

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN TOPLUMSAL KOŞULLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdulkerim ALTUN

Anabilim Dalı: Sosyoloji Anabilim Dalı

Programı: Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Cem Doğan YAŞAT

ARALIK 2018

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN TOPLUMSAL KOŞULLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdulkerim ALTUN

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Cem Doğan YAŞAT

ARALIK 2018

Abdulkerim ALTUN tarafından hazırlanan "İkinci Yeni Şiirin Toplumsal Koşulları" adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Cem Doğan YAŞAT

Tez Danışmanı



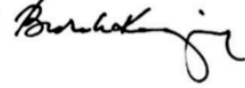
Bu çalışma, jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç. Dr. Cem Doğan YAŞAT



Üye : Dr. Öğr. Üyesi. Barış BAŞARAN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi. Burak KESGİN



Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.



Hızır için: “o captain! my captain! our fearful trip is done”

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN TOPLUMSAL KOŞULLARI

ÖZET

1950’li yılların ikinci yarısında görünür olan İkinci Yeni şiiri, Modern Türk Şiirinin en önemli atılımlarından birisidir. İkinci Yeni şiirinin toplumsal koşullarının soruşturulduğu bu tez çalışmasında İkinci Yeni şiirini yaratan sosyal, siyasal, edebi, kültürel etmenler kendi özgül koşullar ve tarihselliği çerçevesinde açıklığa taşınmaya ve tartışılmaya çalışılacaktır. Her edebi oluşumda izleri sürülebileceği gibi İkinci Yeni de belirli bir sosyal örüntüler bütünü içerisinde ve etkisi altında oluşmuştur. Bu çalışma kendine İkinci Yeni şiirini yaratan özgül koşul ve imkânları açıklığa taşımayı hedef edinmektedir.

İkinci Yeni’nin öncelikle belirli bir manifestodan, sözleşmeden hareketle ortaya çıkmaması, şiir öncesi bir programa sahip olmayışı; aksine şairlerinin kendi aralarındaki ayrılıklarını, farklılıklarını derinleştirerek sürdüren bir yapıya sahip olması diğer yandan ise şairlerinin birbirlerinden farklı sosyal ve düşünsel arka planlara sahip olması her şairinin kendi tekilliğinde, tekillik merkezli bir şiir okumasını gerekli kılmıştır. Bu çalışma İkinci Yeni’nin yapısal problemine ilişkin soruyu da merkeze olarak onu bir edebi cemaat olarak okumuş, İkinci Yeni’yi kendisinden önceki ve çağdaşı Türkçe şiirin diğer verimleriyle ilişkileri bakımından incelemiş, İkinci Yeni’nin modernist karakterini gelenek, batı şiiri, anlam, anlamsızlık ve modernizm bağlamında soruşturmuş, bu okumaların neticesinde İkinci Yeni’yi Türk Modernleşmesi bağlamında değerlendirmiştir. İkinci Yeni’nin Türkiye’nin kendi yaşadığı tarihsel tecrübe ve bunun edebiyattaki tezahürleri bağlamında onu mümkün kılan koşullar, bu alanı kat eden hali hazırdaki çalışmalar da tartışılarak sürdürülmüştür.

İkinci Yeni şiirinin maddi koşullarının belirlenmeye çalışıldığı bu çalışmanın İkinci Yeni şiirini daha iyi anlamlandırma ve onu doğru bir biçimde değerlendirmede katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Anahtar kelimeler: İkinci Yeni, Şiir, Modern Türk Şiiri, tekillik, modernizm, modernite.

SOCIAL CONDITIONS OF SECOND NEW POETRY

SUMMARY

Second New Poetry, appeared in the second half of the 1950s was one of the most important breakthroughs of Modern Turkish Poetry. Social, political, literary and cultural factors that created the Second New poetry were tried to be clarified and discussed within the framework of their specific conditions and historicity through this thesis study. As can be seen in every literary movement, Second New is also formed within a certain social pattern and under its influence. This study aims to clarify the specific conditions and possibilities that create the Second New poem.

The Second New does not have a pre-poetry program which has not emerged from a particular manifest or contract. The Second New Poetry, has a structure that discusses the diversity of the poets themselves. The poets' having different social and intellectual backgrounds made it necessary for every poet to read a singularity-centered poem in his singularity. This study also read the question of the structural problem of the Second New Poetry as the center as a literary community and examined the Second New as its relation with its previous and contemporary Turkish poetry's other yields. This study examined the modernist features of the Second New poem in the context of tradition, western poetry, meaning, meaninglessness and modernism, and as a result of these readings, these evaluated the Second New in the context of Turkish Modernization.

It is thought that this study, which tries to determine the conditions that created the Second New Poetry, will contribute to better understanding and correctly evaluating the Second New poetry.

Keywords: Second New Poem, Poem, Modern Turkish Poetry, singularity, modernism, modernity.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vii
SUMMARY.....	viii
1. GİRİŞ	1
2. İKİNCİ YENİ VE ŞİİRİ.....	4
2.1. İkinci Yeni Şiirinin Neliği Üzerine Genel Bir Bakış: Öncesi ve Bir Dönemeç.....	5
2.2. Bir Adlandırma Problemi: Yenilerin İkincisi Olarak İkinci Yeni	11
2.3. İkinci Yeni: Teşekkülü ve Temel Unsurları.....	15
2.4. İkinci Yeni: Tarif(e)siz Havalandırma	20
2.5. Edebi Bir Cemaate Doğru: Başka Türden Bir Ortaklık Olarak İkinci Yeni.....	35
3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN TOPLUMSAL KOŞULLARI	48
3.1. Atatürk Dönemi (1923-38)	49
3.2. İnönü Dönemi (1938-50).....	56
3.3. Şefliğin Sonrasında: Demokrat Parti Dönemi.....	61
3.3.1. Dönemin Kültür Politikaları	65
3.3.2. Sosyal ve Siyasal Dönüşümler	68
4. İKİNCİ YENİ'Yİ MÜMKÜN KILAN KOŞULLAR	73
4.1. Gelmekte Olan Şiir: Temel Yaklaşımların Tartışılması	75
4.1.1. Batılı Etki: Orijinalite ve Yerlilik Problemi.....	75
4.1.2. Demokrat Partinin Baskıcı Uygulamaları Neticesinde İkinci Yeni Fikri: Bir Kaçış Şiiri Olarak İkinci Yeni	78
4.1.3. İkinci Yeni'yi "Edebiyat İçti" bir Gelişim/Problem Olarak Sayan: Sanatsal Yaklaşım.....	83
4.2. Türk Modernleşmesinde Bir Ara Durak: İkinci Yeni	85
5. SONUÇ	90
KAYNAKÇA.....	99
ÖZGEÇMİŞ	104

