde yayımlanan “Düşüncenin Şiiri” başlıklı yazısında İkinci Yeni şiirinin “yenilik” adı altında yaptıkları şeylerin aslında yine kendi şiir geleneğimizden kaynaklandığını, Batıya özenmenin oldukça yüzeysel ve yapay kaldığını, onların gerçekliğine ulaşamadığını, İkinci Yeniciler tarafından doğrudan bir “şiir ithaline” girişildiğini şöyle açıklar:

Kendi dünyamızı, kendi alışkanlıklarımızı kınayamıyoruz. Üstelik bu alışkanlıklar da şiir geleneğimizden doğan alışkanlıklar. Yani bir sürü biçim formülleri, sonra da bu biçimlerden elde ettiğimiz yeni biçimler. Batının şiir dünyasında yeri olan şiir derken, şimdilik sadece Batıya özendiğimizi söylemek istiyorum. Oysa onların gerçekleri bambaşka.

¹⁵⁵ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 122.

Şiirleri de çeşitlilik ve değerlilik bakımından yüklü. Bize gelince, şiirimizi sarmış bulunan “aşırı biçimcilik” sadece Batıya öykünme diye yorumlanabilir. Hele son günlerde dergilerimizi kaplayan şiirler Batıyı iyi bilen bir avuç aydını bile doyumaktan uzaktır. Batı şairlerinin tutumları, yöntemleri elbette önemlidir; ama sadece önemli...¹⁵⁶

Edip Cansever’e göre şair yeniliksiz edemez ve gerçek yenilik, salt kendimiz olan bölgelerdeki zenginliğin bulup çıkarılmasıdır. Cansever böylece kendi öz değerlerimizin, kültürümüzün, zenginliklerimizin imkânlarını önemser. Ek olarak Cansever, İkinci Yeni’nin eleştirmenlerini eleştirerek onların tutarsız davranışlarını sorgular ve basmakalıp bazı yargılarını reddeder. İkinci Yeni’nin eski şiir değerlerimize ve geleneğe karşı bodoslama bir “tepki şiiri” olmadığını ve bu yeni şiirin gelenekle ve “halkın dili” ile olan ilişkisi ile alakalı şunları der:

Öyleyse “İkinci Yeni” diye adlandırdığımız şairler nasıl bir yenilik getirmişlerdir? Hangi koşullar içinde ne gibi bir varlık göstermişlerdir? Yoksa bu oluş, O. Veli, M. Cevdet, O. Rifat şiirine, daha doğrusu o günün şiir ölçülerine karşı bir tepki midir? Ya da çevresel, toplumsal etkilerin bir sonucu olarak mı ortaya çıkmıştır? Ayrıca şunu da düşünebiliriz: Hepimizin bir bakıma kabul ettiği, Batı etkisindeki Türk şiiri, kaynaklarını mı değiştirmiştir acaba? “İkinci “Yeni”nin doğrudan doğruya bir tepki şiiri olmadığını öne süreceğim. Hatta biraz daha ileri giderek Garipçilerin getirdiği yeniliği, verdikleri örnekleri bizim için gerçek bir şiir geleneği sayacağım. Çünkü onlar olmasaydı, böylesi geniş, böylesi sağlam bir şiir ortamı da yaratılamazdı kanısındayım.¹⁵⁷

Edip Cansever burada geleneği reddetmeyen, aksine ondan kendileri adına bir pay ve imkân çıkaran şair tavrı sergilemiştir. Yani, İkinci Yeni şiiri, pek çok bakımdan eskiye tepki olsa bile yine de onun geçmiş şiir birikiminden, getirdiği zenginliklerden, açılımlarından yararlanmasını bilmiştir. Başta istediği kadar yok saysa da dönüp dolaşıp kendi öz değerinin, kültür mirasının, ana kaynağının önemini kavramaktadır. Aslında, bu topraklarda büyümüş, bu toprakların yaşam tarzı, kültürü, örf-adetleri, şiir ve sanat algısı içinde yetişmiş, şiire gözünü vatanında açmış bir kimsenin bu değerlerden etkilenmemiş olması, reddetse de imkânsızdır. Yani İkinci Yeni’ye yapışan “halka ve onun ortak diline

¹⁵⁶ Cansever, *Ölçmek*, s. 93.

¹⁵⁷ Cansever, *Ölçmek*, s. 334.

sırt çevirme, kendi değerlerinden uzaklaşma” gibi suçlamaları bizzat bu suçlamalara maruz kalan İkinci Yeni şairi Edip Cansever’in kendisi karşı çıkıyor ve geleneği yeni şiirin içinde sahipleniyor. Geçmişte yazılmış iyi şiirler, bugün yazılmış ya da yazılacak olan şiirlerde akacak bir damar bulurlar. Kendi gerçeğini keşfeden şairin geleneğe, eski şiir verimimize ters düştüğünü, istenildiği kadar, popüler olan Amerikan kültürü, Avrupa düşüncesi ve eski yazı ile yetişmeyen bir kuşağa denk de gelseler düşünemeyiz. Nitekim Edip Cansever de bu çerçevede şunları söyler:

Görülüyor ki, Garipçilerin “Halkın dilini, halkın beğenisini bulmak” çabaları yanlış bir davranış değildi; o zaman için gerekliydi bile. Biz de yeni bir saldırı ile karşı karşıya bulunuyoruz: Yeni şiir yazarların hepsini de anlamsızlıkla, saçmalıkla, dilin bilinen akışını bozmakla suçluyorlar. Bu arada unuttukları bir şey var; o da dilin sadece bir sonuç olduğudur; değişen koşulların, değişen düşüncelerin, değişen beğenilerin doğal bir sonucu. Şair olarak, içinde yaşadığımız toplumdan, çevremizdekilerin etkisinden kurtulabiliyor muyuz acaba? Elbette hayır! Kendimizle olduğu gibi, kendimizde özünü bulduğumuz her şeyle sürekli ilgiler kurmak zorundayız biz. Şiirimiz bundan sonra nereye doğrulacaktır? Öyle sanıyorum ki daha somut bir şiire... Çünkü kişilik sorunu çözülmüş, sonuca bağlanmış, şiirimiz bir sürü deneylerden sonra olumlu bir yola girmiştir. Bundan böyle kendi gerçeklerimizle daha iyi, daha rahat konuşabiliriz artık. Sözceliği, eski Anadolu uygarlıklarından, onların etkin, sanat kalıtlarından yararlanarak yepyeni bir bileşime, yepyeni bir şiir ortamına varabiliriz. Hem de özlediğimiz bir yenilik olurdu bu; şiirimizi Batıya etkiler dağıtacak bir çizgiye, bir özgünlüğe ulaştırırdık belki de...¹⁵⁸

Ek olarak Edip Cansever, gelenek kavramını iki ana düzlemde ele alır. Divan edebiyatı ve Halk edebiyatı. Şaire göre döneminin şiir yaratışında mesela Divan şiiri “gerçek yaşamdan uzak bir şiirdir” bunun sebebi ise halkın yaşamından kopuk olmasında bulur. Böylece o dile yaslanan şairler, iyi niyetle de olsa, yapay bir dille, yapay bir zenginlik yaratmaktadırlar. Fakat şaire göre, halk şiiri, halk gerçekleriyle beslenen, kullanılan dil itibarıyla o şiirin yapılarına, konularına ve temalarına sıkı sıkıya bağlıdır. Halk ozanları, dayandıkları gerçeklerin özüyle başat bir dili de inceltebilmişlerdir. Divan şiiri ise; genel olarak mistisizmden doğan, dar çevre fantezilerini aşamayan bir şiirdir.

¹⁵⁸ Cansever, *Ölçmek*, s. 337-38.

1950'ler şiiri ise; “hiçbir şey”, anlatmaya doğru giden bir dele varır. Cansever gibi İkinci Yeni'nin öncü örneklerini vermiş bir şair bile, bu durumu bir süre sonra yapay bir dil ve zenginlik saymaktadır.

Böylelikle, “sonunda doğallıktan uzak, ağırlığına ağır, süslü mü süslü bir şiirler geçidi, günlük alımlılıktan bile yoksun çıkışıyla birlikte yitip gidiyor.”¹⁵⁹ Nesnelere, günlük olaylara sıkı sıkıya bağlı yaşamımızda bu yaşamayı yüceltecek, olağan üstüne çıkaracak, ona yeni anlamlar katacak olan şiiri aramaktadır Edip Cansever. İkinci Yeni şiirinin eleştirmeni Asım Bezirci de, Cansever'in sözlerini sonuca vardırır bir şekilde “geçmişten gelen canlı dil ve anlatım verilerinden kopuş, şairleri “yaşamayan”, “yapma” bir dil kurmaya götürebilirdi. Nitekim “Servet-i Fünûn şairleri gibi İkinci Yeni şairler de sonunda bu duruma düşmüşlerdi” şeklinde ifade eder ve ayrıca şairin “şiirimizde eskiden beri büyük yeri olan ses, uyak, ölçü düzenlerine, edebi sanatlara” başvurduğunu söyleyerek Edip Cansever'in Halk şiiri olan etkileşimini ortaya koyar.¹⁶⁰

Asım Bezirci, geleneği Halk edebiyatı ve Divan edebiyatı olarak iki ana çizgide ele alır ve aralarında bir kıyasa gider. Bezirci'ye göre, Divan şiiri, kendisini doğurup besleyen toplumsal düzen ve çevreyle birlikte göçüp gitmiştir. Ancak Halk şiiri, halk var olduğu sürece canlılığını devam ettirecek ve halkın şiiri de var olmaya devam edecektir. Yani dün olduğu gibi bugün de edebiyatımızda bir Halk şiiri vardır. Toplumsal ve kültürel oluşumlara göre değişimler gösteren bu şiir, “sınıfsal özünü” ve “biçimsel yapısını” yitirmemiştir. Geçmişte “Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Koroğlu, Dadaloğlu, Seyrani” gibi şairler halkın sözcülüğünü yapmışlar ise bugün de Âşık Nesimi, Âşık Mahzuni gibi şairler halkın sözcülüğünü yapmışlardır. Günümüzde de bu sözcülüğü devam ettirecek başka şairler olacaktır.

Böylece ortaya çıkan sonuç halkın şiirinin ölümsüz olduğudur. Her dönem için yeni standartlara girse de bu şiir birikiminin kökü sağlamdır. Bu açıdan, Modern şiir içinde de, çağdaş şiirimizde de folklorun gündemini kaybetmemesi, tartışmalara neden olması bu canlı dolaşımın bir göstergesidir. Bezirci için, “Divan şiirinin değişmez kalıpları vardır: Mazmunlar. Halk şiirinin böyle bir özelliği yoktur. Divan şiiri, yaşama, gerçeğe sırt çevirdiğinden genellikle duruk ve soyuttur, ölüdür. Halk şiiri ise, onun tersi

¹⁵⁹ Cansever, *Ölçmek*, s. 132.

¹⁶⁰ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 169.

bir yol tuttuğundan, genellikle dinamik ve somuttur, diridir.”¹⁶¹ İnsanın olmadığı yerde şiir aramak boşa bir çabadır. Böylece, saray şiiri, Bezirci için yapay ve gerçek yaşamdan, insandan, bunların neticesinde özümüzden uzak bir şiirdir. Bu ve benzeri bakımlardan Bezirci, halkın ve değerlerinin, insanın, gerçek aşkın, yaşamın ve doğanın olduğu edebiyata taraftardır. Ayrıca geçmiş şiir verimini bugünün şiiri için bir “miras” kabul eder:

Kimi şairlerimizin zaman zaman Divan şiirinin biçim özelliklerinden yararlandıklarını biliyoruz. Divan’lar Divançe’ler bunun açık kanıtlarıdır. Ama biçimi aşan bir öz yaklaşımı olmadı, olamazdı da. Öz bakımından yapay, durağan, gerçek yaşamdan uzak bir şiirdir de ondan. Ne doğası doğa, ne aşkı inandırıcı bir aşk, ne de insanı etiyle kanıyla somut bir insandır. Mazmunlar, deyişler, edalar yarışmasıdır daha çok. Sanat değil zanaattır kısacası. Onca yüzyıl egemenliğini sürdürmüş bu şiirden bir tek “Osmanlı İnsanı” bile çıkaramayız. Öyleyse? İnsanın olmadığı yerde şiir aramak çabası boşa bir çaba değilse nedir? “Geleneklerimizden yararlanmıyoruz” diye tutturuların unuttukları bir nokta var: Dünyada (geçmişte ve günümüzde) sanat adına yapılmış ve yapılmakta olan ne varsa, bunlar, Türk sanatçısının da yararlanacağı en doğal, en hak edilmiş birer mirastır.¹⁶²

İkinci Yeni şairi Sezai Karakoç için de eski şiir geleneği ve özellikle folklor, şair için reddedilemez bir ihtiyaçtır, ana kaynaktır. Karakoç, şairin şiir dünyasının ilk yolculuğu ve durağı kabul ettiği geleneğe ilişkin, İkinci Yeni şairleri arasında en ılımlı havada olanıdır. Nitekim Karakoç, “yeteneği ilk uyandıran, bilinçlendiren, kımıldatan, onu harekete geçiren tarihî sosyolojik birikim, gelenektir.” diyerek şairin şiir dünyasına ilk adım attığı sıralarda kaçınılmaz olarak kültürünün, geçmiş şiir birikiminin “ruhunun” şaire yükleneceğini düşünür.¹⁶³ Sezai Karakoç’a göre 1950’li yıllar şairi bu geçmiş sesi ve ruhu arayan bir sürecin içerisinde. Fakat şair daha sonradan bu ruhu, özü alır ve çağcıl bir hale getirir ve bir süreklilik haline getirerek ve çağın koşullarına göre yeniden diriltir:

¹⁶¹ Bezirci, *Olayı*, s. 170-171.

¹⁶² Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 362-363.

¹⁶³ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2013, s. 107.

Asıl gerekli olan, eski şiirimizin ruhunun, algılamasının, şiire bakışının, yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı, kullanılışı değil, onların bugünkü şartlarda doğurması gereken şekilleri. Gül, bülbül, şarap saki, rakip gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğurulmalı idi.¹⁶⁴

Sezai Karakoç'un yukarıdaki bu sözleri, İkinci Yeni şairi Cemal Süreya'nın "Gül" şiirinde somut ve kalıcı karşılığını bulur. Klasik edebiyatta sıkça kullanılan bir kelime, bir "mazmun" olan gül, Cemal Süreya'nın kaleminde, "kişiliğinde", yepyeni ve modern bir söyleyişe kavuşmuş ve "her akşam sokak ortasında öldükçe" şairin "tam ortasında ağladığı" taze ve canlı bir imgeye dönüşmüştür. Bu şiirde, eski ile yeni özgün bir şekilde bireşime girmiş, böylelikle de müphem bir söyleyişe kavuşmuştur. Süreya'nın "Gül" şiirini aşağıya alalım:

Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum
Azaldığımı duyup duyup karanlıkta
Beni ayakta tutan gözlerinin

Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
İstasyonda tiren oluyor biraz
Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım

Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene¹⁶⁵

Ebubekir Eroğlu, "Modern Türk Şiirinin Doğası Üstüne Bir Deneme" başlıklı yazısında, "modernleşmenin içi ve ertesi"ni incelerken İkinci Yeni şairlerinin eski şiire, geleneğe olan heves üzerinde durur. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni şiiri için kullandığı "parasız yatılılar" deyimini üzerinde duran yazar, Ayhan'ın bu mecazî anlam ile İkinci Yeni şiirini "halk çocuklarının yazdığını" ima ettiğini düşünür. İkinci Yeni, 1950'lerdeki ilk "varoluş aşaması"ni atladıktan sonra yavaş yavaş "tecrübe kazandırıcı deney"lere

¹⁶⁴ Karakoç, *Yazıları I*, s. 111.

¹⁶⁵ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 12.

kalkışır. Eroğlu'na göre bu şairler belli bir yaşa ya da seviyeye geldikten sonra böyle bir “arzu”ya tutularak “eski şiirden bazı kelimeler, şiirlere şu ya da bu ölçüde serpiştirilmiştir”.¹⁶⁶ Eroğlu, İkinci Yeni şairlerinin bu genel tutumuna ilişkin şunu der:

Cumhuriyet'ten sonraki yeni kültürel oluşum içinde, eski kültürümüzün sahip olduğu edebi değerlerin “sanatsal yaratıcılığa”, “özgün bir sanatçıdaki yaratım sürecine” etki etmesi, istenmeyen bir durum olmuştur. Ülkemizde yakın zamanlara kadar, şiirde “modern dünyanın sunduğu öğelere sınırlı kalmak gerektiği” gibi bir hava esmiştir. Bu havanın kırıldığını, aslında şairlerinin özgürlüklerine sahip çıktığını ama modern öncesi öğeleri kullanmak bakımından başka sorunlar çıktığını söyleyebiliriz.¹⁶⁷

Turgut Uyar ve İlhan Berk'in eski şiire dair bazı yaklaşımları bu bağlamda, “edebiyat-içi kültüre önem vermelerine” bağlanır. Onların eski şiirle kurdukları bağ daha çok “yararlanma” ve “aynı dil içindeki çeşitlenmelere besin sağlamak” tavrını içermekte idi. Yine de Eroğlu'na göre bu şairler şiirimize “tarihsizliği” yakıştıramamışlardır. Hatta kültürümüze başlangıç olarak en yakın noktanın gösterilmesini yeterli bulanlar bile “köklü şiir geleneğimiz olduğunu” belirtmekten geri durmamıştır. Eroğlu'na göre bu tavrı, “psikolojik bir ihtiyaçtan” kaynaklanır. Bu da bir geçmiş şiir bilgi ve birikimini beraberinde getirmelidir. Böylece, “modern şiirin eski şiirle hiçbir irtibatı bulunmadığını söylemek ise hem modern şiirin ortaya çıktığı dillerdeki işleyişi bakımından hem de şiirimizdeki dallanmayı yorumlayabilmek bakımından bir cehaleti” göstermektedir.¹⁶⁸ Eroğlu, bu süreci Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlatır. Ona göre toplumdaki “yapılanma biçimi” bu dönem şairlerini, bir yandan “kendi halklarının vicdanındaki durgunlukla” hesaplaştırırken yine de halkın dilinden, anlaşım biçimi ve onun içeriğinden “yeni bir edebiyat çıkarmaya” yönelmemiş idi. Bu bakımdan, “varolmayı, “orijinalite buhranı”nı davet eder boyutta arayan şair bu zorunluluğu hissetmemiş” olması mümkün değildir. Fakat “kültür yokluğunun azabını gidermek üzere halkın değerlerine uzanırken bir folklor uzmanı gibi davranmak, mevcut atmosferin talep ettiği ve fazlasını istemediği bir tutum” olarak belirlemiştir.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 49.

¹⁶⁷ Eroğlu, *Doğası*, s. 50.

¹⁶⁸ Eroğlu, *Doğası*, s. 51.

¹⁶⁹ Eroğlu, *Doğası*, s. 32.