1. GİRİŞ

İkinci Yeni Şiirinin Toplumsal Koşulları adını taşıyan bu çalışma Türk şiirinde özgül ve özgün bir konuma sahip İkinci Yeni şiirinin toplumsal koşullarının soruşturulacağı bir tez çalışması olacaktır. Çalışmanın temel motivasyonunu; İkinci Yeni şiirini yaratan toplumsal yönelimleri kendi özgül koşulları ve tarihselliği çerçevesinde açıklığa taşıma, tartışma ve anlamaya çalışmak oluşturacaktır. Her edebi oluşumda izleri sürülebileceği gibi İkinci Yeni de belirli bir sosyal örüntüler bütünü içerisinde ve etkisi altında oluşmuştur. Bu çalışma kendine İkinci Yeni şiirini yaratan özgül koşul ve imkânları açıklığa taşıma olarak kısaca ifade edilebilecek bir gayeyi gütmektedir.

1950'ler Türkiye'si müzikte tonalitenin kırılmaya çalışıldığı, resimde figüratif resimden soyut resme doğru arayışların gerçekleştiği, romanda modernist açılım ve deneylerin Türkçe yazına girdiği bir dönemdir. İkinci Yeni şiiri ise belirli bir anlamda bu arayışların Türkçe şiirdeki hem bir tezahürü hem de yeni bir okumasıdır. 1950'lerin şiir ortamında dizenin, ölçü ve kafiyenin başat konumunu yitirdiği ve önemsizleşmeye başladığı, şiirde yeni anlam ve arayışlara çıkıldığı bir dönem başlamıştır. Biz ise çalışmamızda temel gaye olarak bu şiirsel arayışların neden bu döneme ve o dönemin bilhassa Ankara merkezli bir entelektüel ikliminde neşvünema bulduğunu, bu çabaların beslendiği kaynakları ve bu kaynakların dönemin toplumsal ve sosyal ilişkiler örüntüsüyle irtibatını tartışmaya çalışmak olacaktır. İkinci Yeni'nin 1950'li yıllara tekabül eden ortaya çıkışının kuşkusuz bir takım sosyal gerekçeleri vardır ve 1950'li yılların başından itibaren gelmekte olan bu şiire imkân sağlayan toplumsal etmenler çeşitli yönleriyle ele alınacaktır. Bu çabalar çalışmanın birinci eksenini oluşturacaktır. Bugüne değin İkinci Yeni'nin getirdiği şiirin yenilikçi özellikleri, çağıyla ilişkisi, nedensellikleri ortaya konmaya çalışılmış fakat bu çabalar çoklukla şiir dışı, ideolojik vb. gerekçeler üzerinden ortaya konmaya çalışılmıştır. Hâlbuki bu hareket ilk olarak bir şiir hurucudur ve onu yaratan toplumsal koşullar da yine bu şairlerin şiirleri merkez alarak değerlendirilmelidir.

Çalışmanın ikinci temel izleği ise; bir sanat eserinin üretim sürecinin çağının toplumsal ve sosyal örüntüler bütünüyle ilişkisi, bu bölümde problematize edilecektir.

2. Yeni şiiri üzerine yapılmış çalışmalarda verili bir kabul olarak algılanmış olan İkinci Yeni şiirinin büyük ölçüde dönemin içtimai, siyasi, sosyo-politik ve diğer etmenlerin doğrudan bir ürünü olduğu tezi tartışılacaktır.

İkinci Yeni Türk şiirinin, çocuklukla Türk Modernleşmesiyle koşut ilerleyen yüz yıllık modernleşme çabasının, 1950'lilerin ilk yarısında bir doruk noktası olarak doğrudan, Türkiye'nin kendi deneyiminden çıkan özgün bir şiirdir. Bu şiiri yaratan toplumsal koşulları incelerken üzerinde dikkatle durulacak bir hususu burada belirtmekte fayda olabilir. İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşulların soruşturulduğu çalışmalarda, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde inceleneceği üzere, İkinci Yeni'yi yer yer bir el çabukluğuyla belirli bir tarihsel, edebi koşulla açıklamaya çalışma tavrı yaygın olmuştur. Fakat İkinci Yeni bu etmenlerden herhangi birinin tek neden olarak ele alınıp izah edilemeyecek kadar kompleks bir yapıya ve tarihsel belirlenimlere sahiptir. İkinci Yeni'ye “şiir içi” ve “şiir dışı” ön belirlenimlerle yaklaşan her türlü nedensellik girişimi; İkinci Yeni'nin Türkiye'nin kendi özgül tarihsel deneyiminin bir sonucu; Türk modernleşmesinin, bunun edebiyatı nasıl dönüştürdüğü problemi ve bunlarla İkinci Yeni'nin ilişkileri gibi çok geniş bir havzayı hakkıyla kat etmesi olanaksız görünmektedir. İlerideki bölümde açıklamak üzere burada şöyle bir saptama yapmak mümkündür: İkinci Yeni Türk Modernleşmesinin belirli bir aşaması olan Cumhuriyet'e geçişin, Cumhuriyet modernleşmesinin ve bu modernite arayışlarının getirdiklerinin bir sonucu ve devamında “içeriden” bir eleştirisidir. İkinci Yeni'nin maddi koşullarının soruşturulacağı bu tez çalışmasında öncesi ve içerisine doğduğu tarihsel aralığın sosyal, siyasi, edebi, kültürel verimleri, ölçüleri tez boyunca problematize edilecek, dönemin getirdiği koşullar ile edebi metnin kuruluşu arasındaki ilişkiler tartışılmaya çalışılacaktır.

Son olarak, yürütülecek tez çalışması bir tür 'edebiyat sosyolojisi' çalışması olduğundan aşağıda açıklanacak problem çalışma boyunca büyük bir dikkatle derinleştirerek sürdürülmeye çalışılacaktır: Bir olgu olarak İkinci Yeni ve onun getirdiği şiirin neliğine ilişkin soru ile onu hangi koşulların, gerekçelerin, örüntüler bütünü'nün getirdiği sorusundan ikisinden birinin bir diğerini bastırmaması olacaktır.

Tez boyunca edebiyat ve sosyolojiyi birbirinden ayrı iki ayrı disiplin olarak almaktansa bu disiplinler arasındaki geişliliklere, ortaklıklara; iki alanın birlikte ele alınmasından doğabilecek imkanlara yoğunlaşılacaktır. Böylece edebiyat ve sosyoloji arasında bir tür zıtlama, ikilik kurmaktan ziyade bilakis bir ortaklık, her iki disiplinin kendi farklılıklarını da gözeterek ve bu farklılıklara rağmen değil bu farklılıklarla birlikte değerlendirmeler, disiplinler arası bir perspektifle sürdürülmeye çalışılacaktır.



2. İKİNCİ YENİ VE ŞİİRİ

“Tarih 1947. Amerikalı ressam Pollock’un kendine has bir teknik buluncaya kadar nevrotik bir takıntıyla S. keyim Picasso’yu diye bağırıp durması ile ilgili bir biyografik nottaki kızgınlık sıradan bir kıskançlıktan değil. Pollock, gözünü diktiği Picasso’yu yaratan koşulları karnında hissedemiyordu. Ama gözünü diktiği yer, kendi karın ağrısı ile birleşince ortaya başka bir tertip çıktı”¹

İkinci Yeni Modern Türk Şiirinin 1950’li yıllarda gerçekleştirdiği, kendinden önceki şiirle gelişkin bir ilişki kurmayı başarmış ve bu şiiri yetkin bir konuma taşıyan; modernist tavrıyla hem Türk şiir geleneğini kökten bir biçimde dönüştürmüş hem de Türk şiirine bugüne değin etkisi köklü bir biçimde süren yönü tayin etmiş şiirin adıdır. Çalışmanın temel motivasyonunu oluşturan İkinci Yeni şiirini mümkün kılan özgül koşulları soruşturmaya girişirken ilkin İkinci Yeni’nin yapısına ilişkin kavramsal bir çerçeve çizmek hem de onun nasıl bir şiirsel düzlem içerisinde meydana geldiğini öncülleriyle beraber ele almak anlamlı olacaktır.

Çalışmanın bu ilk bölümünde İkinci Yeni’nin neliğini oluşturan genel çerçeve, tanım ve içeriğinden itibaren alana ilişkin temel tartışmalar yürütülerek çizilmeye çalışılacaktır. İkinci Yeni’nin adlandırılma probleminden itibaren temel yaklaşımlar, “kadrosu”, ne türden bir yapıya sahip olduğu, ne zaman görünür olduğu gibi başlıklar İkinci Yeni’nin Türk Şiiri içerisinde kendinden öncesiyile geliştirdiği ilişkiyle bu şiire getirdiği itirazlar beraberinde tartışılmaya çalışılacaktır. Bu tartışmaların sonucunda İkinci Yeni’nin nasıl bir “tertup” ile görünür olduğu, onu yaratan koşulların belirlenmesi hususunda merkezi bir konum teşkil etmektedir.

¹ Ahmet Güntan, *Parçalı Ham* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 26.

2.1. İkinci Yeni Şiirinin Neliği Üzerine Genel Bir Bakış: Öncesi ve Bir Dönemeç

İkinci Yeni şiiri üzerine belki de ilk anılması gereken hususlardan biri onun bütünlüklü ve kapsayıcı bir tanıma gelmiyor ya da bir başka deyişle her türlü tanım girişiminin bir şekilde eksik kalma potansiyelini kendi içinde taşıyor oluşudur. İkinci Yeni'nin öncelikle belirli bir manifestodan, sözleşmeden hareketle ortaya çıkmaması, şiir öncesi bir programa sahip olmayışı, ilerleyen süreçlerde de onun tek bir şiirin yahut belirli bir tarzın çoğaltılması gibisinden bir yaklaşımdan çok uzak oluşu; aksine şairlerinin kendi aralarındaki ayrılıklarını, farklılıklarını derinleştirerek sürdüren bir yapıya sahip olması İkinci Yeni ve şiirinin kapsayıcı ve bütüncül bir tanım girişiminin ilk problemi olarak sayılabilir. Diğer yandan, İkinci Yeni şairlerinin şematik bir şiir yaklaşımından ziyade tekil, her birinin diğerlerinden şiiri, şeyleri ve dünyayı kavrayış ve anlamlandırmasında kendilerine has biricik yönleri bulunması kapsayıcı bir tanım girişimini kesintiye uğratan bir diğer yöndür.

Şairlerinin İkinci Yeni'ye geliş yolları, etkilenim alanları, devraldıkları şiir mirasına, gelenek ile kurdukları ilişki biçimi ve düzeyine, dünyaya, şeylere, içerisinde yaşadıkları bütün bir siyasi, sosyal örüntüler bütününe birbirinden farklılıklar ve itirazlar içeren yaklaşımları, bu birbirinden ayrılan okumalarının yazdıkları şiire tezahürleri pek çok farklılık ihtiva etmektedir ve bu durum da dolayısıyla şiiri kavrayış ve yaklaşım biçimlerinde derin ayrılıklara sebep olmuştur. Son olarak; İkinci Yeni şiirinin modernist yapısı, şairlerin tek tek kendi şiir arayışlarında da kendini göstermiştir. Her biri kendi şiir tarihlerinde tekil kopuşlar yaşamış, yeni arayışlara yönelmiştir. Bu yönelimler de ise yazın merkezli bir deney çabası önemli rol oynamış ve bunun tezahürü olarak da ortaya çıkan renklilik ve çok seslilik; yine kuşatıcı, eksiksiz ve apaçık bir tanım girişiminden alı koyan bir diğer yöndür. Çalışma boyunca İkinci Yeni'nin bu yönü devamlı surette karşımıza çıkacaktır. Onun ortak bir kuramsal çerçeveye oturmaması, pek çok konuda İkinci Yeni'nin bütünlük denilebilecek bir tavırdan uzak oluşuna, şairlerin bazı tartışmalarda birbirlerini deşilleyen konumlarda yer alışları, farklı eğilimler gösterdiklerine tanık olunup, ele alınacaktır.