Sözkonusu edilen yıllarda, sanatsal algı Batıya denk bir hale gelmesine karşın, hayat algısı hâlâ “Doğulu” idi. Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki “alatuka-alafranfa karşıtlığı” pek ilgi görmemiş fakat 1930’lara geldiğimizde bu karşıtlık “Doğu-Batı” karşıtlığı şeklinde belirmiştir ve edebiyatın, şiirin “esaslı bir yansıması” haline gelmiştir. Yazara göre, şairlerimiz “sanatı hayattan çıkarma” işine girişeler de “pratik ihtiyaçlar” buna engel teşkil etmiştir. Eroğlu, “yine de, şiirimizin gücünü, üstünde odaklandığı hayattan aldığı, toplumsal ve bireysel hayatımızdaki derin sarsıntıları şiirimizin sahiplendiğini söylemek zorundayız” diyerek bu mücadeleyi önemsemiş, örnek olarak ise halk şairimiz “Yunus Emre’nin keşfedilmesi (1920’lere kadar bu hiç hatıra gelmemiştir) Türkçenin şiirdeki derinliklere uzanma ve köklü oluşumun başlangıca inme iradesini göstermesi bakımından son derece önemli” çabayı vermiştir.¹⁷⁰

Asım Bezirci’nin çalışmanın da çıkış noktasını, bu tutarsız gelenek tutumunu nasıl değerlendirdiğine bakalım. Bezirci’ye göre İkinci Yeni şairleri, yıkmaya kalkıştıkları geleneğe bir süre sonra dön geri etmişler ve kendi koyduğu ilkeleri sonunda yine kendileri çiğnemişler ve folklorun hakkını bizzat teslim etmişlerdir:

Gerek poetikalarının tutarsızlığı ve çürüklüğü, gerekse şiirsel gelenek ve yapı karşısında takındıkları bu aykırı tavır yüzünden, İkinci Yenilerin açtıkları çığır verimli olmamış, hatta zamanla olumsuz sonuç doğurmuştur. Nitekim, yalnızca geleneği değil, şiiri de yıkmaya kalkışanlar bir süre sonra dön geri etmişlerdir. Turgut Uyar, “bir zamanlar bir yüksek sınıfın beğenisini” duyar. Birtakım gazeller, kasideler, naatlar, münacaatlar yazar ve bunları *Divan*’da toplar. Gelgelelim, sözünü ettiğini tam anlamıyla gerçekleştiremez. Çünkü, kendisinin de belirttiği gibi, “halkın öz değerleri kullanılmadan halka açılmak mümkün” değildir.¹⁷¹

Bu bakımdan, İkinci Yenicilerin bu “öncü” şairleri artık giderek “artçı” şairler olmuşlardır. Böylece Asım Bezirci, yukarıda Edip Cansever’in görüşlerine paralel bir şekilde bugünün şiir yeniliğini eski şiirin kaynakları bağlamında arar. Yazara göre de hiçbir yenilik, daha önceki yenilikler anılmadan ortaya konamaz. Tanzimat Edebiyatı, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti şairleri ile Hececiler, Yedi Meşaleciler, Toplumcu-Gerçekçiler ve Garipçiler şiirimizi ayrı ayrı ve bazen birleşen yönlerle yenileştirmeye çalışmışlardır.

¹⁷⁰ Eroğlu, *Doğası*, s. 33.

¹⁷¹ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 163.

Bunu yaparken de hepsi kendilerinden önceki şiir ve kültür varlığını -inkâr da etse- kabul etmemelik yapamamıştır. Bu durumda beğenilmeyen geleneklerinden yararlanma çabaları bir açıdan İkinci Yeni'nin “kendi kendini inkâr” pozisyonudur. Yani İkinci Yeni ozanları çıkış yaptıkları ellili yıllardaki poetik ilkelerinden yaklaşık on yıl sonra tersi bir kanala girerek kendi özelliklerini yine kendileri değiştirmiştir:

Böylece, İkinci Yeni'nin başlangıçtaki aşırı öncülüğü sonuçta artçılığa dönüşür. Bir vakitler hor görülen, bazılarınca toptan kaldırılmaya girilen gelenek baş tacı edilir. Yani, İkinci Yeni kendi koyduğu ilkeleri sonunda kendisi çiğner. Bunun felsefedeki adı kendi kendini inkâr, sanattaki adı ise “çöküş”tür. Çünkü, çağdaş değişimlere ayak uyduramayan, ilerleme ve yaratma gücünü yitiren yenilikçi bir akımın, artık geçmişin olanaklarını sömürerek, beğenilmeyen eskiye dayanarak yaşamaya çabalaması başka türlü adlandırılmaz.¹⁷²

Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* adlı kitabında İkinci Yeni şiirinin 1960'tan sonraki değişimini “Hazin Bir Başkalaşma” yazısıyla değerlendirerek, Mehmet Fuat'ın “onlar da (ikinci yeniciler) birtakım yenilikler adına korkunç yasaklarla geldiler sanat alanına. “Bugün şiir böyle yazılmıyor” sözü dillerde dolaşır oldu. Gene anlayışlar, kurallar sanattan önce gelmekte. Gene daraldı çember” sözleriyle İkinci Yeni'nin bu çıkışının artık “hazin bir başkalaşma” ile başka bir kanala girdiğini yine Mehmet Fuat'ın “bu şiiri (İkinci Yeni), eski şiire, açık şiire karşıt değil de, onun yanında ona eklemlenmiş olarak düşünmeye” başladığı görüşlerinden hareketle anlatarak, İkinci Yenicilerin folklorla ilişkin getirdiği “korkunç yasakların” zaman içerisinde, özellikle 1960 sonrası değiştiğini, Cemal Süreya'nın yüzünü özellikle Yunus Emre'ye dönmesi, şiirlerini tıkanıklıktan kurtarmak amacıyla da olsa geleneğe yönelmelerini dikkate alarak İkinci Yeni'nin folklor ile olumlu ilişkisini ortaya koyar.¹⁷³

Genel olarak Türk edebiyatının, spesifik olarak İkinci Yeni'nin kaynaklarına ve folklorla olan ilişkilerine dair yaptığımız kaynak araştırma sürecimizde karşılaştığımız önemli metinlerden birisi de araştırmacı-yazar Birol Emil'in, *Türk Edebiyatı* dergisinin 234. sayısında yayımlanan “Yeni Türk Edebiyatının Meseleleri” başlıklı yazısıdır. Yazar genel olarak bu araştırmasında, Tanzimat ile başlayan yenileşme dönemi edebiyatımızın

¹⁷² Bezirci, *Olayı*, s. 164.

¹⁷³ Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 136.

kaynaklarını Klasik Edebiyat, Halk edebiyatı ve Avrupa edebiyatı olarak üçe ayırır. Bu kaynaklardan Avrupa edebiyatının öne çıkarılmak, diğerlerini yok saymak gibi bir algının yanlış olduğunu belirten Emil, Halk edebiyatının, bu bağlamda modern edebiyatımızı beslemeye devam eden ikinci büyük kaynak sayar. Halk edebiyatının, halk var olduğu müddetçe yaşadığı görüşüyle paralel bir şekilde, klasik edebiyattan daha uzun ömürlü ve yeni edebiyat için vazgeçilmez bir kaynak olarak, etkisini günümüzde de devam ettirdiğini kaydeder.¹⁷⁴

Genel itibariyle bu tezde, İkinci Yeni şairlerinin folkloru yeniden dirilttiklerini ya da o döneme geri döndüklerini söylemiyoruz, söyleyemeyiz de. Ancak folklor, bu yeni şiire bir değer, özdür. Yararlanılması, beslenilmesi gereken bir damardır, mirastır. Fakat hangi ölçüde? Buradaki maksadımız İkinci Yeni'nin Halk şiirini, folklorun imkânlarını olduğu gibi çağdaş şiirimize aynıyla kopya ettikleri değil, aksine Halk şiirini yani ulusal kökümüzü açık zihinli bir anlayışla kavrayıp, folklorun geleneksel rotasını aşan bir tavırla kullanmış olduklarıdır. Folklor, halk şiiri halk ile birlikte varlığını devam ettirdiğine göre, her dönem için karşılığı ve halkta yerini alışı farklı olacaktır. Dolayısıyla Halk şiirin yorumlanması, bu çağda onu eskiden olduğu gibi kopya etmek yerine, bu geleneği özümseyip, kendi poetik süzgecinden geçirip, yeniden üretme şeklinde olmalıdır.

Böylece İkinci Yeni'nin öncü ozanları için, folklor belirleyici ve baskın bir unsur olmasa da besleyici ve dönüştürücü bir malzeme olmuştur. Halk şiirini ya da Divan şiirini aynen alıp uygulamamışlar, onu aşmışlardır. Şair Ahmet Oktay, Cemal Süreya'nın "Yunus ki Süt dişleriyle Türkçenin" başlıklı şiirini incelediği yazısında, şaire yöneltilen kültürden kopukluk ve kendi tarihinden uzaklaşma gibi eleştirileri bu şiir üzerinden karşı çıkar. Ahmet Oktay'a göre, Cemal Süreya, "Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin" başlıklı şiirinde "Yunus'tan Köroğlu'na, Kadı Burhanettin'den Gülşehrî'ye, Emrah'tan Süleyman Çelebi'ye Türkçeye tatlar kazandırmış, Türkçeyi, yani şairin tek aracı olan dili yüceltmış kişileri anar" diyerek onun kültürel kökeninden uzak kalmadığı anlatır.¹⁷⁵ Sözü edilen ve şairin *Beni Öp Sonra Doğur Beni* kitabında yer alan uzun şiirin içinde geçen; "Yunus, Âşık Paşa, Emir Sultan, Âşık Garip, Ayvaz, Köroğlu, Mecnun, Pir Sultan, Kızılırmak, Sivas, Kadı Burhanettin, Karacaoğlan, Kayıkçı Kul Mustafa, Bayburtlu Zihni, Dadaloğlu,

¹⁷⁴ Birol Emil, "Yeni Türk Edebiyatının Meseleleri", *Türk Edebiyatı* 234 (1993): 12.

¹⁷⁵ Ahmet Oktay, *Şairin Kanı – Yazınsal Eleştiriler 1 (1954 – 2000)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 235.

Gülşehri, Emrah, Süleyman Çelebi” gibi halk ozanlarının, şehirlerin, efsanelerin, nazım biçimlerinin geçtiği bir bakıma Halk edebiyatı şairler kadrosunun anıldığı diyebileceğimiz bu şiirle beraber kitabın adı, içindeki diğer çeşitli şiirlerin başlıkları ve “biçim, ritim, ses, söyleyiş, hitabet” gibi özellikler bakımından Cemal Süreya, Halk şiiri ile özgün, yenilikçi ve “kişilikli” bir bireşim içerisine girmiştir.

Cemal Süreya’nın ele aldığımız bu ve benzeri şiirleri üzerinden şairin folklorla alakalı olarak “apaçık bir biçimde Halk Şiiri seçeneğinin üzerine” gidildiği düşünülür. Enis Batur’a göre Cemal Süreya, “Karacaoğlan’ın kısa ve süratli deyiş” özelliğini modern şiirin kendine has teknikleri içinde kullanır. Ona göre şair, halk edebiyatının sahici temposunu modern şiir argümanları ile birleştirerek geleneğin sesi ve ritminden beslenir.¹⁷⁶ Ek olarak Haydar Ergülen’e göre de geleneği özelleştiren bir şair olan Cemal Süreya “anlamı tartışmalı yazısında “Folklor şiire düşman” demesine karşın, şiirlerinde çok fazla olmasa da folklorun izi ve etkisi görülür” diyerek bu kaynağa dikkat çeker.¹⁷⁷

Böylelikle, bir zamanlar “tehlike” olarak görülen folklor, “Türkçe bilen işi rast gider” gider diyen şair için yeni ve yerli bir şiir kanalıdır artık. Yani Halk şiirinin kimi argümanlarını, çağcıl bir anlayışla yeniden yorumlamaktır bu şairlerin yaptıkları. Böylece Halk edebiyatından da yararlanarak iyi örnekler verilebileceği görülür. Bir bakıma, Orhan Okay’ın işaret ettiği gibi, Halk şiirinin ve kültürünün, folklorun yani “milletimizi millet yapan kültür kaynakları” olan “hazinelere” İkinci Yeni şairleri, başlangıçta reddetmek isteseler de sonradan çağcıl bir kanal açarak yeniden bakmışlardır. Bu meseleye ilişkin Murat Belge, eserinde İkinci Yeni şairlerinin zaman içerisinde başlangıçtaki hallerinden daha değişik yerlere gelmelerine, şiirlerini çeşitlendirmelerine ilişkin şu öznel yargıda bulunur:

Kimse şiire ilk başladığı ya da bu yeni tarzı denemeye başladığı noktada kalmamış, hepsi de değişik yönlerde gitmiştir. Olgun Cemal Süreya, belki başlangıçtaki Cemal Süreya’dan çok farklı bir şekilde kopmamıştır (herhalde Sezai Karakoç için de böyle bir şey söyleyebiliriz). Ama Edip Cansever ya da Turgut Uyar değişmiştir. Kemal Özer ya da Ece Ayhan iyiden iyiye değişmiştir vb.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Enis Batur, *Yazının Ucu: Yazınsal Denemeler 1976-1993*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 84.

¹⁷⁷ Haydar Ergülen, *Cemal Süreya İçin 59 Kırılmaç*, İstanbul: Edebi Şeyler, 2018, s. 82.

¹⁷⁸ Murat Belge, “İkinci Yeni”, *Şairaneden Şiirsele – Türkiye’de Modern Şiir*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 360.

Cevat Akkanat, İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde “geleneksel muhteva unsurlarını” incelediği yazısında İkinci Yeni şiir örneklerinde gördüğü unsurları “Mahalli İfadeler (Halk Ağzı), Tarihî-Kültürel Unsurlarla Kurulan Bağlar, İktibaslar, Masal Unsurları, Atasözleri ve Deyimler, Söyleyiş Benzlerlikleri” adı ile altı başlık altında incelemiştir. Böylece Akkanat’a göre, Anonim Halk edebiyatımızın anlatıma dayalı türler, “dörtlük esaslı, hece ölçüsü ve kafiye örgüsü, Türküler, Maniler” gibi Halk şiiri şekil özellikleri, gelenek içinde yer alan kelime ve kavramlar, deyimler, halk ağzı söyleyişleri, çeşitli motifler, folklorik öğeler, sözlü kültürden gelen deyim ve atasözü gibi türlere ait unsurlar İkinci Yeni şairleri tarafından kullanılmış, tarih ve geçmiş kültür ve edebiyattan kimi unsurlar almışlardır.¹⁷⁹ İkinci Yeni şiirinde “geleneğin görünüşüne” ilişkin Akkanat şunları tespit etmiştir:

İkinci Yeni hareketinin, her yönüyle tıkanan Garip şiirini yok etmesi ve edebiyatımızda tekrar şiiriyete ve edebiyat içi kültüre dönme hamlelerini gerçekleştirmesi, onun gelenekle kurduğu ilk ve en önemli bağı sayılabilir. Söz konusu ettiğimiz bu dönüş hamleleri sonucu, 1950’lere kadar yaygın bir şekilde sürdürülen geleneğe olumsuz bakış hâli, özellikle İkinci Yeni hareketinden itibaren yavaş yavaş çekilmeye başlanmıştır. Söz konusu faydalanmalar gelenektekinin aynen kullanımını şeklinde değildir. Bir başka ifadeyle, aradaki ilişki benzerlik, yakınlık, hatırlatma vb. gibi nitelikler taşır. Buna göre, İkinci Yeni şairlerinin eserlerinde azade mısra, beyit, gazel, kaside, münacaat, naat, mesnevi, rubai, şarkı, terki-i bend, terci-i bend, müstezat gibi Divan şiiri; dörtlük, türkü, mani, hece ölçüsü gibi Halk şiiri şekil unsurlarına rastlanabilmektedir.¹⁸⁰

Bütün bu açılardan Akkanat, İkinci Yeni-Gelenek incelemesinin sonunda İkinci Yeni şairlerini yukarıda tespit ettiği muhtelif gelenek unsurları üzerinden bu ozanların gelenek ile olan etkileşimlerini; “Geleneğe ilgisiz kalanlar”, “Daha çok Halk şiiri geleneğinden faydalananlar” ve “Daha çok Divan şiiri geleneğinden faydalananlar” olmak üzere üç gruba ayırır. Bu şairler grubunda Ece Ayhan ve Edip Cansever, gelenekle bağları zayıf şairler olarak tespit edilirken, Cemal Süreya ile Ülkü Tamer ise geleneğin Halk şiiri koluyla daha içli dışlı olarak Halk şiiri ve folklor unsurlarını kendi eserlerine daha yoğun katmış şairler olarak gösterilmiş; İlhan Berk, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç

¹⁷⁹ Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012, s. 332-336.

¹⁸⁰ Akkanat, *Şiiri*, s. 393.

gibi kalan öncü şairler de geleneğin daha çok Divan şiiri kolunda değerlendirilmiştir.¹⁸¹

Aslında böyle bir keskin yerleştirme ve ayırım bir şairin diğer geleneğe ilgisini görmemizi gölgeleyebilir. Türk şiir birikimini, Halk edebiyatı ve Divan edebiyatı olarak iki kanalda düşünürsek elbette sözkonusu şairler belli bir kanala daha çok yönelmişler fakat diğerini de göz ardı etmemişlerdir. Nitekim Cevat Akkanat da bu hususta, “Halk şiirine daha yakın duran Ülkü Tamer’i belki Divan şiirine yaklaştırmamız mümkün değilken, aynı kategori içerisindeki Cemal Süreya için mümkündür” diyerek bu gelenekler arasındaki geçişkenliği ifade eder. Yine de yazara göre İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Turgut Uyar ve Ülkü Tamer “hareketin diğer şairlerine göre”, Halk şiirinin çeşitli özelliklerini, söyleyişini eserlerinde daha çok yansıtmış ve değerlendirmiş şairlerdir.

Sözgelimi, saydığımız bu şairlerin tamamı türkü nazım şekli veya ağıt türünü kullanmışlardır. Hece ölçüsü kullanımı bakımından ise, bu isimlerden Sezai Karakoç, Turgut Uyar ve Ülkü Tamer ön plâna geçerler. Bunun yanında, dörtlük nazım birimini diğerlerine göre en çok dikkate alan isimler, Cemal Süreya, Sezai Karakoç ve Ülkü Tamer’dir.¹⁸²

Genel olarak söylenebilir ki, İkinci Yeni şairleri, her iki geleneğin kimi unsurlarını yani Divan edebiyatının ve Halk edebiyatının çeşitli şiirsel imkânlarını poetikaları içerisinde özümseyerek mezcetmişler ve bu birleşim ile folklordan da modern bir şiir yaratmayı, ayrıca yenilikçi ve kişilik sahibi kalabilmeyi başarmışlardır. Folklor onları bir tehlikeye, tıkanmışlığa götürmüş değildir. Çünkü aksi folklorun değil, şairin suçu olurdu. Yine de İkinci Yeni şairlerinin; eleştirmen, yazar, okur ve şair nezdinde “gelenekten kopmuş” gibi algılanmasının, bu şairlerin poetik tavırlarındaki “çelişkiyi”, “redd-i miras”a bağlayarak şunu der:

İkinci Yeni hareketi içinde yer alan şairlerden bir kısmı, fiilen faydalandıkları hâlde, kimi zaman geleneği reddeder bir görünüm sergilemişlerdir. Bu tür tutarsızlığın sebepleri arasında, bu şairlerin zaman içinde değiştirdikleri edebî anlayışları ve yaşadıkları devrin sosyal etkileri sayılabilir. Fakat bunlardan daha da önemlisi “redd-i miras”a bağlı bir

¹⁸¹ Akkanat, *Şiiri*, s. 394.

¹⁸² Akkanat, *Şiiri*, s. 278-79.

yaklaşımı, yanıbaşında bulundurmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyen kültürel bir sürecin, zihinlerde oluşturduğu bulanıklıktır.¹⁸³

Pek çok eleştirmen, İkinci Yeni'ye kök bulma çabası ile yönlerini çoğunlukla ya tamamen Batıya, ya da tamamen Doğuya çevirir. İkisini mezcederek bir kaynak çalışmasına girişmez. Oysa İkinci Yeni'nin Batılı referansları da vardır Doğulu referansları da. Ancak 1950'li yılların şiir ortamında daha çok Batılı referansları öne çıkarmak ve onlarla şiirlerini açıklamak bir gereklilik ve “yenilik” idi bu şairlerin ve dolayısıyla eleştirmenlerin gözünde. Fakat, sonradan bu “heyecan dönemi” geçince asıl kökü arayış bir ihtiyaç halinde doğacaktır. Aşırı Batı özentiliği kimilerince “taklitçilik” kimilerince “kültür alışverişi” olarak nitelenmiştir. Fakat bütün bu tartışmalar bizi şiirimizin asıl kaynağına inmeye, yerli ve millî kökümüze, yani folklorla inmeyi unutturmuştur. İkinci Yeni'ye “ulusal kaynak” arayan eleştirmen sayısı oldukça azdır. Alâattin Karaca'ya göre ise, İkinci Yeni şiirinin “Türk şiirinden kaynaklanan bir hareket olmadığı açıktır. İkinci Yeni, dayandığı poetika ve verdiği ürünler açısından Batı kaynaklı bir harekettir.”¹⁸⁴ Böylece Batı odaklı bir şekilde bu şiiri açıklayan Karaca yine de kitabının sonuç bölümünde geleneği İkinci Yeni içinde ılımlı bir tavırla değerlendirerek şiirsel geleneğimizi, İkinci Yeni şairleri için inkâr edilemez bir alan olarak gösterir:

Gelenek, İkinci Yeni'de üzerinde durulan bir başka poetik konudur. Her şeyden önce, bu şairlerle beraber geleneğe karşı Tanzimat'tan beri süren inkârcı tutum terk edilir. Söz konusu şairlerin hemen hepsi ilke olarak, şiirsel geleneğin yok sayılamayacağı görüşündedir. Hatta İlhan Berk, Turgut Uyar ve Cemal Süreya geleneğe karşı ilgi gösterir ve bu ilgilerini çeşitli şiirleriyle taçlandırır. Kuşkusuz bu konuda en bilinçli tavır, geleneği yakından tanıyarak yola çıkan Sezai Karakoç'tan gelir. Onun poetikası, temelde İslam uygarlığının yıkılan sanat anlayışını çağdaş normlar içinde yeniden diriltme düşüncesine dayanır. Farklılıklar bir yana, İkinci Yeni, geleneğe karşı önyargısız; hatta ilgi gösteren tavrıyla da geleneği tümüyle yadsıyan egemen poetikadan bir sapmaya işaretler.¹⁸⁵

Ramazan Kaplan'a göre ise, bu şiirin gelenek yönüne ilişkin olumsuz ve değişmez yargılar getirmek doğru olmaz. Çünkü Kaplan'a göre İkinci Yeni şiiri gelenekten

¹⁸³ Akkanat, *Şiiri*, s. 395.