İkinci Yeni; birliği, teklığiyle bir tür özden hareketle kolayca tarife gelebilir bir Őir “hareketi” değil, kendi baŐkalıđında *bir aradalık* türünden bir yaklaşımı içeren, kendini kolay ele vermeyen bir yapıya sahiptir ve başka türden bir tarif çabasını zorunlu kılar. Hem bir Şekilde benzer yönsemeleri olan, ortak bir *karın ağrısını* içeren bir birliktelik, “buluşma”² hem de bir aralığı, mesafeyi ve ayrılığı içeren, içerdiği bu ayrılıkları da farkı/farklı olanı dıŐlamadan edebi bir bir aradılığı değer olarak barındırmıŐ bir ortaklıktır: (*communauté*).³

İkinci Yeni'nin tüm bu tanımlama girişimlerine gösterdiği direnç bu çalıŐmayı, eserlerin tek tek yorumlanması yahut kendi üzerine kapanmış bir benzerlik (*similarité*) ilişkisi biçiminde kurulmuş bir tanım girişiminden ziyade; İkinci Yeni'yi ortaya çıkaran genel yasaları, İkinci Yeni Şiirinin temel iŐleyiŐini anlamlandırma çabası olarak özetlenebilecek poetik ve sosyolojik bir arayıŐ içerisinde, iki nokta üst üsteli bir tanım olmaktan kaçınan bir başka türden tanım/tarif girişimi yapmaya yöneltmiŐtir.

20. Yüzyılın ilk yarısı İmparatorluktan Cumhuriyete geçişin sancıları, Avrupa merkezli bir perspektif üzerinden modernleşme çabaları ve bu çabaların yarattığı toplumsal, siyasi ve sosyal değişimlerin yeniden yapılanmaya alıŐan Türkiye Devleti'nin yapısal ve köklü dönüşüm çabalarının tezahürleri vd. yaşamın her alanında görüldüğü gibi edebiyat ve Őir alanında da kendini gösteriyor, Şairler yeni arayışlar ve soruŐtırmalara giriŐiyor, Tanzimat'tan beri farklı saiklerle de olsa peşine düŐülmüŐ olan çağını yakalayabilen “yeni/modern Őir” arayışlarının hem bir süreğeni olarak hem de ondan ayrılan yönleri olan “başka” bir Şiiri arıyordu. Burada, *yeni bir Şiiri* arama ifadesi, çalışma boyunca, soruŐtırma alanı itibariyle oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bahse konu olan dönemin hem toplumsal planda hem de Őir alanında oldukça hararetle geçmesi ve bu iki olgu arasındaki gerilimler *yeni* kavramının

² Buluşma kavramı Memet Fuat'ın İkinci Yeni'nin neliği üzerine yürüttüğü soruŐtırmada kullandığı bir kavramsal yaklaşım olmakla birlikte, İkinci Yeni Şairlerinin birbirlerinden bu denli ayırık yönlerde olsa da bir arada anılma durumunun anlamlandırılması noktasında oldukça önemli bir kavramsal yaklaşımdır. (Bkz: Memet Fuat, “İkinci Yeni'de BuluŐanlar”, *İkinci Yeni Tartışması*, s.97-124)

³ İkinci Yeni'nin yapılanma tarzına ilişkin anılan *communauté* kavramı çalışmanın İkinci Yeni: Edebi Bir Cemaate ağrı adlı bölümünde tartışılacaktır.

merkezde olduğu bir okumayı gerekli kılmaktadır. Türk modernleşmesinin belirli bir aşamasına tekabül eden bu arayışları, ilkin Osmanlı İmparatorluğunun kendi tarihsel tecrübesinden ve bu tecrübenin içinden zuhur eden edebi tecrübeyi/bakiyeyi ise bu anlamıyla beraber okumak anlamlıdır. Ebubekir Eroğlu, *eski* diye adlandırdığı Modern Türk şiiri öncesi dönemin şiirinin hayat ve değerleriyle kurduğu ilişkiyi şöyle ifade etmektedir: “Eski şiirimizin ritmi, zaman içinde, “asıl akord değişmeden” bütün parçaların çalınabileceği bir olgunluğa erişti. Şiirin temelinde bulunan dünya algılayışına ilişkin değerler, yani uygarlık değerleri değişmediği için kuşaklar arasındaki çatışma, kendisine bir yer açma biçiminde geliyordu.”⁴ Ebubekir Eroğlu’na göre donuk ve stabil bir toplumsal yapı izleyen modernleşme öncesi Osmanlı İmparatorluğu’nda şairler de bu doğrultuda, şiirde yeninin peşinde olmaktansa halihazırdaki şüara topluluğu arasında kendine seçkin bir yer elde etmeye yönelmişlerdir. Şairin esas gayesi toplumsal mutabakata uygun bir biçimde, yerleşik değerlerin sorgulanmasında değil kendisinden önceki kuşaklara yönelik bir başkaldırı ile sınırlı kalmıştır. Turgut Uyar, *Her Çağda Yenilenen* başlıklı yazısında bu olguya şöyle dikkat çekmiştir: “Duruk bir toplumda şiir değerlerinin uzun zaman değişmemesi, geleneğin uzun zaman baş tacı edilmesidir bunun en iyi kanıtı.”⁵