¹⁸⁴ Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları, 2005, s. 430.

¹⁸⁵ Karaca, *Poetikası*, s. 499-500.

uzaklaştığı gibi onun deneylerinden yeri geldiğinde yararlanmasını da bilmiştir. Bu bağlamda, Ramazan Kaplan'a göre İkinci Yeni hareketi ortaya çıkarken geleneğe karşı tutunulan bu tavır bir çeşit zorunluluk altında sergilenmiş idi. Yani Garip akımının halkın diline, günlük dil ve sahnelere inme çabası yüzünden sanki İkinci Yeni şairleri yönlerini tamamen Batı'ya çevirmeye ve gelenekten büsbütün uzaklaşmaya, çıkış yaptıkları dönemin şartları itibariyle bir yenilik ve üstünlük olarak görmekte idiler. Bu durum aslında büyük bir kaynaktan yararlanmanın, sırf farklı görünmek, yabancının tekniğini ve gerçeklerini kullanmak uğruna elinin tersi ile itilmesi, ilgi görmemesi demek idi. Ramazan Kaplan bu konuda şöyle der:

İkinci Yeni, geleneğin verimlerini ilk anda bırakmak, dolayısıyla onları kullanmamak zorundaydı. Çünkü, kendisini yeni bir hareket olarak kabul ettirebilmesi için bu gerekliydi. Şiirin türlü yönleri üzerinde Türk şiir geleneğini oldukça yadırgatan bir uygulamaya yönelmesi buna bağlanabilir. Ama kendi anlayışına uygun düşen noktalarda, gelenekten aldığı birtakım malzemeyi çağdaş bir yorumla birleştirmekle de geleneğe bütünüyle ilgisiz kalınmayacağını göstermiştir. Halk şiiri geleneği ile bağların iyice koparıldığını ancak bazı şairlerce halk söyleyişlerine yer verildiğini belirtmek gerekir.¹⁸⁶

Asım Bezirci için, içerikten, “birey-doğa-toplum” gerçeğinden, yani yaşamdan, geçmiş kültüründen uzaklaşan ve daha çok “biçimle uğraşan” İkinci Yenicilerin şiir tarihimiz içerisindeki, geleneğe ve Batı'ya dair bu tutumun belli başlı belirtileri vardır. Bezirci, 1960 yılında, “İkinci Yeni ve Şiirimiz” başlıklı bir söyleşi dolayısıyla Fahir Aksoy'un sorduğu sorulara verdiği cevaplarda İkinci Yeni'nin ne olduğu göze çarpan özelliklerini maddeler halinde şöyle açıklar:

1- Anlamın, düşüncenin, olayın, konunun, öykünün, çoğunca geriye itilmesi ya da atılması; 2- Şiirin hemen hemen hep sözcüğe yaslanması; 3- Usun, doğallığın, olağanın dışına çıkılması; 4- Gerçeğin, içeriğin soyutlanması, bozulması, değiştirilmesi yahut içeriğin yerini imgenin alması; 5- Dilde, anlatımda deşitirilmelere, karıştırmalara, gidilmesi, konuşma ve düzyazı dilinin aşılması; 6-Bir şeyi anlatmak, doğrulamak, tasvir etmek gibi işlemlerden çoğu kez kaçılması; 7- Kapalılığa, güç anlaşılabilirliğe düşülmesi, 8- Estetik birik bütünlük anlayışının pek

¹⁸⁶ Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Böl. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981, s. 10.

umursanmaması; 9- Türk şiirinin tarihiyle, evrim çizgisiyle, geleneğiyle bağların koparılması; 10- Garipçilerin imgeyi ve edebi sanatları yasaklayan şiir anlayışından, “halkın beğenisini, halkın dilini bulmak” eğiliminden uzaklaşılması, “folklorun şiire düşman sayılması vb...”¹⁸⁷

Çalışmanın bu bölümde değinilmesi gereken bir başka kritik konu da, bir dönemler İkinci Yeni hareketi ile adı anılan şairler, 1960 sonrası siyasal ve toplumcu bir şiir kanalına yönelerek, başlangıçta etkilendikleri ve şiirlerinde izler taşıdığı bu şairleri eleştirmeye başlamışlardır. Bunların başında İsmet Özel, Atol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Özkan Mert gibi o dönemin genç kuşak şairleri gelir. Bu genç şairler, toplumcu bir anlayışla İkinci Yeni ile bir “kavga”ya tutuşurlar.¹⁸⁸ 1950’lerdeki şiirin, bu şiirin duyarlılığının, yani İkinci yeni yeninin ana poetikasını oluşturan özellikteki şiirin artık devam edemeyeceği, halkın değerlerinden kopan, halk kaygısı taşımayan şairlerin “iflas edeceği” görüşünde birleşirler.

Bilindiği üzere İlhan Berk 1950’li yıllar şiirini, “düşünceyi silmek, anlamı elinden geldiğince yok etmek, rastlantı, anlama bağlı olmayan güzellik, kapalı şiir, o günkü toplumcu şiire karşı şiir, siyaset ile ilgisiz” gibi ilkeler ile yayılsın istemiştir. 1960 sonrası Türk şiirinde artık kapalı, halktan uzak bir sanat anlayışı yerine açık seçik, toplumcu bir şiire giriştiklerini açıklayan bu şairler ise, 1950-1960 yılları arasındaki baskın İkinci Yeni poetikasının artık bir nevi “halkın dostları” olmaları gerekliliğini dile getirmişlerdir. Eğer İkinci Yeni şairleri böyle bir tutuma girmezse, yani şiirlerinin gereği olan kültürel öze dönüş yapmazlarsa “Tanrı onların mezarlarını ısıtmaya” başlayacaktır:

İlk ağızda bu tür bir şiir bir düşüncenin uzantısı değildir. Kasıtlı bir dünya görüşü yoktur. Bir edebiyat yazısının bir sanat eseri olabilmesi için bir düşünceden kök alması bir düşünceye uzanması zorunludur. Lautreamont’dan, Apollinaire’den, Pound’dan, T.S. Eliot’dan yararlanarak bir şiir dünyası kurmaya girişen Türk şairi ne bu toplumların gelişimi, ne diyalektiği, ne de kendi toplumunun varlığından haberdar olduğu içindir ki sonuçta şiirin yeni tadından duyduğu heyecan dönemi geçince ya Turgut Uyar gibi toplumun tutucu, gerici sınıfında yer alıyor, ya Cemal Süreya gibi niteliksiz bir anlama bel bağlıyor ya da, Edip Cansever gibi bir şiir fetişisti olup çıkıyor. İkinci Yeni günümüz şiiri değildir. Geride kalmıştır.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 99-100.

¹⁸⁸ Atol Behramoğlu, “Kime Karşı, Kimden Yana”, *Halkın Dostları* 4 (1970): 1-2.

¹⁸⁹ İsmet Özel, “Tanrı Mezarını Isıtsın”, *Halkın Dostları* 1 (1970): 7.

İkinci Yeni'nin "temellerinin çürük olduğu"nu düşünen bu şairler, halktan beslenmeyen, ondan uzaklaşmış, yönünü Batı şiirine çevirip ulusal şiirin değerlerine yabancılaşmış bir sanatın artık egemenliğini kaybettiğini düşünmektedirler. Zaten İkinci Yeni şairlerinin bu konudaki aktardığımız değişken görüş ve tavırları bu egemenliğin yavaş yavaş kaybolduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bir dönem bireyci ve köksüzlüğe yönelen bir şiir anlayışı ile şiirler kaleme alan İkinci Yeni şairleri, 1960'lı yıllar itibariyle, git gide, bu soyut ve bireyci sanattan ulusal öze, kendi şiirinin gerçeklerine, çok derinlemesine olmasa da keşfetme yoluna girmişler ve bunu açıklamaktan çekinmemişlerdir diyebiliriz. Sonuç olarak, İkinci Yeni şiiri, "damdan düşer gibi" açılıp serpilen bir hareket ya da akım olmamıştır. Şiirimizin geniş ve derin bir tarihi olduğu gibi, İkinci Yeni, o ölçüde zengin bu şiir birikiminden kök, gövdesinden de dal almıştır. Bu bağlamda, İkinci Yeni şairlerinin folklorla ilişkin görüşleri ve yazdıkları yazılar ile Türk şiirinde yeni bir tartışma alanı da açılmıştır. Çalışmanın çerçevesi kapsamında inceleyeceğimiz bir diğer yazı, İkinci Yeni-Folklor ilişkisini ortaya koyan anahtar bir metin işlevindeki, atılımın öncü şairi Cemal Süreya'nın kaleme aldığı o anlamı tartışmalı "Folklor Şiire Düşman" başlıklı ünlü poetik yazısıdır.

BÖLÜM III MODERN ŞİİRİN DÜŞMANI FOLKLOR MU?

1. Şiiri Kısırlaştıran Folklor: “Folklor Şiire Düşman”

Cemal Süreya'nın “Folklor Şiire Düşman” başlıklı kısa fakat şiirimiz için yeni bir dönemeç ve tartışma alanı açma niteliğindeki poetik yazısı, İkinci Yeni- Modern Şiir-Folklor ilişkisine ilk temas eden yazılardan biri olması sebebi ile anahtar yazı olma işlevi taşımaktadır. “Folklor Şiire Düşman”, Ekim 1956 tarihli *a* dergisinde yayımlanmıştır. O yıllar, İkinci Yeni atılımının yeni yeni baş gösterdiği, bu tarzdaki ilk şiirlerin muhtelif dergilerde bu şairler grubunca yayımlandığı, Türk şiirindeki en özgün ve modern “kalkışmalardan” birini müjdeleyen yıllardır. Cemal Süreya, bu yazıyı yazdığında henüz 25 yaşında çok genç ve şiir adına yenilik peşinde koşan bir şairdir. Bu husus şunun için önemlidir: Bu yazıya dair değerlendirmemizin sonlarında göreceğimiz üzere şair Cemal Süreya folklor konusunda poetik serüveninin durakları içerisinde farklı ve birbiriyle çelişkili cephelerde yer almıştır. Şiir dünyasına ve İkinci Yeni şiir hareketini müjdelemeye dair ilk adım attığı yıllarda bir “tehlike” ve “düşman” olarak çizgi çektiği folklor sonraları şiiri için verimli bir beslenme kaynağı olacaktır.

Bu tezin çıkış noktasını da oluşturan kritik ve bizce anlamı tartışmalı yazıya şöyle başlayabiliriz; “Folklor Şiire Düşman”, peki hangi folklor? İkinci Yeni şairleri, genel itibarıyla folklorlara karşı sergiledikleri negatif tavır içerisinde şiiri kolaylaştıran, biçimin ve kalıpların kolaycılığına, tuzaklarına düşüren, yolunu tıkayan, kısırlaştıran, kopya ve taklide alıştıran folkloru kastetmektedirler. Ulusal şiir toprağının bu kısmı onların gözünde bayattır. Onlar folklorun, çağcıl bir şekilde karşılığını bulan, geçmişten gelmekle beraber onu aşan, şairin kendi kişiliği ile harmanlanabilenini sevmiş ve istemişlerdir. Mesela, İlhan Berk, kolaycı şair kimliğini reddedip, erişilmez şiire ulaşma aracı olarak istediği folklorla ilişkin şunu der:

Koşuk şiir, şiirin doğasına karşıdır. İlle de bir kalıba (moule) girmek ister. Bir sıkıyönetim uygular. Bunu zorunlu kılar. Ölçüyü bir yana bırakırsak; (çünkü ölçü dilin yapısına ne de olsa ters düşmez) uyak tam bir cenderedir. *Çiviyazısı*'ni saymazsak uyağı aradım diyemem. Kendi halinde bıraktım;

gelince de hayır demedim. Koşuk şiir, ancak dua gibi -kendiliğinden- bir yapıya kavuştuğunda erişilmezdir.¹⁹⁰

Türk şiirinde 1950’li yıllar itibariyle, Garip şiirinin etkisini yıllar geçtikçe verimsizleştirdiği, etkisizleştirdiği bir dönemde, Cemal Süreya’nın “Folklor Şiire Düşman” başlıklı ve bu açıdan okuru direkt olarak bir önyargıya davet eden bu poetik yazı edebiyat ve şiir dünyasına yeni bir tartışmanın kanalını oluşturmuştur. Süreya bu yazısına, “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı.” gibi kaleme alındığı dönem itibariyle Türk şiirinde büyük bir kopuşu haber veren, müjdeleyen bu cümle ile başlar.¹⁹¹ Modern ve Çağdaş şiirimizin kelimeye indirgenip açıklanmaya başlanması, yani; bütün güzelliği, parça güzelliği, altın mısra, berceste mısra derken, “mısranın işlevini yitirdiği” ve şiirde “en küçük birim” olarak kelimenin şiir adına ehemmiyet kazanması, mısranın sarsılması ve mısradan ziyade bir mısranın kuruluşunda rol alan kelimelerin öne çıkarılması özelde, İkinci Yeni şiir örnekleri ve tezimiz boyunca ele aldığımız bu öncü şairlerin yazdığı poetik nitelikteki şiir yazıları ile gerçekleşmiştir.¹⁹²

Örneğin, İlhan Berk, “Dizenin Serüveni” başlıklı yazısında, eski şiirimizden İkinci Yeni’ye kadar olan şiirimizdeki beyit-mısra meselesini çeşitli şairler üzerinden kabaca incelerken, eski şiirimizde her şey olarak kabul edilen, Cumhuriyet’in ilk yıllarında birer “haysiyet” meselesi hususiyetinde yaşayan mısra için Berk, İkinci Yeni ile birlikte evrimini, kelimeye doğru indirgenişini ve mısranın bu yeni şiir olayı ile birlikte başına gelenleri, İkinci Yeni’nin “başlangıç ilkeleri” ile mezcederek şöyle anlatır:

Dizenin serüveni bu durumda hem ölümü, hem de sürgünlüğü yaşarken, 2. Yeni tam bu noktada dizenin seyrini değiştirecek, ona yeni bir kaftan biçecektir. Dize, İkinci Yeni ile birlikte hem yeniden doğusu hem de asıl yapısal değişimi yaşayacaktır. Bu değişim hem şiirin gövdesindeki dolaşımında, hem de dizenin özgürlüğünde olacaktır. Asıl başkaldırıyı da (şimdiye kadar dizenin yapısına ters düşen) dizenin değişim kaldırıcı olan ses kakışmasında, anlam aykırılığında, çelişkide, çelişmeler düzleminde yapacaktır. Bu da yetmeyecek, hem özne, hem yüklem boyuna yer değiştirerek, kakışarak, kapışarak sürekli devinimi egemen kılacaktır.

¹⁹⁰ İlhan Berk, *Logos*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 33.

¹⁹¹ Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman”, *Toplu Yazılar 1: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, haz. Selahattin Özpallabıyıklar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 192.

¹⁹² Bu konu hakkında bkz. Edip Cansever, “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”, *Dönem*, Sayı 5, Şubat 1964 / Turgut Uyar, “Çıkmazın Güzelliği”, *Dönem*, Sayı 2, Kasım 1963.

İkinci Yeni'nin şiirin yapısında, özellikle de dizede yaptığı bu ayaklanış belki de en önemli yaratıcı ögedir.¹⁹³

İlhan Berk bunlara ek olarak, git gide mısradan kelimeye yönelmesini; “bir sözcüğün ölümü demek, dünyamızın daha bir kısırlaşması, kemikleşmesi, yoksullaşması demektir. Giderek de yok olması”¹⁹⁴, “Sözlükler başyapıtlarımdır; onları benimle her yere taşıyım.”¹⁹⁵ ve benzer açılardan yine “Sözcükler suç işlemeden, aç kalmadan, acı çekmeden, sevişmeden kendilerine gelemezler. Bunun için bizim gelip ellerinden tutmamızı beklerler.” diyerek kelimeye verdiği önemi gösterir.¹⁹⁶ Böylece görüyoruz ki bu ozanlar, kelimeyi alıp, ona odaklanıp, mısrayı öyle yaratıyorlar ve onu da sarsıcı bir şekilde yaratmak istiyorlar. Şiirin “kelime”ye yaslanması konusunda İlhan Berk ayrıca şunları da ekler:

Sözcük her şeydir. Malların 'nin şiirlerinin zor anlaşılması anlam sorununu gündemde tutmuştur. Elbet yalnız yananamlarla da bitmiyordu zorluk, sözcüklere kazandırdığı yeni anlamlar da o denli önemliydi. Bunun sözcüklerden geldiği biliniyordu. Şairler dünyayı değiştirmeyi sözcüklerle, sözcüklere verdikleri yeni anlamlarla yapar.¹⁹⁷

Burada daha farklı bir tavır olarak İkinci Yeni'nin “sivil” ve “etikçi” şairi Ece Ayhan ve bir başka öncü şair Turgut Uyar karşımıza çıkar. Ece Ayhan, “sivil şiir” olarak nitelediği İkinci Yeni atılımı için, kelimeye dayandırmaya, ve kendisi de dahil olmak üzere bu akımın öncülerinin “kelimedeki birleşmelerine” karşı çıkmıştır. Kelime anlayışına ilişkin Ece Ayhan şunu söyler:

O halde nerede birleşiyor, anlaşıyor bu ozanlar? “Kelime”de mi? Bir “kelime”yi anlayışlarında mı? Evet, bir “kelime” anlayışları, bir “kelime”yi anlayışları vardır bu ozanların, kabul. Orhan Veliler'den ayrı ama birbirlerinden de ayrı. Üstelik, (ben kendi hesabıma) bir “kelime” anlayışının, bir “kelime”yi ayrı anlayışın başlıbaşına bir değer sisteminin

¹⁹³ İlhan Berk, *Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 39.

¹⁹⁴ İlhan Berk, *Logos*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 12.

¹⁹⁵ Berk, *Logos*, s. 60.

¹⁹⁶ Berk, *Logos*, s. 32.

¹⁹⁷ Berk, *Logos*, s. 19.

temelini, yapı malzemesini teşkil edebileceğini düşünmem. Tamam mı?¹⁹⁸

Turgut Uyar ise, “Şiirde 1959” başlıklı yazısında, öncüsü olduğu İkinci Yeni’nin bu kelime iddiasını, kelimeye yüklenmeyi biraz şiirimiz için bir “tehlikeli alâka” sayar ve çağdaş şiir-kelime ilişkisine dair o yıllarda şunları ifade eder. 1959 yılının, İkinci Yeni’nin halen aktif olduğu bir dönem olduğu unutulmamalıdır. Aslında bu durum, İkinci Yeni şairlerinin yavaş yavaş başlangıç ilkelerinden yıllar geçtikçe uzaklaştıklarının da bir habercisidir. Çağdaş şiir içinde kelimenin bu kadar özele indirilmesi, şiiri kelime üzerinden bir çeşit “oyuna” çevireceğini düşünen Turgut Uyar’ın, muhtemelen 1956 yılında Cemal Süreya’nın “Folklor Şiire Düşman” yazısının girişindeki incelediğimiz bu devrim niteliğindeki “kelime” dayatmasından hareketle, İkinci Yeni’nin ve özel olarak Cemal Süreya’nın “büyük iddiası” olan “kelime” konusunda şunu der:

“İkinci Yeni” nin büyük iddiası; kelimeye, şiirde bugüne kadar alışılana, olagelene, pek aykırı, pek ileri görünen bir önem vermenin, bir yer vermenin, şiirimizi bir çeşit kolaylığa, bir çeşit tasannu’a, bir “inşad” şiirine götürmediği söylenemez. Mısraları ve şiiri, mümkün olduğu kadar etkili, inandırıcı, hatta çarpıcı kılmak uğruna kelimeyi bu kadar yüklenmek, şiirimiz için bir tehlikeli alâka sayılabilir. Sonunda birdenbire, şiirin olması gerektiğinden daha çok, bir oyun durumuna düştüğünü görebiliriz. Kelimelerle kazanılan bu hava, bu etki, insani öz’ü sürüp çıkarabilir şiirden.¹⁹⁹

Bir diğer İkinci Yeni öncüsü Edip Cansever, *Dönem* dergisinin Şubat 1964 tarihli 5. sayısında, yani Cemal Süreya’nın Ekim 1956 yılındaki yazısından epey bir süre sonra “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” başlıklı o dikkat çeken ve tartışma yaratan poetik yazısında “mısra işlevini yitirdi” demesi, artık mısrayı ölçü olarak kabul etmemesi, mısranın şiiri tekilleştirdiğini ve kolay ustalıklara araç olduğunu düşünmesi, çağdaş anlayışın gerisinde kaldığını vurgulaması, bir töre anlayışı, öz-güzellik duygusu şeklindeki görüntüsüne eleştirisi ve geleneğe bu açıdan bakışı, alışkanlıkları yenme tavrı ile Cemal Süreya’ya yaklaşırken, aynı zamanda burada daha çok şiiri soyut bir kavram

¹⁹⁸ Ece Ayhan, “*Adım Ece Ayhan Çağlar...*”, haz. Tunç Tayanç, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 245.

¹⁹⁹ Turgut Uyar, *Korkulu Uсталık*, haz. Alâattin Karaca, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 315-316.

olarak incelemesi, usla okunan ve biriken bir şiir istemesi, şiiri tarihsel toplumsal koşullarından soyutlamayı düşünerek mısrayı “yürürlükten kaldırmak” istemesi yönüyle bu konuya özgün açılımlar da kazandırır:

Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığı boşuna arıyor şimdi. İnsanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılayamaz oldu. Öyleyse usla okunmalı, şiiri, usla biriktirmeli artık; mısra ile değil. Diyeceğim, ille de bir ölçü gerekliyse, bu, düşünsel-ussal bir ölçü olmalı. Tek sesli şiirden, çok sesli şiire bir yönelişteki en kapsamlı ölçü budur sanırım. Oysa biz mısraya göre yaşıyoruz hâlâ. Mısra sanki bir yaşama biçimi, aşılması olmayan bir nesne.²⁰⁰

Eleştirmenler de İkinci Yeni şiirini açıklarken kimi zaman, Cemal Süreya'nın dönemi için oldukça çarpıcı bu “kelime” vurgusu üzerinde durarak İkinci Yeni-kelime ilişkisi üzerinde durarak bu şiiri açıklamışlardır.

Modern Türk şiiri tarihinde, şiirimize, İkinci Yeni'yi getiren, bu yeni şiirin “kuramcısı” ve “isim babası” olarak kabul edilen Muzaffer İlhan Erdost da, Cemal Süreya'nın çağdaş şiirimizi “kelimeye” bağlayıp açıklamasına paralel bir şekilde, *Türk Dili* dergisinin “İkinci Yeni Özel Dosyası”nda kendisi ile yapılan bir konuşmada İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını, söz ile sözcük arasındaki dengenin “sözcük lehine bozulması” üzerinden açıklar. Bu bağlamda Erdost, modern Türk şiirinin İkinci Yeni dolayısıyla geçirdiği deneyimlere ilişkin şunu söyler:

Şiir, *düşünce* ile *duygu* arasında bir uğraktır. Bu nedenle de, şiirde, söz ile sözcük arasında pek sıkı bir ilişki vardır. Düşüncenin şiir ile anlatılması, duygudan soyutlanamaz; duygunun şiir ile anlatımı da, duygunun temel nedeninden soyutlandığı zaman, şiir boşlukta kalır. Bu içiçe geçiş, şiirde, *söz* ile *sözcük* arasındaki ilişkiyi yoğunlaştırır ve ön plana çıkarır. Bu gelişen insan özü, yeni bir biçim arar ve o zaman sözcük ile söz arasındaki dengeyi yeniden *zorlar*. Bu dengenin, sözcük ve söz arasındaki dengenin, düşünce ile duygu arasındaki dengenin, anlamın, sözcük çıkarına *bozulması* olarak ortaya çıkmıştır İkinci Yeni. Şiir bir deneyimden geçmiştir. Bir akım olarak işlevini tamamlamıştır.²⁰¹

²⁰⁰ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 134-35.

²⁰¹ Muzaffer İlhan Erdost, “İkinci Yeni Üzerine Muzaffer Erdost’la Bir Konuşma”, *Türk Dili* 309, Haziran 1977.

Nitekim Muzaffer İlhan Erdost'a göre, İkinci Yeni şiirinde “şiiri kelimelerle yapmak, bir konuya, bir düşünceye, bir duyguya bağlanmaksızın kelimelerle mısra kurmak, doğrudan doğruya gelen kelimeler arasındaki olanakları deneyerek yeni bileşkelere, yeni güzelliklere varmak” şeklinde görülen kelimeye yaslanan şiir anlayışı ona göre İkinci Yeni'nin şiir diline yaptığı ilk önemli adımdır. Böylece, “Bu şiir, bir şey söylerse, söylediği raslansaldır. Yani ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimeleri alır, onlardan mısrasını kurar.”²⁰²

Şair ve eleştirmenlerin “kelime” konusunda yukarıda tespit ettiğimiz bu açıklamalarından sonra, bir bakıma bu gündemi şiirimizin dolaşımına sokan ve “Aslan Heykelleri” şiirinde de bunu daha somut bir biçimde ima eden Cemal Süreya'nın “Folklor Şiire Düşman” yazısındaki açıklamalarına daha detaylı geçebiliriz. Cemal Süreya, *Üvercinka* içinde yer alan “Aslan Heykelleri” başlıklı şiirinde, yeni arayışlar içinde olduğunu açıkça şöyle ifade eder:

Ben bütün hüzünleri denemiştim kendimde
Bir bir denemişim bütün kelimeleri
Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli
Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldırarak şiire²⁰³

Cemal Süreya, “Aslan Heykelleri” şiirinde, kelimenin olanaklarını zorladığını ve artık yeni keşifler içine girerek şiire özgürlük alanı açtığını ima eder. Aslında *Üvercinka*'nın adı bile bunun bir göstergesidir. “Güvercin kanadı”ndan bozma oluştuğunu şairinden öğrendiğimiz “Üvercinka” ifadesi, Cemal Süreya'nın daha ilk kitabından itibaren şiiri kelimeye nasıl dayandırdığının ve onunla yakın ilişki kurup hatta yer yer onu bozduğunun sinyalini verir. Cemal Süreya, ilk kitabına bu ismi seçmesinin sebebinin de “Kitaba ad olarak seçmeme gelince bunun iki nedeni var. Birisi belli: günümüz şiiri ve bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. O adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum” diyerek şiir ve sözcük konusundaki görüşlerini daha ilk çıkışı ile göstermeye çalışır.²⁰⁴ Nitekim Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman” adlı anlamı tartışmalı ve yakın okumayana önyargı oluşturabilecek yazısının hemen

²⁰² Muzaffer İlhan Erdost, “Bir Şey Söylemeyen Şiir”, *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları, 2015, s. 30.

²⁰³ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 31.

²⁰⁴ Cemal Süreya, “Üvercinka Dedi ki...” (Konuşan: Halis Acarı), “*Güvercin Curnatası*” *Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 19.

girişindeki “Çağdaş şiir geldi, kelimeye dayandı” cümlesine ve genel olarak kelimeyi ele alışına ilişkin şunları söyler:

Bu konuda tam anlamıyla ayrı düşüneceğini umduğumuz Melih Cevdet Anday da bir dergide geçenlerde aynı kanıda olduğunu söylemedi mi. Ama dikkat ederseniz benim demek istediğim arasında önemli bir ayrılık var. Melih Cevdet Anday eski ve olan bir doğruyu tespit etmekle yetiniyor. Cahit Sıtkı da aynı şekilde düşünüyordu. Şiir elbette şimdiye dek kelimelerle yazılagelmiştir. Bense o sözümle kelimeyi de, kelimenin türlü imkânlarını da zorlayan şiir anlayışına dokunmak istemişim. Bunu da çağdaş şiirle gözlemlediğim için bir uç (bir *extreme*) olarak göstermişim.²⁰⁵

Cemal Süreya, çağdaş şiiri getirip kelimeye dayandıran tespitini, dönemin Batı şiirini, özellikle Fransız şiirini gözlemleyerek varır. Yani Avrupa şiiri böyle uç ve deneysel örnekler verip, kelimenin sınırlarını zorlayıp, yerlerini değiştirip, ondan çağcıl bir şiir yaratabilirken, bizim şiirimizin folklorun dar ve sınırları belli, donuk çizgisinde ilerleyen örnekler vermesini yeterli bulmayarak böyle bir yazı kaleme almıştır. Dolayısıyla bu tespitinin, bir “evrim sonucu” nasıl gerçekleştiğini açıklamak için de kanıt olarak başvurduğu kaynak Batılı şairler olmuştur. Folklor ve şiirimizi ele alan bu kısa yazının sıkça yabancı referanslar üzerinden gitmesi, ilk başta kimi araştırmacılar ve yazarlar için ilginç gelse de dediğimiz gibi, Batıyı gözlemleyip şiirimize yöneltilen bir eleştiri oku da bu bağlamda Batılı örnekleri öne çıkarıp bizimkileri eleştirmek şeklinde olacaktır. Böylece, Cemal Süreya’nın bu çarpıcı ilk cümlesinden sonra görüşünü desteklemek için biz çizgi çektiği Batılı şairler; 15. Yüzyıl Fransız şairi François Villon, Andre Breton (1896-1966) ve Henri Michaux (1899-1984)’ya uzanan şairlerdir:

Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı. François Villon’dan, Andre Breton’a, Henri Michaux’ya bir çizgi çekelim, bu işin nasıl bir evrim sonucu doğduğunu göreceğiz. Çağdaş şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğratıyorlar. Bu böyleyken bizde hâlâ folklor, halk deyimlerine şiirlerinde fazlaca yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları sanıyordum. Çünkü folklor, şiirin bugünkü entelektüel

²⁰⁵ Cemal Süreya, “Cemal Süreya ile Konuştum” (Konuşan: Hilmi Yavuz), “*Güvercin Curnatası*” *Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 15.

niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadadır.²⁰⁶

“Folklor Şiire Düşman”ın bu çarpıcı ve oldukça net olan giriş paragrafında, yukarıda bahsettiğimiz Batı şiiri gözlemi ve bundan kaynaklanan bir Türk şiiri eleştirisi vardır. Şaire göre, saydığı ve yaklaşık 400-500 yıllık bir çizgiye çektiği Fransız şairleri şiirlerinde eski ve mevcut söz varlıklarını tüketmişler, geriye kelimenin sarsılması, anlamlarından edilmesi ve çağdaş şiiri kelimeye indirgeyen anlayış doğmuştur. Ancak ona göre şiirimiz henüz bu yeterlilikte değildir. Bir türlü geçmiş söz varlıklarını, folklorun kalıplarını aşamamaktadır. Şimdi, ilk bakışta sıkı bir folklor düşmanlığı gibi algılanan bu ifadeler, aslında altında daha sanatsal bir nitelik taşımaktadır. Genel olarak folklor mu düşman yoksa geçmişin değerlerinin çağcıl bir anlayışlar yorumlanamamış olması mı bir tehlike? Göreceğiz ki, Cemal Süreya folklordan olumsuz yönde bahsederken ikinci seçenek olan, aslında folkloru modern şiir çizgisi içerisinde, kendi “kişiliği” ile mezcedemeyen Türk şairleri ve şiirleri üzerine bir eleştiri getirmek istiyor. Folkloru değil, onu doğru düzgün kullanamayan şairlerdir hedefi. Yani suç folklorun değil de kolaycı şairlerindir. Bu da daha çok öznel bir yargıdır. Yine de folklor eleştirilecekse ilk başta onun şaire bıraktığı deyiş ve söyleyişlere değil, bu mirası özümseyemeyen şairlere bakmalıyız.

Bu bakımdan “Folklor Şiire Düşman”, Fransız şiirinin geçirdiği şiirsel evrimi, kendi şiirimiz için bir eksiklik kabul ederek, özellikle sıkı bir Oktay Rifat eleştirisi gerçekleştirerek bunu ortaya koyar. Cemal Süreya’ya göre folklorun deyiş özelliklerini, kelime kadrosunu bugün için kullanan bir şair, onun donmuş ve sarsılmaz kalıpları içerisinde tıkanıp kalacaktır. O kelimeleri alıp yerinden sarsamaz, kıyılatamaz. Böylece şair, kendi kişiliğini ortaya koyamaz. Bunun temel sebebi şairin bu sarsılmaz ve yerleşik kelimeler arasında yeni bir “bağıntı” ve “şiirsel yük” gerçekleştiremeyecek olmasıdır:

Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir. Ne olsa

²⁰⁶ Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman”, *Toplu Yazılar I: Şapka Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, haz. Selahattin Özpalabıyıklar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 192.

değişmeyecektir. Bu kelimelerin meydana getireceği şiirlerle, mısraları hep şarkı mısralarından, hep türkü mısralarından meydana gelen şiirler arasında pek büyük bir ayrılık göremiyorum. Çünkü ikisinde de şairin işi kelimelerle değil, kelime bloklarıyla oluyor. Oysa Braque'ın resim üstüne söylediklerini şiire uygulamakta bir sakınca görmeyerek diyorum ki: Şiirde asıl olan “hikâye etmek” değil, kelimeler arasında kurulacak olan “şiirsel yük”tür; Braque'nin lafıyla anekdotik değil, poetik. Çıkış noktamızı buradan alırsak, dosdoğru, folklorun şiir için kaçınılması gereken bir tehlike olduğu sonucuna varabiliriz.²⁰⁷

Cemal Süreya'ya göre, folklorun modern şiirimiz için “tehlikeli” ve “suçlu” kısmı işte bu donmuşluktur. Folklorun şaire çıkmaza götüren, kelime blokları arasında sıkışık bırakan, şiirin özgürlüğünü kısıtlayan folklor onun için bir tehlikedir. Dikkat edecek olursak Süreya, folklorla belli bir cepheden bakarak eleştiri getiriyor. Yani folklorun tamamen, bütün varlığıyla, birikimiyle reddetmiyor. Aksine onun varlığının bilincinde bir şair kimliği çiziyor. Fakat bu folklor, şairi ele geçirip onu bir çeşit hapsettiği zaman, folklor kaçınılması gereken bir malzeme oluyor şair için. Peki şu soruyu sorabiliriz: Şair o kalıplara sıkışıp kalıyor diye folklor suçlu mu sayılacak? Nitekim, folklordan yararlanan pek çok şair bugün kendi adıyla ve kimliği ile varlığını devam ettiriyor. Bu donmuş kalıpları şiirlerinde kullandılar diye Yunus Emre, Pir Sultan, Karacaoğlan, Erzurumlu Emrah gibi ozanların birbirinin kopyası olduğu, kendi şair kimliklerinin olmadığı sonucuna varabilir miyiz? Bizce bu görüşe varmak, folklorla basmakalıp ve donmuş bakmaktır ki asıl tehlike de budur.

Süreya, Fransız şiir tarihinin geçirdiği evrimi alıp Türk şiirine oturtmak istercesine çizdiği bu metninde yönünü bundan sonra Türk şairlerine çevirerek Oktay Rifat, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi şairleri sıkı bir eleştiri yağmuruna tutar ve sanki ötekilerin kulağını çekercesine folklordan kaçınmaya davet eder. Peki bu iki isim için getirdiği eleştiriler, şaire göre haklı gerekçelerle bile olsa, folklordan, Halk şiiri unsurlarından yararlanan her şair için genel geçer kurallar olabilir mi? Bir şair Halk şiirinin kolaycılık tuzağına kapılırken, bir başka şair onun çağcıl bir yorumla aşır, kendi poetik süzgecinden de geçirerek yeni bir yorumla tekrar üretmez mi? İki örnek de Türk şiirinde mevcuttur. Dolayısıyla birkaç şairdeki eksiklik, o işle hemhal olan herkes için kabul edilemez. Metnin kaleme alındığı 1950'li yıllar, İkinci Yeni'nin zirve dönemi olduğu için, Cemal

²⁰⁷ Süreya, “Folklor Şiire Düşman”, s. 192.

Süreya'nın oklarını bir önceki kuşağın şairlerine yöneltmiş olmasını da pek yadırgamamak gerekir. Cemal Süreya bu konuda şunları der:

İşin nedeni şurada: Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz. Nasıl olsun ki bu kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri önceden almışlardır. Orhan Veli, kuşağı şairleri yenilikten sonra daha çok dilin görünür imkânlarını denediler. Bu arada Oktay Rifat, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi bir kısım şairler de, geniş ölçüde, folklor temlerine yöneldiler. İyi olmadı bu onlar için. Köşelere takılıp kaldılar. Oktay Rifat “sanat ensütrisi” pazarlarına bol miktarda çürük mal sürmek zorunda kaldı. Bedri Rahmi'ye gelince, o onu da yapamadı, iki üç kalın, iki üç sarı kırmızı çizgi çekti, durdu. Oysa bu şairler başka alanlara yönelmesini bilselerdi şiire daha faydalı, daha verimli olacak kişilerdi.²⁰⁸

Cemal Süreya'nın “Folklor Şiire Düşman” yazısında üzerinde durduğu bir başka mesele de folklorun şairin kimliğini körelten, kişilik kazanmasına engel bir unsur olması. Süreya'ya göre kişilik, özgün ve kalıcı şair olmanın anahtarıdır. Bir şiiri bir şair yazınca güzel, aynı muhtevada başka bir şair benzer şiir yazsa kötü oluyor ya da bir şiiri altında şairin imzası olmasa bile kime ait olduğunu kestirebiliyoruz. İşte Süreya'ya göre bunların hepsi şiirde kişilik mevzuuyla ilgilidir ve modern şiirin en önemli meselesinden biridir. Bu bağlamda Süreya'ya göre Fazıl Hüsni Dağlarca kişilik sahibi bir şairken kişilik sahibi değildir. Yani Dağlarca'nın “Kızılırmak Kıyıları” şiiri bir başkası tarafından yazılırsa aynı tadı vermeyebilir düşüncesindedir. Bu konuda haklı olabilir fakat bunun sorumluluğu folklorla, geçmiş şiir verimine yüklenemez.

Ek olarak, şairin folkloru yalnızca Halk şiirinin söyleyiş kalıpları, deyimler çerçevesinde alması da bize göre eksik bir argümandır. Çünkü folklor, sadece bunlarla sınırlı bir alan değildir. İçinde halk edebiyatını kapsadığı kadar bunun dışında kalan halk sanatları, inanışlar, töreler, üretim-tüketim araçları, giyim kuşam, oyunlar vb. pek çok dal vardır. Dolayısıyla halk edebiyatı, halkbiliminin (folklorun) önemli ancak küçük bir dalıdır. Süreya, pek kuşatıcı bir ele almış olmasa da kişilik konusunda da yine günah keçisi olarak folkloru sahneye sürüyor ve folklorun şairlerin kişilik kazandıramayacağını ileri sürüyor. Süreya bunu şöyle açıklıyor:

²⁰⁸ Süreya, “Düşman”, s. 193.