Kendi özgül tarihsel koşulları içerisinde imparatorluğun yaşadığı tecrübe, modernleşme arzusunun da getirdiği itici güçle çeşitli kurumlarında yaşadığı dönüşüm, toplumsal örüntülerdeki değişimler vb. yazılan şiiri de değiştirmiş, “yeni” arayışlara yönelmiş, eski ve yeni adlı dikatomik bir ilişki içerisinde algılanan “yeni” bir şiire taşınmıştır. Bu arayışlar, özet ve kategorik bir tarzda çalışmanın bu bölümünde; en azından dört yönü kendi içerisinde barındıracak bir biçimde ele alınacaktır. Gerçekleştirilmek istenen, İkinci Yeni öncesi dönemin edebiyat tarihçiliği türünden bir tür kronolojik ve mufassal tarih yazımı değil; çalışmanın merkez soruşturmasını teşkil eden İkinci Yeni’yi ve dönemini daha açık hale getirme çabasına bir katkı olarak ele alınacaktır. İkinci Yeni şiirinin ana hatlarının çizilmeye çalışıldığı tezin bu bölümünde bu tarz bir girişime yer vermenin gerekçesi de en azından tarihsel konumlandırmayı doğru yapabilme itibariyle birtakım “büyük” yanılgılardan kaçınma

⁴ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 15.

⁵ Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 87.

arzusudur. Turgut Uyar'ın değişiyle “Bir şiiri, geçmişini bilmeden tanımadan hiç değilse bir öncesini bilip tanımadan, bulunduğu yerde değerlendirmeye kalkmak, büyük yanılığlara gttrebilir insanı. Bu en çok, şiirin, durmadan değişen, gelişen, yenileşen bir yapısı olması yüzünden, her zaman bir öncekinden çıkan ve bir sonrakini etkileyen, biçimlendiren, hatta zorunlu kılan bir yapısı olması yüzünden. ⁶

Büyük bir kısmı İkinci Yeni'nin teşekkül devrinde hayatta olan ve şiir yazmaya devam eden şairlerin oluşturduğu, İkinci Yeni ncesi Türk şiirine kısa bir bakış atılırsa oldukça renkli ve çeşitli bir şairler topluluğu ve şiir anlayışları görülür.

İlkin, kökleri 1923 öncesine giden Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ise hız kazanmış, yeni kurulan Cumhuriyet'in temel yönelimi haline gelmiş, Mustafa Kemal Atatürk'ün “*muasır medeniyetler seviyesi*” sözleriyle ifade ettiği “muasırılaşma” çabalarına koşut olarak yazılmakta olan; şiirin düzey, düzen ve yönelimi batıda yazılmış şiirde bulan (zellikle geç dönem Fransız Sembolistlerine: Charles Baudelaire Arthur Rimbaud, Paul Verlaine gibi) daha sonra bu etkilenme alanları genişlemek ve eşitlenmekle birlikte bu tarz bir şiir tarzına eşitleme kaygısı güden badır. Bu çabanın önde gelen şairi Ahmet Haşim' olmakla birlikte, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Fasil Hsn Dağlarca gibi isimlerin oluşturduğu **Salt şiir** poetikasıdır.⁸

İkinci olarak, 1920'li yıllardan 1940'lı yıllara değin şiir kamusundaki nc şiir yaklaşımlarından biri olan Serbest Nazım: Nazım Hikmet Ran, Ercümend Behzad Lav, Asaf Halet elebi gibi esasında serbest vezin kullanmak dışında kolay kolay ortak bir duygudaşlık yahut poetik ortaklık kurulamayacak kadar çeşitlilik gösteren **Serbest Nazım** Hareketi.⁹ Serbest Nazım akımının sonrasında iki kol olarak

⁶ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 311.

⁷ Kemal zmen, *Modern Türk şiirinde Fransız Etkileri*, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016), 115-119.

⁸ zmen, *Modern Türk şiirinde Fransız Etkileri*, 246-283.

⁹ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), 94.

çeşitlenecek kollarından ilki Ercüment Behzad Lav kolu Gerçeküstücülük, Dadacılık gibi Türk Şiir’inde o günler için yeni denilebilecek etkilenim alanlarını Türkçe şiire sokması bakımından önemlilik arz ederken¹⁰, Nazım Hikmet kolu ise 1920’li yılların Sovyet avangart şiirini (özellikle Mayakovski)’yle Türk Şiirine gerçekleştirdiği sentezci ve eklektik tarzıyla yepyeni bir alan açması bağlamında önemlidir.¹¹

Yeni kurulan cumhuriyetin; millilik, milliyetçilik, yerlilik ve Anadoluçuluk perspektifine koşut Milli Edebiyat çabaları kapsamında değerlendirilebilecek, özellikle Atatürk döneminde oldukça etkin olan **Milli Edebiyat Hareketi** ve **Beş Hececiler** yine önemli hareketler olarak varlığını bu dönemde sürdürmektedir.

1940’lı yılların bir diğer önemli şiir hareketi ise **1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı**’dır. Arif Damar, Cahit Irgat, Ahmet Arif gibi isimlerin öncülüğündeki bu hareket Nazım Hikmet’in Toplumsal Gerçekçi poetikasıyla uyum halindeyken esas olarak **Salt Şiir** poetikasına kökten karşı olmalarıyla şekillenmişlerdir.¹²

Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rıfat’tan oluşan **Garip Hareketi**. 1941 yılında *Garip* adlı ortak kitaplarıyla şiir kamusunda infial yaratan şairler şiirde edaya, beylik laflara, vezine, söz sanatlarına, kafiye kısıca belirli bir şiir tarzına değil “eski” şiire ait her ne varsa karşı çıkıyorlardı.

1950’li yıllarda ise Türk Edebiyatının gelenek ile irtibatının zayıfladığını ve hatta koptuğu düşünen ve bu irtibatı yeniden tesis etmeyi gaye edinmiş bir grup şair tarafından çıkarılan *Hisar* dergisi etrafında toplanmış **Hisar Topluluğu**¹³ ve Toplumsal Gerçekçi bir poetika yürütme gayesinde olan **Mavi Hareketi** 1950’lilerin şiir ortamında öncü konumdadır. Atilla İlhan’ın öncülüğündeki Mavi Hareketi, Garip

¹⁰ Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi* (Broy Yayınları: İstanbul, 1987), 129.

¹¹ Ali İhsan Kolcu, *Nazım Hikmet’in Poetikası* (Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi, 2000), 24-25.