Diyeceğim, kişilik bugün şiirde bunca önemli bir yer tutuyor. Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil. Karacaoğlan'a, Emrah'a şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın kişiliksiz de büyük şair olunacağına iman getirmişler demek. Folklor ve halk deyimleri ancak bir şairi karşılayabilir. O şair de bugün Oktay Rifat. Ona bile halk deyimlerinin neler ettiğini biliyoruz. Bu böyleyken beş altı güçlü şairin hep birden folkloru yanaştığını düşünün, bu derinsiz, sığ alanda bizi allak bullak edecek derecede kişiliklerini birbirinden ayırt etmek imkânlarını bulabilecekler midir acaba? Hiç sanmıyorum. Hem Max Jacob'un kaprislerini, hem Jules Supervielle'nin incelikli mısralarını bir arada barındıracak folklorun alnını karıştırmam ben.²⁰⁹

Yukarıdaki sözleri söyleyen Cemal Süreya, acaba, Türk şairlerinin kişilik sahibi olabilmelerini, mutlak Fransız şairlerine olan yakınlıkları olarak mı görüyor? Folkloru sırtını dönmek, kişilik sahibi şair olmak için yeter şart mıdır? Kelimeleri yontarak, bunu yaparken folkloru da suçlayarak, kelimelerin yerlerini oynatarak mı karakter sahibi ve büyük şair olunabiliyor? Elbette modern bir Türk şairi için, salt folkloru yaslanmanın doğurabileceği tehlikeler kaçınılmaz iken, bu şair hem folkloru hem de Batının müktesabatından mutlak yararlanabilir. Birinden yararlanmak öbürünü köreltmez. Halk şiirinin dilini kullanırken onun kolaylıklarına ve tuzaklarına kapılmak folklorun değil, şairin eksikliğidir. Çağdaş şairlerin kelimeleri sarsarak, onları yerlerinden oynatarak kullanması o şairin folklorun izlerini hiç taşıyamaması demek ise ülkemizde hemen hemen hiç çağdaş şair yoktur demek olur. Bu da doğru değildir.

Şiirlerinde şiiri bir terki, kompozisyon olarak gören ve bu fikrini çok iyi yansıtan, "kollektivitenin lisansı" ile yazmayı savunan ama bundan lirik bir şiir çıkartan Yahya Kemal'i, Batılı referanslar ile de beslenmesine karşın sırf bu geleneğe yaslanması yüzünden modern bir şair saymayacak mıyız? Cemal Süreya'nın yazısında ele aldığı dağlarca, kısmen muhteva, ağırlıklı olarak form bakımından da olsa geleneğe yaslanması (dörtlük, kafiyeye...), az da olsa Nâzım Hikmet'in gelenekten faydalanması onları çağcıl kılmaya engel mi? Engel olamaz çünkü bu şairler gelenekten faydalanırken onun verili olan sınırları ile yetinmeyen, özümseyip aşan bir tavırla faydalanmışlardır. Nitekim Cemal Süreya'da folklorun böylesine kapılarını kapamış değildir. Şair, tam olarak folklorun şairi kolaya alıştırmamasına karşıdır.

²⁰⁹ Süreya, "Düşman", s. 193-194.

Folklorun kolaylıklarına kapılmayan bu şairlerimiz varken demek oluyor ki burada folklorun kişiliğe ya da modern şiire düşmanlığından söz edemeyiz. Olsa olsa folkloru iyi kullanamayan, kolaycılığı ile yetinen şair vardır. Cemal Süreya, yazısının girişinde yaptığı gibi burada da görüşlerini Fransız şiir, üzerinden açıklamaya çalışır. Şiirimizdeki bu evrimi, Fransız şiirinin kendine özgü gerçekleri doğrultusunda geçirdikleri evrimler ile açıklamaya çalışması ve onların geldiği seviye gibi olamamanın suçunu yelpazesi çok geniş folklorumuzda bulması ne kadar kuşatıcıdır?

Halk şiirimizdeki kalıplaşmış söyleyişlerin tehlikesini, Fransız şiirindeki tıkanıklık ve referanslar ile açıklamaya çalışmak beraberinde bir çatışma da yaratmaktadır. Avrupa'daki şiir cereyanlarının mutlak bizde karşılığını aramak, bizim neden öyle değil suçlamasını geçmiş şiirin kalıplarında bulmaya çalışmak pek verimli bir yaklaşım gibi gözükmemektedir.

Yalçın Armağan'a göre, "Modernist Batılı şiirle folklorun bir arada olamayacağını düşünen Cemal Süreya'nın bu tavrını "Batı mukallitliği" olarak suçlamak imkânsızdır".²¹⁰ Bize göre yine de, onlar da öyle biz de neden böyle değil şeklindeki öznel suçlama sadece folklorun kalıplara dayalı sistemi ile ve ağırlıklı olarak Batı'nın örnek gösterilmesi ile açıklanabilecek bir olgu değildir. Armağan, bu konuda şunu der:

Hem geleneksel şiir hem de Türkiye'deki modern şiir anlayışlarında şiir, kelimeyle kurulmayan, vezin ile kafiyeye dayanan bir bütün olarak tanımlanır. Geleneksel şiirde dil, mazmunlar ve söz sanatlarıyla şairden önce belirlenmiştir; kişisel yalnızca bu örüntülerin tekil kullanımından ibarettir. Oysa İkinci Yeni, şiirdeki "organik bütünlüğü" vezin ve kafiyede değil, kişisel üslupta arama eğilimindedir. Bu nedenle şiir artık kelimeye dayanmış, şairin kişisel yeteneğine göre biçimlendirebileceği dil anlayışı öne çıkmıştır. Cemal Süreya'nın folklorla karşı olmasının asıl nedeni, folklorun dili bireysel olarak biçimlendirmeye olanak vermemesidir.²¹¹

Edip Cansever ise, Cemal Süreya'nın tartışmaya açtığı kişiliği, "biçimcilik" çizgisinde değerlendirerek biçim ayrılıklarından, öz başkalığından şairlerin kişiliğinin çıkarılacağını düşünür. Cansever'e göre şiirimiz aşırı biçimciliğin şiiri olmuştur. Şairin kişiliği bile bu biçim değişikliklerinin kişiliğidir. Yani, şairler arasındaki ufak tefek

²¹⁰ Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik - Türk Şiirinde Modernizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 132.

²¹¹ Armağan, *Modernizm*, s. 132-33.

ayrılımlar, bir biçim ve kısa öz başkalığından öte bir şey değildir. Cansever, “Nedim’le Şeyh Galip’i, Yunus Emre’yle Karacaoğlan’ı bile hep böyle düşünmek gerekir” diyerek kişilik konusuna dair fikrini biçim ve öz üzerinden açıklar.²¹²

Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman” yazısının son bölümünde, bütün bunların üzerine şiirde yeni bir şiir eğiliminin varlığını haber vererek, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever gibi İkinci Yeni’nin 1950’li yıllardaki öncü kabul edilen şairleri üzerinden şiirdeki “bunalım”dan kurtuluşu, bu şairlerin kelimeyi önemsemelerinde bulur. Yalnız folklor değil, “daha hafif kalıplara” bile sırtını dönmeleri ile bu saydığı genç şairlerin şiirimize yeni “yükler yüklediğini” düşünmektedir:

Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu bir, bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep. Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla baş başayız. Genç şairler yalnız folklor gibi kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler. İlhan Berk’te, Turgut Uyar’da, Edip Cansever’de bunun ilk güzel örneklerini gördük. Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor. Genç şairler hep bunu istiyoruz. Folklor ve klişelerin karşısında öbür kutbu meydana getiren bu durum şiirimizde bir evrimdi. Her evrim gibi haklı ve zorunlu.²¹³

Turgut Uyar, “Folklor Şiire Düşman” yazısının yayımlandığı tarihten dört ay sonra, yani Şubat 1957 tarihinde, *Pazar Postası*’nda yürütülen “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?” başlıklı soruşturmaya verdiği bir cevapta, şiirimizin içine düştüğü bir bunalımın itmesiyle ya da geçirdiği doğal bir evrimin sonucuna göre mi ortaya çıkmasına ilişkin, Cemal Süreya’nın yukarıdaki sözlerine üstü kapalı bir atıfta bulunarak yani bir bakıma Süreya’nın ortaya attığı Türk şiirindeki bu “azalan verimler kanunu”na dair, “bunalım” ve “evrim”i birlikte düşünerek Süreya’nın çağdaş şiiri kelimeye dayayan düşüncesine ilişkin şunları söyler:

²¹² Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 92.

²¹³ Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman”, *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, haz. Selahattin Özpalabıyıklar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 194.

Sanırım en iyisi bunalımla evrimi birlikte düşünmek. Alışılmış şiirin hazırladığı ortamda, söylenecek yeni şeyler bulmak, söylenecek bu yeni şeyler için yeni biçimler aramak, önce bir bunalım görüntüsü verirse de, hatta düpedüz bir bunalım ise de, bu yeniliğin, öğeleri belirdikçe bir evrim olduğu anlaşılır sanıyorum. İyi karşılıyorum. Şiir bu, nereye dayanacak Allah aşkına. Bu kelimeye yeniden yeni yüklenmiş bir yük, bir iş değil ki. Yalnız sık sık, kelime anlayışımız değişiyor. Bütün mesele, kelimenin macerasını, söz olarak, anlam olarak değerini bilmekte, taşıyabileceği yükleri ölçmektedir.²¹⁴

Asım Bezirci, Cemal Süreya'nın bu yazısına kişilik meselesi üzerinden bazı eleştiriler getirerek reddeder. Bezirci'ye göre, Cemal Süreya'nın folklorun şairin kişiliğine engel olması ve kişiliksiz de büyük şair olunamayacağı görüşü yanlıştır. Ona göre, folklorun kalıpları arasında bir kişilik kurmak güç fakat imkânsız değildir. Divan şiirinin de mazmunlara dayalı, kapalı ve donmuş kalıpları içinde büyük şairler yetişmiş ise, Halk şiirinde de benzer bir durum söz konusudur. Yani, Halk şiirinin “dar kalıpları” içerisinde de “büyük şairler” yetişebilmiştir Bezirci, “eğer kalıplar kişiliği önleseydi Fuzuli'yi Nedim'den, Yunus'u Karacaoğlan'dan ayırabilir miydik?” diyerek folklorun kalıpları arasından da kişilik sahibi olunabileceğini, gelenek adı altında incelenen geçmiş şiir veriminin yeni şair için, kolaycılıklarına kaçmazsa bir tehlike olmayacağını, Süreya'nın sevdiği şairler üzerinden şöyle açıklar:

Aslında, Cemal Süreya'nın kalıp dediği şeyler Türkçe'ye tad veren, dilin yaşarlığını, sürekliliğini, yaygınlığını sağlayan “geleneksel” öğelerdi. Bunların kullanılması sözcükler arasında yeni bir bağıntı yaratılmasını önlemediği gibi, yazarların ayrı bir kişilik edinmesini de önlemezdi. Bunun en iyi örneği, Cemal Süreya'nın övgülere boğduğu Ahmed Arif'ti. Bu şair hem folklordan bol bol yararlanmış, hem de güçlü bir kişilik kurmuştu!²¹⁵

Bezirci bu sefer de yönünü Batılı şairlere çevirerek Süreya'ya karşıt tavır sergilemeye devam eder. “Batı'da da Lorca, Heine, Brecht, Puşkin, Neruda, Prevert, Hughes, Burns vb. şairler folklordan, halk şiirinden yararlanarak başarılı ürünler

²¹⁴ Turgut Uyar, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?”, *Korkulu Uсталık*, haz. Alâattin Karaca, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 435.

²¹⁵ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015, s. 168-69.

vermemiş miydi” diyerek bir bakıma her ülkenin içindeki çağdaş şairlerin bile kendi geleneginden, şiirinin ulusal toprağından faydalanarak kişilik sahibi olabildiğini, Batı’nın geldiği çağdaş şiir seviyesinde köklerinden tamamen kopma olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Dediğimiz gibi Cemal Süreya’nın 1950’li yıllar için bu gelenekten kesin kopuşu istediğini gösteren keskin ve aykırı tavrı, döneminde eleştiri oklarını üstüne çekmesine neden olmuştur. Süreya’nın görüşlerini açıklarken sık sık Fransız şairlerinden örnekler vermesi ve şiirimizde bunun karşılığını araması onu Batı taklitçisi bir şair suçlamalarına neden olmuştur. Cemal Süreya’nın bu yazıyı yazmaktaki asıl niyeti o dönem değil, daha sonraları daha iyi kavranmıştır.

Cemal Süreya aslında, folkloru şairin kaçınması gereken bir tehlike olarak ele alırken, aslında şairlere folklordan yararlanacaksınız fakat onun kolaycılığına, kalıplarına, sınırlarına takılmayın demek istemiştir. Nitekim, sonradan yazdığı çeşitli poetik yazılarda Halk şiirinden, şairler bir “beslenme kaynağı” olarak bahsederken folklorla karşı asıl niyetini daha net ortaya koyar. Bezirci de, Cemal Süreya’nın zaman içerisinde folklorla ilişkin asıl tepkisini salt Halk şiirine yönelik değil de Birinci Yeni şiirine karşı çıkış olarak ele alır. Gerçekten de Cemal Süreya’nın zaman içerisinde birbirini çürütecek nitelikteki folklor açıklamalarına ilişkin, zaman içerisinde diğer İkinci Yeni şairlerinin de kaçınılmaz olarak geçmiş şiir birikimine dönüş yaptıklarını, halk şiirinden beslendiklerini ve önemsediklerini yoksa yapma bir dil etrafında kaybolup gideceklerini söyleyebiliriz.

Asım Bezirci’ye göre, Cemal Süreya’nın folklorla ilişkin tutumu az da olsa doğruluk payı taşısa bile genel olarak yanlıştır. Eleştirmen Bezirci Cemal Süreya’nın yazısındaki eleştirilerine ve şairin düşüncelerinde zaman içerisinde oluşan farklılaşmaya ve ikileme ilişkin şunları der:

Öte yandan, geçmişten gelen canlı dil ve anlatım verilerinden kopuş, şairleri “yaşamayan”, “yapma” bir dil kurmaya götürebilirdi. Nitekim, Servet-i Fünun şairleri gibi, İkinci Yeni şairler de sonunda bu duruma düşmüşlerdi. Onun için, Cemal Süreya’nın eleştirileri -bağlılarında ufak doğrular da taşısalar- genel ve tarihsel açıdan yanlış düşüncelerdi. O kadar ki, bunu sonradan o da anladı ve düşüncelerinden çoğunu değiştirmek gereği duydu. Belki de Cemal Süreya Halk şiirine değil, Birinci Yeni şiire karşı çıkmak istiyordu.²¹⁶

²¹⁶ Bezirci, *Olayı*, s. 169.

Cemal Süreya'nın, "Folklor Şiire Düşman" yazısı ile kendisinden bir önceki kuşağın koyduğu yasakları kaldırmayı da hedeflediğini düşünen Bezirci, İkinci Yeni'nin bu bağlamda başta imge olmak üzere, edebi sanatlara, duyguya, müziğe kapıları yeniden açmaya giriştiklerini söyler. Garipçilerin, belli bir tarihten sonra, poetik bir dönüşüm geçirerek "halkın dilini ve zevkini arayan" bir şiire yönelmeleri, onları geniş ölçüde folklorlardan yararlanmaya yönelmiştir. Bu çizgide Orhan Veli *Destan Gibi*, Oktay Rifat *Karga İle Tilki* adlı kitaplar yazmışlardır. Bu yüzden de Cemal Süreya eleştirilerini Türk şairlerinden bu kuşağı hedef alarak, özellikle Oktay Rifat'a sıkı bir şekilde yöneltmiştir. Bezirci, "Anlaşılan, Cemal Süreya, folklorun şiire düşmanlığını öne sürerken, aslında Birinci Yeni'nin önderlerini hırpalamayı hesaplamıştı" diyerek bu şairin bu niyetine dikkat çeker.²¹⁷

Cemal Süreya'nın İkinci Yeni şairlerinin, folklorun kalıplarına sırt çevirip, kelimeleri sarsan, yontan, onu bir hamur gibi yoğuran bu isteklerini bir evrim sonucu şart olduğunu düşünürken Asım Bezirci, bu isteğin "tutarlı bir içerik anlayışıyla, bilimsel bir yöntemle, devrimci bir dünya görüşü ile birleşmediğini" dile getirerek şairlerin bu evriminin daha çok "biçim" alanında kaldığını, geleneğe sırt çeviren her şiirin akımının "köksüz bir ağaç gibi" kuruyacağını ve İkinci Yeni atılımının da bu "kaçınılmaz sondan" kurtulamadığını düşünür. Bezirci için Halk edebiyatı yerli ve diri bir edebiyattır ve ulusal edebiyatımızı besleyecek tek kaynaktır. Dolayısıyla Bezirci, bu zengin kaynaktan içilerek de, seçkin ürünleri çağdaş bir anlayışla özümseyip aşılarak da yeni ve alımlı eserler yaratılabilir fikrindedir. Ayrıca halka, onun yaşamına, kültürüne, diline sırt çevrilerek ve değerleri hor görülerek ulusal bir edebiyat kurulamayacağını düşünür.²¹⁸

Bu konuda İkinci Yeni şairi Turgut Uyar da Cemal Süreya'nın "evrim" meselesini bir kenara bırakarak şairin bildiğimiz kelimeleri kullandığı müddetçe, istediği kadar kelimeyi zorlasın yine de anlamdan kaçamayacağını, en azından "çağrışımından kurtulamayacağını" düşünerek halkın dilinin ve kelimelerinin, dolayısıyla anlamın, İkinci Yeni şiirinde kaçınılmaz olarak devam edeceğini ima edercesine şunları söyler:

Bir kez bu bizim şiirimizin doğal evrimi olamaz. Şiirimizin ne dendiğini, hiç değilse anlayabildiğimiz dili, değişikliğinden beri, hatta ondan önce

²¹⁷ Bezirci, *Olayı*, s. 170.

²¹⁸ Bezirci, *Olayı*, s. 170-175.

bile ne söyledi ki şimdiye dek, düşünceden bunalmış, bıkmış olsun bu kadar. Bir şey söylemenin tadına, gereğine yeni yeni varıldı şiirimizde. Batılılar için bir diyeğim yok. Hem şakayı, evrimi falan bir yana bırakın, anlamdan kaçmanın mümkün olamayacağını nasıl düşünmüyorlar? Ozan bildiğimiz kelimeleri kullandıkça, ne kadar çabalarsa çabalasın, bize bir şey anlatmaktan, hatırlatmaktan, hiç değilse çağrışımımızdan kurtulamayacaktır.²¹⁹

Nitekim Cemal Süreya, 1956 yılında folklorla dair bu görüşlerinden zaman içerisinde uzaklaşarak farklı bir çizgiye geçer. Aslında o zamanlar, 1956 yılında, yani 25 yaşındaki şair Cemal Süreya da folklorla tam bir düşman değildi. Onun tuzaklarına ve kolaycılığını istemiyordu sadece. Yani eğer bir şair, hem folkloru hem de çağdaş şiiri kişiliği içerisinde mezcederek özgün ve nitelikli bir şiir yazabiliyorsa ne âlâ. Ancak Cemal Süreya için bunu başarmak o zamanlar imkânsız görünmekte idi. Yazısındaki aykırı ve sert tutumu nedeniyle başta Sezai Karakoç olmak üzere pek çok yazar, eleştirmen ve şairin saldırısına uğrayan Cemal Süreya, Tomris Uyar'ın; Turgut Uyar, Edip Cansever ve kendisi ile yaptığı o meşhur açıkoturum esnasında, “Folklor Şiire Düşman” yazısının yanlış anlaşıldığını, sözlerinin çarpıtıldığını şöyle ifade eder:

Şiir üstüne yazdığım yazılarda, ilk sıralarda hep kendi şiirimi savunduğum öne ileri sürüldü. Tuhaf bir şekilde, şiirimiz üstüne genel olarak söylemek istediğim şeyler değiştirilmek istendi. Yani Edip'in ve Turgut'un söyledikleri aynen benim başıma geldi. Sözelimi “Folklor Şiire Düşman” yazısında -ki belki 25 yıl önce yazılmıştır- folklorun kötüye kullanılmasından söz ediliyordu. Özellikle Oktay Rifat'ın o dönemdeki şiiri ele almıyordu. Bu, çarpıtıldı ve folklorla ben düşmanmışım gibi bir sonuç çıkarıldı. Son zamanlarda yine buna değinen, yazıyı bilmedikleri halde, aynı düşünceyi ileri süren arkadaşlar var. Bir, bir buçuk yıldır daha çok şiirle uğraşıyorum, yazı yazmak bana biraz daha zor geliyor.²²⁰

Görüldüğü gibi, Cemal Süreya kendisi hakkında “folklor karşıtı” gibi bir sonuç çıkarılmasından rahatsızlık duyarak, yazısının dikkatlice okunmadığından yakınıyor. Gerçekten de yazı folklor düşmanlığı değil, yanlış folklor kullanımını eleştirmektedir.

²¹⁹ Turgut Uyar, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?”, *Korkulu Uсталık*, haz. Alâattin Karaca, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 436.

²²⁰ Cemal Süreya, “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” (Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar. Sorular: Tomris Uyar), *Varlık* 906 (1983): 16.

Bunu da sıkı bir Oktay Rifat eleştirisi yaparak göstermeye çalışır. Yazının kaleme alındığı 1950’li yıllarda, yeni bir şiir gelişimi, “kalkışması” dolaşımında idi. Dolayısıyla bu yeni şiiri, diğer arkadaşlarını da anarak yerleştirmeye çalışan ve şiiri bir “karşı çıkma sanatı” şeklinde düşünen bir şair bunu başarmak için doğal bir yöntem olarak kendisinden önceki kuşağın folkloru en yoğun kullanan şairine, Oktay Rifat’a sıkı eleştiriler getirerek kendilerinin yenilikçi yönlerini ortaya çıkarmak, haber salmak ister.

İncelediğimiz bu çeşitli açıklamalar ve tespitlerden hareketle, İkinci Yeni şairleri içerisinde şiir okurları tarafından en çok Cemal Süreya’nın tanınması, en çok *Sevda Sözleri*’nin baskı yapmasını, okunması, yaygınlık kazanmasını, bu İkinci Yeni içindeki “birinci eski” olma özelliğinden kaynaklanabileceğini düşünen Ergülen’in bu görüşleri Cemal Süreya’nın halkın dilini sırt çeviren, okurdan kopan, geleneği reddeden gibi basmakalıp düşünceleri çürütür niteliktedir. Bu bağlamda onun “Gül” şiirini yorumlayan Ergülen bu şiirde eskiyle yeninin yani gelenekselle modernin bir arada olduğunu düşünür ve Cemal Süreya’nın sonraki şiirlerinde de bu bireşimin sürdüğünü belirterek “İroniden folklorla, klişelerden mısra düşürmeye, bazen İkinci Yeni’nin de doğası gereği reddettiği pek çok şiirselliği onun şiirinde” görülebileceğini, böylelikle “İkinci Yeni’nin Ortası” ya da “Ortanca Oğlu” demenin mümkün olacağı şair için bu şu gelenek bireşimini yapar:

Gerçi İkinci Yeni şairleri, Birinci Yeni şairlerinden farklı olarak, mevcut şiire, kendilerinden önce yazılan şiire karşı gayet hürmetlidir, saygıda kusur ettikleri de görülmemiştir. Bunda “Garip”çilerin yaptığı gibi başkalarının “yerini almak” değil, kendilerine ve elbette bununla beraber yeni bir şiire “yer açmak” düşüncesinin payı vardır. Ama elbette yeni, yepyeni, hatta öyle ki yeniliği hâlâ süren bir şiir yazmışlardır, geleneğe kimi kitaplarıyla bağlanırken, genel olarak uzak durmuşlardır. Oysa Cemal Süreya, gerek kişisel olarak gerek şiirsel olarak neredeyse klasikle modernin, gelenekle yeni şiirin, Birinci Yeni’yle İkinci Yeni’nin, hatta İstanbul’la Ankara’nın bir bireşimi gibidir.²²¹

Cemal Süreya, bu anlamı tartışmalı “Folklor Şiire Düşman” isimli yazısında, asıl maksadı anlaşılmamış bir şair olarak ilk başta şair ve eleştirmenlerce hücumu uğrasa da yukarıda gösterdiğimiz gibi, sonradan onun birleştirici ve geleneğe düşman olmayan, yalnızca geleneğin tehlikeli kolaycılığına kapılmak istemeyen bir şair olduğu

²²¹ Ergülen, *Kırlangıç*, s. 76.

anlaşlmıştır. Cemal Süreya'nın kendi şiiri için getirdiği şu tanım bile onun hem geleneksel hem modern bir şair olduğunu ne güzel ortaya koyar: “Güneşten yırtılmış caz sesi ve kavaldan akan gökyüzü... Şiirimi buna benzetebilirim” der.²²² 1988 yılında yayımladığı *Sıcak Nal* kitabı içerisinde yer alan “Yaz Sonu” şiirinde bunu şöyle şiirselleştirir: “Kavaldan akan gökyüzü, sen; sen, düşten geçilmez bahçe (...) Sen yaz sonunu ilan eden güzel keten, Güneşten yırtılmış caz, sen!”.²²³ Bu şiirde kaval eskiyi, caz yeniye temsil ederken Süreya bir bakıma, kendi şiirinin de ikisinin bir bireşimi olduğunu göstermek ister. Yine, şairin aynı kitabında yer alan “Karacaoğlan” başlıklı şiiri de içerisinde hem gelenek hem parodi, hem biçim hem “humour” hem klasik hem modern, hem folklor hem divan şiiri, hem eski hem yeni taşıdığı için aşağıya alıntılıyoruz:

Kilimim siyahtır bütün renklerden
İçinde kil var milim var

Umut'un içinde mut varsa
Umutsuzluğun içinde umut

Bağnazlığın içinde Banaz
Götürüp sonra Sivas'ta astılar

(...)

Babam sayrı düşmüş, döşeginin altında
Kasım güneşi ve asık yüzlü tanrılar

Yaş otuz beş dantel gibi ortasından
Sessizce yırtılmış temiz yüzlü hacılar

Karacaoğlan der ki göçüm söküldü
Kilimim parça parça acılar al al açar.²²⁴

Cemal Süreya'nın *Papirüs* dergisindeki kimi başyazıları da şairin folklorla karşı asıl niyetini ortaya koyar niteliktedir. Yeri geldiğinde edebiyatımızın en eski değerleri ile beslenmeyi de tavsiye eden Cemal Süreya'nın, yıllardır bu konudaki temel prensibi, bir

²²² Cemal Süreya, “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir...” (Konuşan: Enver Ercan), *Güvercin Curnatası” Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 122.

²²³ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 210.

²²⁴ Süreya, *Sözleri*, s. 207.

şairin şiirini folklardan beslese bile onu modern bir çizgide tutabilmesidir. Atilla Özkırımlı'ya göre “Türk edebiyatını, özellikle de şiirimizi çok iyi biliyordu Cemal Süreya. *Papirüs*'ün başyazıları buna tanıktır. Bu yazılarda şair Cemal Süreya'yı düşünce adamı kimliğiyle görürüz. Araştıran, soran, değerlendiren, hesaplaşan bir Cemal Süreya'dır bu. Ve hiçbir zaman yetinmeyen” diyerek Cemal Süreya'nın şiir konusunda daima bir arayış peşinde olduğunu ima eder. Böyle bir şairinde zaman içerisinde yeri olanla yetinmeyip, görüş farklılıklarına, yeni fikirlere açık olması, eski görüşlerinden uzaklaşması çok doğal bir durumdur. Folklor düşüncesi de Cemal Süreya da ve genel olarak aynı arayış içerisinde olan İkinci Yeni şairlerinde, zaman içerisinde beslenilmesi, yararlanılması göz ardı edilemeyecek ulusal bir kaynak olarak varlığını sürdürmüştür.

Cemal Süreya'nın *Papirüs* dergisindeki inceleyeceğimiz ve folklora, halkın şiirine ve diline olumlu gözle baktığı ilk yazı derginin Aralık 1967 tarihli sayısının başyazısı olan “Konuşma Dili ve Şiir” başlıklı yazıdır. Görürüz ki, Cemal Süreya şiirde yaş aldıkça, folklor ve şiir dili konusunda ilk ortaya çıktığı şiir kuşağı içerisindeki görüşlerinden, başlangıç ilkelerinden uzaklaşmış bir tavırdadır. Yani Cemal Süreya ve diğer öncü İkinci Yeniciler, zamanla kendi ilkelerini kendileri değiştirmek, çürütmek, bozmak ihtiyacı hissetmişlerdir. Tezimiz dolayısıyla odaklandığımız folklor meselesi de bunların en önemlilerindedir. Cemal Süreya'nın “Konuşma Dili ve Şiir” metninde şunu söyler:

Eliot, şiirin konuşma dilinden uzaklaşmaması gerektiğini, zaten de uzaklaşamayacağını söylerken Valery'nin görüşünü hepten çizmiş oluyor. Şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır konuşma dili. Bu bakımdan konuşma dili Türk şiiri için ayrıca bir önem taşımaktadır. Türkçe gibi bir yüzyıl içinde iki kez yenileşme deneyine girmiş bir dilde şiirin konuşma diliyle ilişkisini daha da sıkılaştırmak zorunluluğu vardır.²²⁵

Cemal Süreya “Konuşma Dili ve Şiir” yazısında, Paul Valery'nin “şiir dil içinde bir dildir” ve T.S. Eliot'un “herhangi bir adamın birbiriyle konuştukları dilden” dediği şiir tanımlarını karşılaştırarak iki açıklamayı Türk şiiri üzerinde sorgulayıp inceleyerek, bu iki görüş arasındaki çatışmayan bağlantının, şiirimizin “son on on beş yıllık evrimi” içinde değerlendirirken 1950'li yıllarda İkinci Yeni şairlerinin dil tutumu yazıyı kaleme aldığı yıllarda şöyle sorgular ve bir bakıma artık o ilkelerden uzaklaşıldığını ima eder.

²²⁵ Cemal Süreya, “Konuşma Dili ve Şiir”, *Papirüs'ten Başyazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 70-71.

İkinci Yeni'nin yeni bir dil arayışı uğruna “konuşma dilinden” uzaklaşmasını şiirin bir “kuş dili” olmadığını kastederek artık eleştirmektedir:

Orhan Velilerle gelen devrim, şiire konuşma dilini getirmiştir. Ne var ki eski şiir dili yıkılmış yerine bir yenisi oluşmamıştır. Irgalanacak, şiir devşirilecek yeni yeni dil kökleri gerekiyordu. Yeni şiir dili kökleri. Bu bunalım Valery'yi haklı çıkardı. 1950 kuşağı yeni bir şiir dilini, yeni bir şiir dilinin değerlerini aramaya başladı. Bu dönemde şiir daha çok bir dil işi olarak ele alındığından bu konu daha da büyük önemlerle yüklüdür. Bu arada ya bunun uğruna konuşma dilinin olanaklarından uzak bir bölgeye düştüğümüz söylenebilir. Genç şairler, Eliot'un çektiği “tehlike” çizgisini görmeden aştılar o çizgiyi. Şiir ayrı bir dildir ama kuş dili de değildir. Bunu göremediler. Eliot bir güzel haklılandı.²²⁶

Böylece artık, konuşma dilini şiir için vazgeçilmez bir “maya” olarak gören, şiir dilinin konuşma dilinden çıktığını savunan, şiirin ham maddesi olarak konuşma dilini öne çıkararak bunun aksini yapan şairlerin ise birer “kuş dili” icat edercesine şiiri bozduklarını düşünen Cemal Süreya, gördüğümüz gibi, 1956 yılında yazdığı “Folklor Şiire Düşman” görüşünden ne kadar da uzaklaşmıştır. Folkloru şiir için “kaçınılması gereken bir tehlike” kabul eden şair, bu kez, genç şairlerin Eliot'un çektiği konuşma dilinden kopma tehlikesini kendisine bir çizgi kabul etmiştir. Böylece şiirin, Eliot'un o meşhur “nesnel karşılık” görüşü üzerinden, fakat bunu yaparken konuşma dilinin imkânıyla kurulmasını savunan Süreya, aslında bir yandan şiir dilinin “özerkliğini” savunmaya devam ederken, mayasını da artık konuşma dilinden yana kullanır. Şimdi, Cemal Süreya'nın paralel görüşteki diğer bir *Papirüs* başyazısına bakabiliriz.

Cemal Süreya, *Papirüs*'ün Haziran 1969 tarihli sayısında, “Bayankuş” adını taşıyan başyazısında, folklorun, halk kaynaklarının, şair karşısındaki pozisyonuna, yazısında ele aldığı “Bir bölük turna aktı da gökten” dizesini ele alarak, halk şiirine ve konuşma diline ilişkin şu anahtar tespitte bulunur:

Halk şairi o dizeyi kurarken kendi yaşadığı dili kullanmıştı. Hatta kullandığı dilin en özenli, en titiz bir dil olmasına çalışmıştı. Hatta hatta o dile bir şeyler katmıştı. Bizim yapacağımız ona öykünmek değil, onun yaptığı gibi yapmaktır; yani kendi dilimizle konuşmak, bir şey anlatıyorsa, onunla anlatmak. Bu halk şiirinden hiç yararlanılmaz, hatta yararlanılmaz

²²⁶ Süreya, “Konuşma Dili ve Şiir”, s. 70.

demek değil elbet. Ama arı çiçek yiyip bal yerine yine çiçek yapmaya başlarsa tehlikeye düşmüştür. Halk kaynakları şiiri besleyecektir. Ama ondan eriyerek, özümleterek, yakıt halinde.²²⁷

Cemal Süreya *Papirüs*'teki bu önemli başyazısında, anadilin önemini öne çıkararak, kişisel olarak yaratmaya çalıştıkları yeni diller ile anadili yoldan saptranların “şiirsel şanslarını” kaybettiklerini anlatmak ister. Dişi baykuşa “bayankuş” demek gibi bir şeyi bunun somut örneği olarak gösterir ve yazısının başlığı da yapar. Göreceğiz ki Cemal Süreya, kelimenin olanaklarını kullanma ve onu sınırlarını, imkânlarını zorlama konusunda biraz daha farklı bir noktaya vararak anadilden sapmanın, keskin sıçrayışların dilimiz açısından sakıncalarını düşünmeye başlamıştır. Süreya şöyle diyor:

Gerçekten çok kez ortak dilin dışında birtakım kişisel diller yaratmaya çalışmıştı bazı arkadaşlar. Bu arada, hiçbir nesnel karşılık hazırlamadan, şiiri o kişisel dillerle anadilden koparmaya çalışanlar da oldu. Yanlıştı bu. Bakıyordunuz şiir anadilin dışında bir yere düşebilmiş. Baykuşun dışısına “bayankuş” dediniz mi tamamı. Bunun çoğalmasında şiiri bazı temel gereklerinden saptırdı yer yer. Şiir dil içinde ikinci bir dildir, ama kuşdili de değildir.²²⁸

Cemal Süreya, *Varlık*'ta yayımlanan “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” başlıklı açık oturumda, Tomris Uyar'a verdiği bir cevapta şiir hayatının özellikle “beş-altı yıllık” dilimini kaplayan bir evresinde şiirle uğraşsa bile yayımlama konusundaki geriye çekilişini, “şiirden uzaklaşmasını”, şiir üstüne yazılar ile uğraşmasının dışında şiire ilişkin düşüncelerinde bir tür “çelişkiye düşmesine” bağlar. Cemal Süreya şöyle der:

Şöyle sanıyorum: ben düşüncelerimde bir çelişkiye düştüm. Yazdığım şiirle düşüncem arasında bir mesafe belirlediğini gördüm. Düşünün çıkışımızda bile hepimiz toplumcu şiiri daha doğrusu toplumcu değerleri seven, onlara bağlı kişilerdik, ama önümüzde konan şiir bizi doyurmadığı için başka kapılar aramaya çalıştık. Ama şiirlerim ile düşüncelerim arasında kopma gibi bir şey oldu; ve bu benim için bir bunalımdır diye düşündüm. Sonradan şöyle düşünmeye başladım: ben neysem, şiirim de o zaten.²²⁹

²²⁷ Cemal Süreya, “Bayankuş”, *Papirüs'ten Başyazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 117.

²²⁸ Süreya, “Bayankuş”, s. 118.

²²⁹ Cemal Süreya, “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” (Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar. Sorular: Tomris Uyar), *Varlık* 906 (1983): 16.

Bir tür itiraf sayılabilecek bu açıklama, “biz hepimiz yeni kalmak istedik. Bizim için yenilik, öbür ögelerden baskın bir öge oldu hep” şeklinde düşünen İkinci Yeni şairlerinin bu doğrultuda Batı edebiyatını da arka plana alarak “yenilikçi” bir çıkış yaptıkları ellili yıllar ile sonraki dönemlerde bir farklılaşmaya, poetikalarında ister istemez bir değişime ve “çelişkiye” girdiklerini açıkça göstermektedir. Geleneğe, spesifik olarak folklor ve Halk şiirine karşı görüşleri de, şairlerin bu tez boyunca gösterilen çeşitli açıklamaları ile Süreya’nın yukarıdaki açıklamasına benzer bir şekilde gelişim gösterdiği, yani İkinci Yeni ozanlarının bu yerli şiir mirasını kendi “kişilikleri” ile harmanlayıp, ayrıca yeni bir “dünya görüşü” ve “duyarlılık” ile modern şiir içerisinde belirli dönemlerde ve öncülere göre değişen oranlarda şiir sanatlarında kullandıkları açıkça ortaya konmuştur.

Böylelikle, “Folklor Şiire Düşman” yazısının sakıncalı ve anlamı tartışmalı adı bile, yazıyı okumayanlar için onu böyle karşıt bir durum pozisyonuna sokmaya yeterlidir ancak Cemal Süreya için ve genel olarak İkinci Yeni şairleri için durum öyle başlıkta görüldüğü gibi değildir. Şairin folklor karşı tavrı temelde aynı olmakla birlikte, yani aslında folklorun şair için kolaycılık tehlikesini sıkça vurgularken yine de sonraki yıllarda, özellikle 1960 sonrası, onun zenginliğini, olanaklarını daha rahat açıklamaya başlamıştır. Özellikle Yunus Emre, Pir Sultan, Karacaoğlan, Dadaloğlu gibi şairler üzerine ciddi araştırmalar yaptığını, özel hayatında türküleri sevdiğini ve Türk Halk şiiri ile ilgili çeşitli kaynakları önemseyerek incelediğini, hatta Pir Sultan üzerine bir inceleme bile tamamladığını şairin açıklamalarından bilmekteyiz.

Cemal Süreya’nın, 1956 yılında yayımladığı andan itibaren, şiir dünyasında büyük bir tepkiye yol açan “Folklor Şiire Düşman” başlıklı yazıya ilk tepki yine aynı yıl, bir başka İkinci Yeni şairi olarak kabul edilen Sezai Karakoç’tan gelmiştir. Sezai Karakoç’un, Cemal Süreya’nın bu tespitlerini çürütmek ve eleştirmek için kaleme aldığı ve sözkonusu yazıdan iki ay sonra, yani Aralık 1956 tarihinde yine aynı dergide yayımlanan, bir karşı cevap niteliğindeki “Suç Folklor da Değil” başlıklı yazısından sonra bir süreliğine bu “modern şiir-folklor” tartışması rafa kaldırılmış gözükmektedir.

1983 yılına gelindiğinde ise, folklorun sanat ve edebiyat karşısındaki durumu kimi yazar ve şairlerce yeniden tartışma konusu yapılmış, karşılıklı eleştiri yazıları yazılmıştır. Bu konuda görüşlerini ifade eden isimler arasında Demirtaş Ceyhun, Ataol Behramoğlu, Recep Bilginer, Eray Canberk, Mustafa Şerif Onaran gibi isimleri sayabiliriz. Bu yazılara

toplu bir şekilde ulaşmak için *1984 Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı*'na bakılmalıdır. Tüm bu tartışmaların kökünde yine “Folklor şiire Düşman” yazısı yatmaktadır. Biz burada, çalışmanın sınırları bakımından, İkinci Yeni şairi Sezai Karakoç'un bu konudaki fikirlerini göstermekle yetineceğiz. şimdi, bahsi geçen bu son yazıyı inceleyemeye geçebiliriz.



2. Sanatçının Özel Bir Kaynağı Olarak Folklor: “Suç Folklorunda Değil” Şairde

Sezai Karakoç, aynı kuşak içerisinde yer aldığı ve Ankara’da Mülkiye yıllarından arkadaşı Cemal Süreya’nın bir önceki kısımda detaylıca incelediğimiz yazısının hemen ardından, aynı dergide, bu görüşleri çürütmek adına uzun bir yazı kaleme alır. Şairin “Suç Folklorunda Değil” adını verdiği bu eleştirel yazı, o dönem itibariyle ilk ve tek kuşatıcı bir karşı cevaptır. Bu karşı cevabın, aynı akım içerisinde değerlendirilmeye çalışılan, dünya görüşleri birbirlerinden çok farklı olsa da estetik çabaları kimi açılardan birbirine benzetilmeye çalışılan bir şairden gelmesi dikkat edilmesi gereken bir husustur. İkinci Yeni şairleri içerisinde folklorun olumlu ya da olumsuz sürekli gündemde tutulması bile, folklorun varlığının İkinci Yeni şiiri içerisinde sürekli bir dolaşım halinde kaldığını göstermektedir.