¹² Asım Bezirci, *On Şair On Şiir* (İstanbul: May Yayınları, 1971), 19.

¹³ Öztürk Emiroğlu, “Kaynağını Gelenekten Alan Hisarcılar.” *International Periodical For the Languages: Literature and History of Turkish or Turkic* 4, Sy.1-2 (2009), 1311-1312.

ve İkinci Yeni şiirini şiirin toplumsal işlevinden soyutlama iddiasından hareketle getirdiği eleştiriler, ileride açılmak üzere, oldukça önemlidir.

Bu dönem görüleceği üzere Türk şiirinde birbirinden yazılan şiirler ve şiiri kavrayış açısından oldukça farklı yönelimlerin görüldüğü bir zaman dilimidir. Mehmet H. Doğan bu süreci, İkinci Yeni Şiirini de kapsayacak bir biçimde şöyle ifade etmiştir: “Bu kısa süreç içinde bile yaşanan değişimler, kopmalar, kırılmalar, dönülen dönemeçler Çağdaş Türk Şiirinin bu kısa süreyi çok hareketli geçirdiğini göstermektedir. Bunda, bir imparatorluğun kalıntıları üzerine yeni ve kurulmuş bir Cumhuriyetin tarihsel planda yaşadığı hızlı toplumsal ve kültüre dönüşüm ve değişimlerin de payı olduğu düşünülebilir”¹⁴ Turgut Uyar ise 1957 tarihli *Pazar Postası*ndaki yazısında bu olguya gerçekleşen toplumsal dönüşümlerin şiirdeki doğrudan tezahürü olarak yaklaşmış ve şöyle ifade etmiştir: “Şiirimizin son 25-30 yıllık macerasını bir hatırlayın. Hele (ki) bu sürenin sonlarına doğru durmadan değişen, durmadan yeni sınırlara varan, oradan yeni imkânlarla atlayan şiirimizin macerasıdır. Bu her şeyden çok, şiirin kendi çemberleri içinde, kendi imkânları içinde bunalması, bir türlü kurtuluşa varamayan bir buhranın belirtileridir.”¹⁵

Tanzimat sonrası Modern Türk Şiiri en azından ‘Çağdaş/laşma, Modernleşme’ bağlamında Avrupa tesiri altındaki Türk Şiiri değil midir, yalnızca bir adlandırma olarak dahi olsa? Anılan “tesir” sözcüğünün, yüzünü Fransız Şiiri güdümlü Avrupa şiirine dönmüş bir Türk Şiiri için verimi *yeni* olan, yani bir anlamda modern olanın yerine kullanılan *yeni* değil midir? Bir diğer yönüyle de *yeni şiir* ifadesinin ilk kullanım biçimlerine bakıldığında imlenimin yoğunlaştığı merkezi alan *Avrupa Şiiri* yönündendir. Ebubekir Eroğlu bu duruma şöyle dikkat çekmiştir: “Modern Türk Şairi sıfatının kullanımı, altı ciltlik *History of Ottoman Poetry* müellifi Gibb’in, Abdülhak Hamid ve Muallim Naci ve hakkında yazdıklarına kadar götürebilsek bile, şiirde modernleşmeye önyak olan bilinç 1950’lere kadar, hedefini “Avrupalı olmak” terimiyle belirleyen bir ortamda bulmuştur kendisini.”¹⁶ İkinci Yeni şiiri de bu

¹⁴ Mehmet H. Doğan, *Türk Şiirinden Son Okumalar* (İstanbul: İkarus Yayınları, 2008), 9.

¹⁵ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 88.

¹⁶ Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, 80.

doğrultuda hakim paradigmanın gelenek değil; şiirde yeni kavramı etrafında şekillenilmiş bir döneme tekabül eder. Gelenek ancak, ilişki kurulan, ‘onarılan’, dönülen ve dönüştürülen bir şey olmuş, bu da en başından gelenek ile bir kopukluğu, uzaklığı göstermektedir. “Ancak iş işten geçmiştir; hâkim terim, tanımlayıcı terim, gelenek değil yenilik veya kopuştur.”¹⁷

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde açılmak üzere burada kısa bir biçimde ifade edilmek istenen bir diğer husus ise şudur: İkinci Yeni, “yeni” olanın peşinde olan Modern Türk Şiiri içerisinde kendine özgü, biricik bir yeri olan, bunu da Türkçe şiirin etki alanını genişleterek, şiire yeni bir yön vererek gerçekleştirmeye çalışmış ve başarmış bir şiidir. Cemal Süreya’nın dizeleriyle şiire yeni bir soluk aldırarak isteyen bir şiidir:

“Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli
Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldırarak şiire”¹⁸

2.2. Bir Adlandırma Problemi: Yenilerin İkincisi Olarak İkinci Yeni

İkinci Yeni adı, *Son Havadis* gazetesinin 19 Ağustos 1956 yılında yayımlanan sayısında¹⁹ *Akis* dergisinde çıkan artık eskisi gibi bir şiir yazılmıyor, “Nerde o büyük şairler” yakınmalı isimsiz bir yazıya cevap niteliğinde Muzaffer Erdost tarafından yazılmış bir yazısının başlığıdır²⁰. Bu yazıda Muzaffer Erdost kendi ifadeleriyle kısaca: “Yeni gelen bu şiiri bir önceki şiirin beğenisiyle değerlendirmeyelim”, “Kolay şiirden zor şiire geçişin kendini, birincisi, mısra yapısında, ikincisi şiiri düşünüşte” belli

¹⁷ Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek* (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 245.

¹⁸ Cemal Süreya, “Aslan Heykelleri”, *Sevda Sözleri* (İstanbul: Can Yayınları, 1990), 31.

¹⁹ Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni “Kuzunun Ağzındaki Tilki”* (Ankara: Onur Yayınları, 2015), 25.