Karakoç, *a* dergisinin 8. sayısında, folkloru şiir için bir düşman değil, sanatçının kabiliyet gücüne göre ona imkân tanıyan bir ana kaynak olduğu çizgisinde kaleme aldığı yazısında asıl olarak Cemal Süreya’yı hedef alarak onun fikirlerini maddeler halinde çürütmeye girişir. Yazısının girişinde ilk olarak bu tartışmaya neden katıldığını açıklar. Karakoç, ancak iki sayı çıkarabildiği *Şiir Sanatı* dergisinin son sayısındaki aka kapak yazısını hatırlatarak “Türk Folklor Araştırmaları dergisini okuyunuz ve geliştiriniz. Folklorun ana şiir kaynağı olduğunu biliyorsunuz” şeklindeki düşüncesini alıntılı olarak sonradan Cemal Süreya’nın onun bu sözüne bir ortamda kahkaha ile karşılık verdiğini hatırlatmıştır.²³⁰ Bu bakımdan, bu olayı da belleğinde tutan Karakoç, “Folklor Şiire Düşman” yazısını da gördükten sonra artık bu tartışmaya sıkı bir cevap yazma ihtiyacı hissetmiştir.

Bu yazıyı kaleme alma sebebini açıkladıktan sonra Sezai Karakoç, Süreya’nın yazısını iki bakımdan “sallantılı” bulur. Bunlar; Kavramlar ve yöntemdir. Cemal Süreya’nın folkloru halk deyimlerine indirgeyip açıklamaya çalışmasını bir tutarsızlık gören şairin bu konudaki tespitleri şöyledir:

Folklor kavramını halk deyimlerine eşit alır gibi bir davranışı var. Oysa halk deyimleri Folklorun için de çok az bir yer tutar, öte yandan halk deyimleriyle halk söyleyişini eşit tutan bir anlayışla yazıyor gibi. Halbuki

²³⁰ Sezai Karakoç, “Suç Folklorunda Değil”, *a* 8 (1956): 1.

deyimler ayrı, deyiş ayrıdır. Ve bahis konusu şairler, deyimlerden çok deyişle sanatlarını yenilediler. Cemal bu yönleriyle ele alsaydı “deyimlerin donmuşluğunu” belgesiyle onları sarsmaya kalkamazdı.²³¹

Folklor ile halk deyimlerini aynı bağlamda ele almanın doğurduğu “sallantıyı” vurgulayan Karakoç, Cemal Süreya’nın folkloru oldukça dar bir çerçevede incelediği için yazının pek çok yönden kuşatıcılıktan yoksun olduğu ifade ederken bahis konusu şairler dediği Türk şairleri Oktay Rifat Horozcu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Sezai Karakoç’a göre bu şairler şiirlerde deyimler değil deyişlerle yenilik kurmuşlardır.

Böylece Cemal Süreya’nın folkloru halk deyimleri ve onları donmuşluğuna indirgeyip modern şiir içerisinde yer alamayacağı görüşünü daha en başından sakat bulur. Gerçekten de folklor; deyimler ve deyişlerin yanı sıra masal, ninni, türkü, ağıt, gibi Halk edebiyatı ürünlerinin tamamı kapsarken Halk edebiyatı bile folklorun içinde küçük bir tutar. Çünkü, folklor töreler, oyunlar, masallar, inanışlar gibi oldukça geniş bir geleneğe ve kültüre sahiptir. Hal böyleyken folklor eşittir halk deyimleri mantığıyla şiir için bir tehlike görmek, genelleme yapmak içinde doğruluk payı olsa da eksik bir değerlendirmedir.

Sezai Karakoç, Süreya’nın yazısını yöntem açısından da sağlıklı bulmaz. Yine Süreya’nın folkloru, halk deyimleri gibi folklor içinde çok az yer tutan bir alan üzerinden söylediklerini bütün klişeler için uyguladığını eleştiren şair, halk deyimlerine getirilen eleştirilerin bütün bir folklor varlığı için genel geçerliliği olacak doğrular olamayacağını savunur. Yani, halk deyimleri için yapılan kendi dar yargı çerçevesine bağlı bir değerlendirme, içerisinde “koca bir halk bilgi, sanat, duygu, inanış, düşünce, sezgi, davranış ve idrâk bütünü” kapsayan folkloru itham edilmesini 1950’li yılların şairlerinin çarpık şiir anlayışlarına bağlayan Sezai Karakoç, yazının kaleme alındığı dönem itibarıyla kuşağı için de çok sert bir eleştiri getirir. Gizemci bir dünya görüşüne sahip olan Sezai Karakoç’a göre, 1950 kuşağı şairlerinin, özellikle İkinci Yenicilerin, “kendini tanrıdan, halktan, hattâ insanlığın bütün düşünce, inanış, ahlâk ve sanat kaygı ve bağlarından koparmış oldukları” ve bir bilgisizlik girdabında “kendi kudretsiz cinsel içgüdülerinin yaşantısından” başka bir mesele kaleme alıp yazmadıkları bir zamanda

²³¹ Karakoç, “Değil”, s. 1.

Cemal Süreya'nın bu yazıyı yazmasını folkloru böylesine çarpık bir ithama kalkışmalarının sebeplerinden biri olarak düşünerek kuşağının zihniyetini de eleştirir.

Şair, yazıdaki temel bir çelişme olarak da Cemal Süreya'nın “bizde hâlâ folklorla, halk deyimlerine şiirlerin de fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları sanıyordum” fikrini ele alır. İlk başta bu cümleye olumlu bakan Karakoç, şairin aslında bu cümlesi ile folklorla düşman olmadığını anlaşıldığını da ifade ediyor. Karakoç'a göre Cemal Süreya bu tespitinin çizgisinde kalsa ve buna göre konuşsa idi folkloru tamamen itham etmemiş, zan altında bırakmamış ve bir “yan tutmamış” olacak idi. Süreya'nın bu sözü, yeteri kadar folklorun faydalı olacağını kabul ettiği halde, yazının anlamı tartışmalı başlığı, argümanları, sonuçları folkloru “kökten mahkûm etmekte” ve Cemal Süreya'ya tam bir folklor karşıtı kimlik oluşturmaktadır.

Halbuki bahsettiğimiz gibi, Cemal Süreya'nın yazısında getirdiği temel eleştiri folklorun aşırı kullanılıp onun kolaylıklarına kapılma tehlikesidir. Süreya'nın eleştirdiğinin aksine Sezai Karakoç'a göre Oktay Rifat, halk deyimlerini halkın kullandığı yerlerde ve kullandığı gayeler için kullanmayarak kendine sözlerine, bildirimine birer araç olarak kullanmıştır. Oktay Rifat'ın bu yolda iyi şiirler yazdığını düşünen Karakoç, Cemal Süreya'nın folklor bağlamında onları eleştirmesini ise şairin ele aldığı iki şairi şahsî olarak sevmemesine ve günah keçisi olarak da folkloru öne sürmesine bağlar. Folklor ise bu durumda suçsuz ve günahsızdır ona göre. Bu konuda Karakoç şöyle der:” Folklorla saldırmakta çok açık ve cesur olan Cemal, (çünkü zavallı folklor bir şair değildir, ağzı yoktur ve cevap veremez ve küfür edemez!) şairlere saldırmakla dolambaçlı ve çok çekinden olmuş, yani dürüst olmamıştır: onlara özürler aramaya başlamıştır.”²³²

Sezai Karakoç'un görüşüne göre Cemal Süreya yazısında folkloru bahane etmeden bu iki şairin şiirlerini beğenmediğini baştan söylese, folklorla karşı bu genel yanlış anlaşılmaya sebebiyet verici tavra hiç girmemiş olacaktır. Bu noktada Sezai Karakoç, Cemal Süreya ile ortak bir noktada buluşur. Bu da folklorun şairi kolaycılığa alıştırabileceği meselesidir. Fakat bu noktada Cemal Süreya suçu folklorla yüklercesine bir tavır sergilerken Sezai Karakoç suçun folklorla değil ancak onun kolaycılığına kapılan şairde olduğunu savunur. Yine de, Oktay Rifat konusunda bir yerde anlaşılır. Bu da, Rifat'ın gerçekten yer yer folklorun kolaylıklarına kapıldığını düşünmeleridir.

²³² Karakoç, “Değil”, s. 2.

Görülüyor ki, aslında iki şair de folklorun bu tuzağına şikayet etmekte fakat üslup ve söyleyişleri birini folklorla düşman yaparken ötekini savunucusu haline getirmiştir. Karakoç, “Ben Cemal’in bu şiirlere karşı olumsuzluğunun temelini bu kolaya kaçışta bulurum. Bunun da suçu folklorlarda değil Oktay Rifat’ta yani şairdedir. Folklorun kendisine verdiği bir kolaylığın, ettiği bir dostluğun gölgesine bunca sığınmamalıdır” diyerek modern şiir içerisinde folkloru dozunda kullanamayan bir şairden dolayı suçu folklorla yüklemenin doğru bir düşünce olmadığını savunur.

Sezai Karakoç, Süreya’nın Oktay Rifat ve Bedri Rahmi’ye dair sert tespitlerini eleştirdikten sonra Süreya’nın yazısında, bunlara “karşı gurup” olarak öne çıkardığı ve yeni şiirin öncülüğünü yaptıklarını, kelimeyi tıpkı Fransız şiirinde olduğu gibi, yerlerinden oynatıp yeni deneylere giriştiklerini, folklorlardan faydalanmadan modern şiir yazdıklarını ima ettiği ve İkinci Yeni’nin öncüleri sayılan şairler gurubuna ilişkin Karakoç bir tespitte bulunarak karşı çıkıp o şairlerin de şiirlerinde folklorlardan yararlandıklarını gösterir. Ayrıca, Cemal Süreya folklorun modern şiirde ancak bir şairi taşıyabileceğini onun da o günlerde Oktay Rifat olduğunu, fakat Oktay Rifat’ın da yukarıda gösterdiğimiz sebeplerden dolayı şiirimizi ve kendisini çıkmaza sürüklediğini düşünürken Sezai Karakoç, folklorun “birden çok şairi taşıyabileceğini”, o günün şairleri için malzeme ve kaynak şöyle açıklar ve örneklendirir:

Bir de karşı gurup olarak gösterdiği üç şairi alalım. Edip Cansever bir yana. İki halk şiirinden, halk deyiminden, halk deyişinden folklorlardan yararlanmışlardır. Turgut Uyar, halk şiiri söyleyişiyle yetişti. Az mı “Turna” kullandı şiirinde? Bugün ondan çok fazla ayrılan Uyar’ın şiiri hiç mi tehlike geçirmiyor. İlhan Berk Köroğlu isimli bir kitabın şairidir. “Ferhat ile Şirin”i daha basılmadı, basılacak sanırım. Fazıl Hüsni’nün de bir iki kitabı başarılı halk dili, deyimleri, söyleyişi ile doludur. Demek ki folklor birden çok şair taşıyabiliyor; taşır. Zaten şairlerin her biri ayrı yönden folklorla baş vuruyorlar.²³³

Genel itibari ile söylenebilir ki folklor, bu şairler için varlığı yadsınamaz birer kaynaktır. Halkın “sanatı, bilgisi, inancı, geleneği ve göreneğini, özel güdülerini” folklorlardan öğrenirler. Bir malzeme olarak şiirlerinde kullanırlar. Böylece şaire göre folklor çok sayısız şairi ve sanatçıyı kaldırabilmektedir. Sezai Karakoç folkloru; halk

²³³ Karakoç, “Değil”, s. 8.

deyiş, şiiri, müziği, deyimi, bilmecesi, masalları, inançları, oyunları, gelenekleri, görenekleri ile “sonsuz bir kaynak” diye düşünürken bunun büsbütün “şiir folklorudur” demek olmadığının da altını çizer. Sonuç olarak, Sezai Karakoç, Cemal Süreya’ya folklor konusunda seslenerek tartışmaya kendi cephesinden şöyle son vermek ister:

Demek ki Cemal’e şöyle seslenmemiz gerekecek: Folklor şiire kişiliğe aykırı değildir; dosttur; şair için bir yanıyla gerçek, bir yanıyla aşırı gerçekçiliği yumuşatan, tatlı gerçekçiliğin doğuşunu hazırlayan, dilin imkânlarını genişleten, zenginleştiren, halkın binlerce yıllık sanat deyişinden faydalandıran, sanatçıya, şaire yeni duygu alanları açan, bütün bu hizmetleri yaparken şaire dilediği gibi faydalanmakta hür tutan toplumsal kurumdur. Yaşayan, canlı, kabarık.²³⁴

Cemal Süreya cephesi ise henüz kapanmamıştır. Hilmi Yavuz, 1957 yılında, *a*’da yani yine bu yazıların yayımlandığı dergide, “Cemal Süreya ile Konuştum” adı altında yayımlanan röportajında şaire, “Folklor Şiire Düşman” yazısını kastederek sorduğu “O yazınız sanat pazarında yankılar uyandırdı. Sizden yana ve size karşı yazılar çıktı. Sezai Karakoç’un sizi çürüttüğünü ileri sürenler var. Ne diyorsunuz?” şeklinde yönelttiği soruya verdiği cevap aslında şairin yazısının herkesçe daha en başından yanlış anlaşıldığı ve sonucunda da o şekilde ilerlediğini üzülererek ortaya koyar:

Sezai Karakoç’un yazımı iyice okumadığı anlaşılıyor. Gerçi yazısında haklı olan kısımlar eksik değil. Ama ne var, ne demek istediğimi hoyrat bir şekilde bir yana iterek, yazımın kuru ifade ve bağlantıları arasında boşluklar, çelişmeler aramış. Kişiye bir yazısının ya da bir fikrinin yanlış anlaşılması hüznün veriyor. Hele yanlış anlayan Sezai Karakoç gibi Türk ve Batı fikir hayatını yakından izleyen bir arkadaş olursa hüznün katmerli olacağına şüphe yok. Sezai Karakoç böyle beni daha çıkış noktasında anlamazsa ne zaman anlayacak?²³⁵

Şaire, şiir zevkini genel olarak ilk halk şiirinin vereceğini, yetiştireceğini ve eğiteceğini düşünen ve bu ilk terbiyeden sonra şairin kendi serüveni içerisinde kişiliğini bulacağını savunan Karakoç, halk şiirinin modern şairlerin bir bakıma mayasında etkisi yok demeyi kabul edemez. Sözgelimi, Cemal Süreya’nın aşağıya alacağımız ve ülkemizin

²³⁴ Karakoç, “Değil”, s. 8.

²³⁵ Cemal Süreya, “Cemal Süreya ile Konuştum” (Konuşan: Hilmi Yavuz), “*Güvercin Curnatası*” *Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 16.

“kısa tarihini” şair gözüyle anlattığı şu mısralarında, halk şiirinin, türkülerinin, söyleyişinin etkisi yoktur diyemeyiz sanısındayız. Aslında olmasını istediğini yani özümseyen ve aşan bir tarzda folklor-modern şiir ilişkisinin “kişilikli” ve bütünlüklü bir bireşimini vermiştir bu dizi şiirlerde. Cemal Süreya’nın bu dizi şiirleri şu şekildedir:

KISA TÜRKİYE TARİHİ

I

Şelaleye
Düşmüştür
Zeytinin dali;
Celaliyim
Celalisin
Celali.

II

Üç anayasa
ortasında büyüdün:

Biri akasya
Biri gül
Biri zakkum.

(...)

IV

O yıllarda ülkemizde

Çeşitli hükümlerle
Yetmiş iki dilden
İkisi yasaklanmıştı:

İkincisi Türkçe.

V

Kahvede subay yok,
Bu nasıl iştir!²³⁶

İki şairin görüşüne de, vermek istedikleri genel fikir üzerinden bakılacak olursa, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç birbirlerinden çok farklı şeyler söylemiyorlar. Sadece, Sezai Karakoç folkloru daha ılımlı bir üslupla ve daha geniş bir yelpazede değerlendirirken folklor şiirin tek kaynağıdır gibi bir kesin çıkarımda bulunmaz ancak folkloru modern şair için kaçınılmaz bir alan olarak görür ve modern şiir açısından rolünü inkâr etmez. Cemal Süreya ise folkloru, kalıp halk deyişleri çizgisinde ele alıp modern şiir için kimi tehlikelerinden bahsederken onu reddeden bir söylem oluşturmuş gibi dursa da onunki aslında bir düşmanlık değil, folkloru kendi istediği bağlamda kullanmak istemesidir.

Şunu söylemek istiyoruz: Cemal Süreya, için bir sanat yapıtının gelenek ile bir bağ taşıması oldukça doğaldır ve gereklidir de. Ancak Süreya için buradaki ana kıstas, “gelenek bağı taşımak” ile “geleneği olduğu gibi sürdürmek” meselesinin birbirinden çok ayrı şeyler olduğudur. Aslında başından beri de İkinci Yeni şairleri geleneği reddeder gözükmüşken aslında bu ayrıma dikkat çekmek istemişlerdir. Bu şairlere göre gelenek olacaksa olduğu gibi, özümseyerek ve kendi kişiliği ile birleştirerek olmalıdır. Cemal Süreya burada, eski şiiri sürdürme çabasında olan gelenekçi şairlere, “tutuculara”, ressam Rouault’un “geçmiş ustaları ancak onlardan başka türlü olmakla, onlarınkine benzemeyen bir yapıt yaratmakla sevebiliriz” cümlesini hatırlatır ve kendisi de geleneği tam olarak bu çizgide özümser ve kullanır. Süreya, aksini savunan “gelenekçileri” şöyle eleştirir:

²³⁶ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 219-223.

Gelenekçiler şiir üstüne kafa yormuyorlar. Bir sanat üstüne kafa yormak, o sanatın ulaştığı son ucu eski, yeni bütün serüvenlerin zenginliği içinde algılamak, tartışmak demektir. Bir ulusun şiiri demek, ondaki ökelinin en doğru, en arı görünümü demektir. Ayrı koşullarda beslenen bu özellikler kolayca birbirine dönüştürülemezler; bağımsızdırlar; kendilerine ilişkindirler.²³⁷

İkinci Yeni şairlerinin şiir hayatları boyunca folklorla karşı bir imtihan içerisinde olmuşlardır. Sezai Karakoç'a göre bu imtihan yeni şair için "en çetin sınav dünyası" olmakla birlikte, eğer değerlendirilebilirse, kötülük değil iyiliktir:

Geleneğin yaptığı bu baskı, geçmiş şiirin adeta ezici bir şekilde insanın üstüne yürüyüşü, iyi düşünülürse, genç şair için, yeni şair için, kötülük değil, iyiliktir. Onun için gereklidir; hatta, tek seçenektir. Dayanamayıp kaçanlar, daha başlangıçta terk edenler, bu ağır sınavı veremeyenlerdir. Direnenler, dayananlar ve diretenlerdir ki, kazanacaklardır.²³⁸

Son olarak, Cemal Süreya'nın anı, otobiyografi ve deneme türlerini bir bakıma mezcettiği 993 günden oluşan ve şairin kişiliğini yansıyan altın kaynak niteliğindeki günlüğünde pek çok şair, edebiyat akımı ve şiirlere ilişkin düşüncelerini daha net açıklar. Mesela *Günler*'in "3. Gün"ü yalnızca Halk şiirinin önemli şairlerinden Seyrânî'nin "Toprağın Hâbil'i kabul ettiği / Şüphesiz yüzünün yumuşaklığından" beytinden oluşur. Ek olarak yine "11. Gün" sadece Eşrefoğlu'nun "Ben laubali giderim" beytinden oluşur. Halk şairlerinden günlüğüne özel olarak kaydettiği bu mısralar bile şairin özel hayatında bu şiirden kendine paylar çıkardığını, etkilendiğini göstermektedir. "597. Gün" ve yine "621. Gün"; "Güzel olduğuma ben de pişmanım, / Kayseri'nin bir yarısı düşmanım." şeklindeki "Halk Türküsü"nden ibarettir.