²⁰ Muzaffer İlhan Erdost, *Şiirin U Dönüşü* (Ankara: Onur Yayınları, 2009), 36.

ettiğini yazarak “bugün yeni diye gösterebileceğimiz şiir dilinde, daha doğrusu mısra kuruluşunda, geriye dönüş değil, ileriye bir atılış olduğunu, bunun bilinçli, istemli bir arama olduğunu, yeni bir şiir dile kurma çabasından kaynaklandığını yazmışım”²¹ diye ifade eden Erdost yazının amacının yazılmakta olan bu *başka* şiirin adını koymak olmadığını, yalnızca yazılmış bir yazıya verilmiş unutulmuş bir cevap yazı olduğunu belirtir. Erdost’un ifadesine göre yazı her ne kadar bir adlandırma amacını içermiyorsa da bir süre sonra o güne değin Kapalı şiir, Anlamsız Şiir²² adlarıyla çağrılan bu yeni şiirin adı koyulmuştur; artık İkinci Yeni’dir. “Son havadis pek okunmazdı. Yazmış, unutmuştum. Nice zaman sonra İlhan Berk anımsatmıştı, “adını koydun” diye”²³.

“İlhami Soysal yazı gelmedi diye sıkıştırır, ben yazıyı bitirmişim, bir ad bulmakta zorlanıyorum, attım bir başlık, ‘İkinci Yeni’ diye, öyle yayınlandı yazı. Kısa süre sonra da bu şiirin ‘tabela’sı gibi oturacaktır, giriş kapısının üstüne. İlhan Berk’in önerisiyle. Böyle her şey kendiliğinden oluştu deyince, bugün, kimi okur şaşırabilir belki”²⁴

Bir adlandırma problemi olarak “İkinci Yeni” sorunsalı, İkinci Yeni’nin tarihsel belirlenimlerini anlamak açısından birtakım açılımlar sağlayacağı düşünülen bir tartışmadır. Yeni olanın neliği üzerine yürütülecek tartışma; Garip şiirine, başta Muzaffer Erdost olmak üzere Yeni Şiir adının takılması ve bu çizgide ise İkinci Yeni’nin yenilerin ikincisi olarak ortaya konması bu seçimin gerekçeleri soruşturulduğunda oldukça manidar ve ideolojik bir tercih olduğunu göstermektedir. Bu ‘yeni’ neyin yenisidir? Eğer, Tanzimat sonrası modernleşme çabalarının hem bir süreğeni hem de bir tezahürü olan Türk şiiri zaten bir şekilde yerleşik gelenek algısı ve onu algılanma biçimi ve düzeyi ne şekilde olursa olsun, yeninin de peşindeyken bu gelmekte olan yeni hangi dönemin, aralığın yenisidir? Bu sorular yeninin, eski olandan ayrıldığı/koptuğu ilk ana ve onun nasıl, ne şekilde, hangi saiklerle ve kimler tarafından belirlendiği sorularına götürmektedir. Eski ve yeni gibi dikatomik, yetersiz

²¹ Erdost, *Şiirin U Dönüşü*, 38.

²² Ayrıca belirtmelidir ki bu adlandırmalar özellikle İkinci Yeni’ye eleştirel yaklaşan isimler tarafından konulmuş; sonra ki dönemlerde de artık yerleşik hale gelen İkinci Yeni adıyla birlikte, bir tür küçümseme içeren yaklaşımla kullanılmaya devam edilmiştir.

²³ Erdost, *İkinci Yeni “Kuzunun Ağzındaki Tilki*, 37.

²⁴ Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni Yazıları* (Ankara: Onur Yayınları, 1997), 113.

ve sorunlu bir kavramsal çerçeveyi içeren bu yaklaşım İkinci Yeni'yi adlandırma sürecinde de oldukça ideolojik ve politik tercihlerin sonucu olarak; görünen odur ki “yeni şiir” için kerteriz olarak Cumhuriyeti milat alan bir yaklaşım, bir şekilde sessiz bir ittifak halinde seçilmiştir²⁵.

Dönemlerin nasıl ve nereden itibaren ayrıldığı, ilklerin ve kopuş anlarının belirlenmesi çoğu zaman tarihsel olanın şimdi ile olan ilişkisinde saklıdır. Şimdinin kuruluşundaki siyasi tercihler ve yönelimler, İkinci Yeni örneğinde de görüleceği üzere, İkinci Yeni'nin adından itibaren belirleyici olmuştur. İkinci Yeni'nin “yeni”lerin “ikinci”si oluşu da böyle bir yönsemenin izlerini taşır. Cumhuriyetin ilanını milat alan bu yeni telakkisi, Garip şiirini birinci ilan etmemiş (Garip, İkinci Yeni'nin gelişine değin ‘yeni şiir’ olarak çağırılmaktadır), İkinci Yeni'nin görünür olmasıyla birlikte, İkinci Yeni'nin birinciyi de belirlediği bir adlandırma problemi ortaya çıkmıştır. “Birinci Yeni diye bir şeyin varsayılabilmesinin, ancak bir ikinci Yeni'nin belirmesinden sonra mümkün olduğunu göstermiştir bize. Bir başka deyişle, sonra gelenin önce geleni tanımladığı, onu önce olarak belirlediğini, demek “2”nin “1”i doğurduğunu göstermiştir.”²⁶ *Bahisleri Yükseltmek* adlı kitabında Orhan Koçak bu duruma şu ifadelerle dikkat çekmiştir:

“Öte yandan, burada asıl önemlisi, sonranın adlandırılmasının (“ikinci”) önceyi de bir simgesel sıranın terimi haline getirmesidir. Ancak kronolojik olarak sonra gelen bir olgu yeni bir durum yarattığı, yeni bir ad ve tanım ihtiyacı doğurduğu içindir ki önceki olgu da (Garip Şiir) başka olgularla yan yana yer aldığı tanımsız bir kümeden (Hececiler, Tanpınar/Dıranas tarzı Simgeciler, “yeniler”, vb.) çıkarılıp ardışık bir dizinin, demek ki bir “ilerlemenin” ilk ögesi haline gelir”²⁷

Yeni olarak alımlanan şiirin kronolojik, ilerlemeci ve dizgisel sıralama türünden bu yaklaşımı kendi içerisinde pek çok tuhaflıklar taşısa da bir yandan en başından *yeni* adına bir kopuşu, başlangıcı işaret eder. Demek ki; *Yeni* tam da İkinci Yeni'nin gelişiyi hem öncesini hem de İkinci Yeni'nin istikametini belirleyen bir pozisyon, şiirsel alanda yeniden bir düzenlemeye maruz kalmıştır. Bir diğer yönüyle bu

²⁶Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, 30.