Türküleri çok sevdiğini ifade Cemal Süreya, "744. Gün"de ise şunu söyler: "Türkülere katılırım. Her türkü değiştirir beni. O an bulunduğum konumu perçinler ya da ondan sıyrır beni. Üç beş çağrışım zinciri birden uzamaya başlar. Canlanırım. Türküler mutlaka umut, en acıklıları bile." diyen şair, "598. Gün" aldığı günce notlarında da; "Düşündüm ve kendi kendime yinelemeden edemedim: halk türkülerini ve alaturka

²³⁷ Cemal Süreya, "Sevil Berberi", *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, haz. Selahattin Özpallabıyıklar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 74.

²³⁸ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2013, s. 99.

şarkıları sevmeyen bir kişi şair olamaz. Şiirden tam bir tat alamaz. Elbet, ülkemizde ve hiç değilse bugün için. En azından bizim kuşaklar için” diyerek bir bakıma “Folklorun şiire düşman” olmadığını yine kendi kaleminden itiraf etmiştir.²³⁹ Böylelikle Süreya, günlük, deneme, konuşma, soruşturma, röportaj, açıkoturum gibi pek çok vesile ile şair Halk şiirine ve genel olarak geleneğe ilişkin fikirlerini ifade etmiştir.

Bu bölümü şöyle bitirebiliriz: Orhan Okay’ın *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* çalışmasındaki “Şeyh Gâlib bir zirvedir ve zirveden sonra düşüş mukadderdir” görüşü yahut benzer şekilde Ali Nihad Tarlan’ın Divan şiirine karşı “kemâle ulaşmak” görüşündeki; bir hamlenin bile artık şiiri anlaşılmaz hale sokacağı ve klasik mazmunlar sisteminin yıkılacağı tespitleri bir bakıma İkinci Yeni şiiri için de düşünülebilir ki nitekim hareketin şairleri de benzer gerçeği fark ederek geçmiş mirasa rücu etmişlerdir. İkinci Yeni hareketi kendi gidişatında bir tür tereddüt ve sanatsal tıkanıklık içerisine girmiş gibi, folklor ve Halk şiirine dair başlangıç ilkelerini yine kendileri çürütme yoluna gitmişlerdir.

²³⁹ Cemal Süreya, *Günler*, ed. Selahattin Özpalabıyıklar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 8, 10, 248, 255, 297.

SONUÇ

Modern Türk şiirinin mihenk taşını oluşturan İkinci Yeni şiiri, Cumhuriyet Devri Türk şiiri içerisinde, aktifliğini bugün de koruyan, en modernist ve dönüştürücü sonuca sahip bir şiir hareketidir. 1950’li yıllarda kendini göstermeye başlayan, bu yenilikçi şiiri müjdeleyen, *Mülkiye* dergisinde yayımlanan ilk şiirler itibariyle (1953) Türk şiiri daha önce olmayan yeni ve çok farklı bir söyleyişe kavuşmuş ve büyük bir kopma yaşamıştır. Başlangıçta çoğu birbirini tanımayan şairlerce ve sistemsiz doğmaya başlayan bu şiir olayı, daha en başından eleştirmenlerce hemen bir kalıba konmak istenmiş, çeşitli dergilerden benzer tarzda yazan ozanlar bir “akım” adı altında bir araya getirilerek öncü şairler pozisyonuna sokulmuştur. İkinci Yeni, kimilerine göre bir akım kimilerine göre ise değildir. Akımın öncüleri olarak nitelenen Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk, Cemal Süreya, Ülkü Tamer, Sezai Karakoç, Turgut Uyar gibi şairlerin de açıklamalarında gördük ki, İkinci Yeni, planlı, bildirisi olan, ortak değerler sistemine sahip, belli bir toplantı çerçevesinde veya bir manifesto hazırlanarak oluşan bir akım değil, aksine oldukça dağınık bir gelişim seyri gösteren bir dönemdir. Her ne olursa olsun, İkinci Yeni, Türk şiirinde daha önce benzeri olmayan bir yeniliğe, söyleyişe, dengeye ulaşması ile modern şiirin anahtarlarından birini elinde tutmaktadır.

1950 Kuşağı olarak nitelendirilen bu şairlerin farklı tarzda yayımladıkları ilk şiirlerinden hareketle hemen kendilerinden önceki şiirle, özellikle bir önceki kuşak olan Birinci Yeni akımı ile bir mukayeseye girilmiş, benzer ve farklı yönleri ortaya konup, İkinci Yeni’ye eleştirmenler ve şairler eliyle bir çeşit başlangıç ilkeleri oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunun sakıncalarını çalışma boyunca göstermeye çalıştık. Öyle ki, bir kuşağın şairleri, ne kadar planlı, sistematik, tasarlı, anlaşılabilir ve sınırları belirli bir manifesto ile ortaya çıkmış olsalar bile, zaman içerisinde, ilk düşünce ve niyetlerinden uzaklaşıp, daha farklı hatta tam tersi bir çizgiye de geçebilirler. Böylesi bir durumda, araştırmacılar tarafından konulan başlangıç ilkelerinin geçerliliğini kaybetmesine yol açar ve bir çelişki yaratır. Nitekim, İkinci Yeni şairlerinin bu açıdan geçirdiği şiirsel evreleri çalışmanın içerisinde, bizzat öncü şairlerin bu muhtelif değişim ve çelişki ifade eden sözleri ile gösterdik. Böylelikle, İkinci Yeni atılımının henüz ilk zamanlarında, bu akımın kuramcıları ve eleştirmenlerinin sanki değişmez, çürütülemezmişçesine sığacağı sığacağına ortaya koyduğu başlangıç özelliklerinden ve bu çalışmanın da çıkış noktasını

oluşturan ilke; İkinci Yeni şairlerinin gelenekten kopması, sırt çevirmesi, önemsememesi vb. görüşlerdir. Böyle düşünenler bunun altına bir dayanak olması için de bu şiirin öncelikli olarak yabancı kaynaklarını ve Batı şiirinin çeşitli akımları ile olan ilişkilerini açıklama gereği hissetmişlerdir.

Batılı kaynaklara böylesine yönelen bir hareketin, geleneksel şiirimiz ile bir işlerinin olamayacağını, ulusal şiir mirâsını reddettikleri düşünülmektedir. Aslında, 1950’li yıllarda gerçekten de özellikle şiir dili bağlamında büyük bir farklılaştırmayı ifade eden örnekler yazan bu öncü şairlerin metinleri ve ilk başta şiir sanatlarını açıklarken Batı kanalı üzerinden ilerlemek istemeleri haklı olarak böyle bir çıkarımda bulunulmasına yol açabilir. Bizim eleştirimiz, İkinci Yeni’nin başlangıç evresinin sonraki evreleri için de tartışmasız bir geçerliliği olmadığı yönündedir. Çünkü, akımın en aktif ve zirve dönemini yaşadığı kabaca 1950-1965 yılları ile 1965 sonrasındaki görüşler incelendiğinde spesifik olarak folklor konusunda getirdiği farklı görüşler neticesinde başlangıç ilkelerinden yer yer uzaklaşmıştır.

İkinci Yeni şairleri folkloru, yenilikçi görünmek ve orijinal bir çıkış düşüncesi ile “redd-i miras” çizgisinde ele almışlar, böylece Türk şiir tarihinden ziyade poetik fikirlerini Batılı şairler ve yabancı şiir akımları üzerinden açıklama zorunluluğu hissetmişlerdir. Fakat bir süre sonra, Avrupa şiirinin kendi gerçekleri ve tarihsel süreci içerisinde doğup geliştiğini düşünerek bu tarihselci görüşü kendi şiirimiz üzerinde alıp uygulamak istemişler ve zaman içerisinde bir ikileme düşmüşlerdir. Bu da bu şairleri kendi öz değerlerine, şiir toprağına, ulusal dehâsına geri dönüş yapmaları ile sonuçlanmıştır. Bu durum Batının tamamen soyutlanması ya da kesin bir gelenekçilik değil, ikisi bir yürütme çizgisinde seyretmiştir.

Elindeki malzemeyi iyi değerlendiremeyen şaire değil de folkloru, geçmiş birikimimizin söz varlığına suç yüklemek hatalı bir yoldur. Yani tehlikeli veya düşman folklor yoktur, ancak onu nitelikli ve özümseyerek, kendi kişiliği ile birleştiremeyerek çağdaş şiirimizde kullanamayan, bir bakıma kendi kuyusunu yine kendi kazan şairler vardır diyebiliriz. İkinci Yeni şairlerinin folkloru dair göstermiş oldukları poetik tavır zaman içerisinde değişkenlik ile çelişki gösterdiğinden dolayı, folklor İkinci Yeni için kesinlikle reddedilen bir kaynaktır yahut çok büyük bir beslenme kaynağıdır gibi kesin yargılara varmamız gerekir ki bu çalışmada böyle bir kesin yargıya gitmemiş, yalnızca bu düaliyeti ortaya koymuştur. Sonucunda folklorun, İkinci Yeni’nin zannedildiği gibi

hiç yönelmediği bir alan olmadığını, onu “ulusal dehâ” olarak gördüklerini ve bazı şiirlerinde biçim, ses, söyleyiş, tema vb. açılardan yararlandıklarını ortaya çıkarmıştır. Bir dönem çok sert bir şekilde folkloru reddeden ve yok sayan bir şairin, sonraki şiir dönemlerinde onu bir etkilenme aracı, bir kaynak olarak kabul edebildiği gösterilmiştir.

Sonuç olarak, İkinci Yeni şairlerinin folklorla dair görüşlerini yalnızca 1950’li yıllardaki ilk çıkışlarından hareketle ele almak ve bu şiire belli bir dönemin koşulları üzerinden tanımlar, yorumlar getirmek eksik ve tutarsız bir yaklaşım olur. Hareketin öncü şairleri, ilk başlarda folklorla, geleneğe karşı eleştirel bir tutum içinde iken, şiir serüvenlerinin sonraki evrelerinde folklor ile bütünleşen, onu ulusal bir miras olarak gören ve şiir için bir kaynak kabul eden görüşlere varmışlardır. Dolayısıyla, İkinci Yeni’yi çıkış yaptıkları dönem ile değil hareketin etkisini devam ettirdiği ve şairlerin şiirlerini yazmaya devam ettikleri toplu bir süreç içerisinde değerlendirerek onların folklorla ilişkin görüşlerini ele alınca başlangıçtan çok farklı bir tavra girdikleri, folklorla önem verdikleri, bir bakıma başlangıçtaki ilkelerini yine kendilerinin çürüttükleri net olarak gözükecektir ki bu çalışmada gösterilmek istenen mesele de tam olarak budur. Yani, Modern Türk şiirinde, 1960’lı yıllarda İkinci Yeni ile yeni bir boyutta tekrar şiirin dolaşımına giren ve bir günümüzde de kapanmayan bir tartışmayı ateşleyen folklor, önce Garip (Birinci Yeni), sonra İkinci Yeni adı verilen atılım ile tamamen koptu, öldü, işlevini kaybetti zannedilmiş olsa da sözkonusu dönemde bile yaşayan ve şairlerce mutlak varlığı kabul edilen ana bir şiirsel kaynak olarak etkisini devam ettirmiştir.

KAYNAKLAR

- Akkanat, Cevat. *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012.
- Albayrak, Nurettin. “Folklor”, *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010, 190-193.
- Albayrak, Nurettin. *Halk Edebiyatı Kapsamı - Biçimi ve Tür Özellikleri - Literatürü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Andaç, Feridun. *İlhan Berk’le Şiirin Anayurdunda*. İstanbul: Dünya Yayınları, 2005.
- Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik - Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Armağan, Yalçın. *İmgenin İcadı - İkinci Yeni’nin Meşruiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Asiltürk, Bâki. “Garip Önsözüne Bugünden Bakış”, *Hilesiz Terazi (Şiir Yazıları)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 208-212.
- Asiltürk, Bâki. *Edip Cansever’in Poetikası*. İstanbul: İkaros Yayınları, 2016.
- Ayhan, Ece. “Adım Ece Ayhan Çağlar...”. Haz. Tunç Tayanç. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Batur, Enis. *E/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Batur, Enis. *Yazının Ucu: Yazınsal Denemeler - 1976-1993*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Behramoğlu, Ataol. “Kime Karşı, Kimden Yana”. *Halkın Dostları* 4 (1970): 1-2.
- Behramoğlu, Ataol. “Sanatın Düşmanı Folklor mu?”. *Varlık* 914 (1983): 7-8.
- Belge, Murat. “İkinci Yeni”, *Şairaneden Şiirsele – Türkiye’de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, 351-364.
- Berk, İlhan. “Türk Şiirine Bakmak”. *Yeni Ufuklar* 151 (1964): 18-26.
- Berk, İlhan. “Üç Örnek Ozan”. *Yeni Ufuklar* 152 (1965): 21-26.
- Berk, İlhan. *Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Berk, İlhan. *Kült Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

- Berk, İlhan. *Kanatlı At*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Berk, İlhan. *Logos*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1982.
- Cansever, Edip. *Şiiri Şiirle Ölçmek*. Haz. Devrim Dirlikyapan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Celâl, Metin. “Cemal Süreya: Kişilikli Bir Şair”, *Şiir Ustalardan Öğrenilir*. İstanbul: Everest Yayınları, 2006, 65-76.
- Cöntürk, Hüseyin. *Çağının Eleştirisi I-II*. Haz. Ege Berensel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Doğan, Mehmet H. (Haz.) *İkinci Yeni Şiir*. İstanbul: İkaros Yayınları, 2008.
- Doğan, Mehmet H. (Haz.) *Yüzyılın Türk Şiiri (1900-2000)*. I. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.
- Emil, Birol. “Yeni Türk Edebiyatının Meseleleri”. *Türk Edebiyatı* 234 (1993): 13-15.
- Erdost, Muzaffer İlhan. “İkinci Yeni”, *İkinci Yeni*. Ankara: Onur Yayınları, 2015, 25-28.
- Erdost, Muzaffer İlhan. “İlhan Berk”. *Pazar Postası* 4 (1956): 7.
- Erdost, Muzaffer İlhan. “Bir Şey Söylemeyen Şiir”, *İkinci Yeni*. Ankara: Onur Yayınları, 2015, 29-32.
- Erdost, Muzaffer İlhan. “İkinci Yeni Üzerine Muzaffer Erdost’la Bir Konuşma”, *Türk Dili* 309, Haziran 1977.
- Ergülen, Haydar. *Cemal Süreya İçin 59 Kırlangıç*. İstanbul: Edebi Şeyler, 2018.
- Eroğlu, Ebubekir. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Eliot, T.S. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.
- İlhan, Attilâ. *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- İnce, Özdemir. “Gelenek Üzerine”, *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Can Yayınları, 1995, 107-122.

- Kahraman, Hasan Bülent. “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir”, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2015, 133-173.
- Kaplan, Ramazan. “Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi”. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. 1981.
- Karaca, Alâattin. *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları, 2005.
- Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2013.
- Karakoç, Sezai. “Suç Folklorunda Değil”. *a* 8 (1956): 1-2, 8.
- Karataş, Turan. “Gelenek”, *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998, 297-303.
- Necatigil, Behçet. “Sanatçının Ruh Sayısı”, *Bütün Eserleri*. Haz. Murat Yalçın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Delta Serisi, 2013, 1248-1258.
- Nesin Edebiyat Yıllığı 1984*. İstanbul: Nesin Yayınları, 1984.
- Oktay, Ahmet. *Şairin Kanı – Yazınsal Eleştiriler 1 (1954 – 2000)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Oy, Aydın. “Halkiyat”. *DİA*. XIII, 367-369.
- Özkırımlı, Atilla. “İkinci Yeni”, *Edebiyat İncelemeleri – Yazılar I*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1983, 150-151.
- Özmen, Kemal. “İlhan Berk'teki Fransız Şiiri ya da Bir Başkası Ama Yine de Kendisi”, *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 336-360.
- Özel, İsmet. “Tanrı Mezarını Isıtsın”. *Halkın Dostları 1* (1970): 7.
- Rifat, Oktay. “Perçemli Sokak”, *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları, 2002, 175-176.
- Süreya, Cemal. *Güvercin Curnatası - Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*. Haz. Nursel Duruel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Süreya, Cemal. “Gül”, *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 12.
- Süreya, Cemal. “Türkü”, *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 128.
- Süreya, Cemal. “Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin...”, *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 95.
- Süreya, Cemal. “Karacaoğlan”, *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 207.

- Süreya, Cemal. “Aslan Heykelleri”, *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 31.
- Süreya, Cemal. “Kısa Türkiye Tarihi I – V”, *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 219-223.
- Süreya, Cemal. *Günler*. Ed. Selahattin Özpallabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Süreya, Cemal. “Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz”, *Papirüs'ten Başyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, 101-104.
- Süreya, Cemal. “Bayankuş”, *Papirüs'ten Başyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, 117-120.
- Süreya, Cemal. “Konuşma Dili ve Şiir”, *Papirüs'ten Başyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, 70-71.
- Süreya, Cemal. *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*. Haz. Selahattin Özpallabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Soruşturma: “Folklor Sanata Düşman mı?” (Katılımcılar: Mehmet Bayrak, Türker Acaroğlu, Hikmet Altınkaynak, Recep Bilginer, Eray Canberk, Hüseyin Haydar, Necati Mert, Celâl Özcan, Tuncer Uçarol, Muzaffer Uyguner, Süleyman Yağız, Pertev Naili Boratav), *Yazko* 37-41. (Kasım 1983 / Ocak-Mart 1984).
- Tamer, Ülkü. “Selâm Olsun”, *Güneş Topla Benim İçin – Toplu Şiirler*. İstanbul: Isık Yayınları, 2014, 250.
- Tamer, Ülkü. “Güneş Topla Benim İçin”, *Güneş Topla Benim İçin – Toplu Şiirler*. İstanbul: Isık Yayınları, 2014, 251.
- Tamer, Ülkü. “Şahdamar”, *Güneş Topla Benim İçin – Toplu Şiirler*. İstanbul: Isık Yayınları, 2014, 248.
- Tamer, Ülkü. “Nişan Türküsü”, *Güneş Topla Benim İçin – Toplu Şiirler*. İstanbul: Isık Yayınları, 2014, 245.
- Tamer, Ülkü. “Yola Düşme Türküsü”, *Güneş Topla Benim İçin – Toplu Şiirler*. İstanbul: Isık Yayınları, 2014, 246.
- Tamer, Ülkü. “Cemal Süreya”, *Güneş Topla Benim İçin – Toplu Şiirler*. İstanbul: Isık Yayınları, 2014, 329.
- Tamer, Ülkü. “Sarar Seni”, *Güneş Topla Benim İçin – Toplu Şiirler*. İstanbul: Isık Yayınları, 2014, 343.

Tamer, Ülkü. “Ülkü Tamer’le Söyleşi”. *Ludingirra* 5 (1988): 59.

Tartışma: “Çağdaş Türk Şiiri Üstüne -II-” (Katılımcılar: Tahsin Saraç, Munis Faik Ozansoy, Ceyhun Atuf Kansu, Moderatör: H. Rıdvan Çongur), *Türk Dili* 213 (1969): 242-249.

Uçar, Aslı. “Pazar Postası: Köyden Kente Edebiyattaki Değişim”, *1950’ler Türkiye’sinde Edebiyat Dergileri*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları, 2019, 105-116.

Uyar, Turgut. *Korkulu Uсталık*. Haz. Alâattin Karaca. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Uyar, Turgut. “Elli İki Hane”, *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 447-448.

Uyar, Turgut. “Hayri Bey”, *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 441-445.

Uyar, Turgut. *Şiirde Dün Yok mu: Turgut Uyar Üzerine*. Haz. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 1999.

Uyar, Tomris. “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” (Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar. Sorular: Tomris Uyar). *Varlık* 906 (1983): 16-22.

Veli, Orhan. “Garip”, *Garip - Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli’den Seçilmiş Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 11-23.

ÖZGEÇMİŞ			
Adı, Soyadı	Ahmet İlhan		Sancak
Doğum Yeri ve Yılı	Ladik		1995
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
ve Düzeyi	Orta		
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı		Kurum Adı
Lise	2009	2013	Bolu Atatürk Anadolu Lisesi Celal Yardımcı Anadolu Lisesi
Lisans	2013	2018	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Yüksek Lisans	2018	2020	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Doktora			
Çalıştığı Kurum/lar	Başlama - Ayrılma Yılı		Çalışılan Kurumun Adı
1.			
2.			
3.			
Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar			
Yayımlar:			
Diğer:			
İletişim (e-posta):	ahmetilhansancak@gmail.com		
	Tarih	22.06.2020	
	İmza		
	Adı Soyadı	Ahmet İlhan SANCAK	