²⁷Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, 31.

numerolojik sıralamanın bir kopuşu da içerdiği söylenmelidir: Orhan Koçak'ın değişiyle bir sıfır noktasını. “Garip’i “1” ve dolayısıyla İkinci Yeni’yi de “2” hanesine yerleştirmek, Dıranas’tan Nazım Hikmet’e, Haşım’dan Fikret’e, Hamit’ten Fuzuli’ye kadar bütün bir tarihi de “0” hanesine koymak anlamına gelir.”²⁸ Koçak’ın işaret ettiği gibi bu yaklaşım; İkinci Yeni’yi Türk Şiir’inin sũreęinden, gelenek ile olan ilişkisinden ve öncũl/ardıl problemi bağlamından kopartan bir yaklaşım olmakla birlikte, belirlenen yeni doğrultusunda önceyi, devralınan bakiyeyi de bir tür görmezden gelen, ‘sıfır noktasına’ koyan bir yaklaşım içerir. Bu yönelim bir yönũyle esasında Cevat Akkanat’ın işaret ettiği gibi Türk Şiirinde 1950’lere kadar gelen yenilik arayışlarının bir başlangıç bulmuş olma arzularıyla da aynı istikamettedir.²⁹ Geleneği, bakiyeyi ve önceyi reddeden, yeniyi hũdayinabit bir perspektifle sınırlayan bu yaklaşım kurulmuş olan yeni Cumhuriyetin kendini eski ve gerici³⁰ sayılan Osmanlı İmparatorluğu’nun bakiyesinden ayırma, *yeni* ve *iyi* adına ne varsa bunu Cumhuriyetin bir verimi sayma telakkisiyle uyumludur.

Bir diğer yönũyle ise İkinci Yeni’ye ilişkin adlandırma problemi hem bu gelmekte olan yeni Şiiri hem de onun Türk Şiiri içindeki konumunu, çalışmanın hemen başında işaret etmeye çalışılan, anlamlandırma ve tanımlama girişimlerini kısıtlayan bir diğer yöndür. Ebubekir Eroğlu bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Şiir hareketine 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.”³¹ Fakat tüm bu tartışmaların kökeninde bir şekilde modern bir karakter izlemiş olan her “yeni”nin sabit refleksi haline gelmiş şu modern tavır yer almaktadır: Yeni olanın altını çizmek, onu vurgulamak için kendinden öncekileri “eski/miş” ilan etmek ve onu reddetme stratejisi. Bu iki yönlü çaba çalışmanın ilerleyen bölũmlerinde görũleceęi üzere cumhuriyet inkılaplarının ve onun

²⁸ Koçak, *Bahisleri Yükselmek*, 31.

²⁹ Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni* (İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012), 59.

³⁰ Bilhassa toplumcu edebiyattan yana olan eleştirmen ve şairlerin dönemin Şiirini anlamada kategorik bir tavır olarak gerici-ilerici dũalitesini kullanmaları yine bu ideolojik tavırın sürdürũlmesi anlamında önemli bir diğer husustur.

³¹ Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, 42.

muasırlaşma ideali çerçevesinde gerçekleştirdiği politikaların/inkılabların da temel yönelimini teşkil edecek, aynı strateji bu çabalarda da kendini gösterecektir.

2.3. İkinci Yeni: Teşekkülü ve Temel Unsurları

İkinci Yeni şiiri için bir başlangıç, ortaya çıkış tarihi belirlemek oldukça güçtür ve birtakım problemleri kendi içerisinde taşıyan bir yaklaşımdır. Öncelikle; İkinci Yeni bir şiir yönelimi olarak belirmeden evvel, Fecr-i Ati ya da Garip şiiri gibi belirli, eni konu önceden belirlenmiş bir mutabakat zemininde, 1940 Toplumcu-Gerçekçi şairleri gibi bir dünya görüşünün yahut belirli bir değerler manzumesinin sözcülüğünü üstlenmiş, örgütlü ve tasarlanmış bir dergi etrafında toplanmış şairlerden oluşmadığı için kesin bir çıkış/ilk an belirlemek çok güçtür. Çeşitli eleştirmenler ve İkinci Yeni üzerine düşünen birtakım şairler ‘harekete’ bir başlangıç tarihi arayışına girmiş ve birbirinden farklı gerekçelerle 1953³², 1954³³, 1956³⁴ gibi tarihler vermişlerdir. İkinci Yeni için bir başlangıç anı, tarih belirleme gibi bir tavrı sürdürmüş şair ve eleştirmenlerin bir kısmının bir son, İkinci Yeni’ye bir bitiş/final anı da belirlediklerini biliyoruz. Örneğin; Muazzafer Erdost, İkinci Yeni’nin “birkaç yıllık bir ömrü olduğunu”³⁵ onun “elli yıl önce cenazesi kaldırılmış bir mumya”³⁶ söylemiş, Özdemir İnce ise “Hareketin 5-6 yıllık”³⁷ bir ömrünün olduğunu, İlhan Berk ise: “en fazla üç yıl”³⁸. İkinci Yeni’ye bir tür ömür biçme tarzındaki bu yaklaşımlar, pedagojik açıdan ya da bir tanım girişiminde faydalı olabilse de pek çok problem içermektedir. Bu problemler arasından, çalışmanın bu bölümde yalnızca iki noktaya değinmekle yetinilecektir.

³² Suut Kemal Yetkin, *Şiir Üzerine Düşünceler* (İstanbul: Varlık yayınları, 1969), 33.

³³ Asım Bezirci, *Edebiyat Bahçesinde* (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1988), 9.

³⁴ Alâattin Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası* (Ankara: Hece Yayınları, 2013), 59.

³⁵ Erdost, *İkinci Yeni “Kuzunun Ağzındaki Tilki*, 50.

³⁶ Erdost, *Şiirin U Dönüşü*, 38.

³⁷ Özdemir İnce, *Edebiyat Sadece Edebiyat Değildir* (İstanbul: Tarihçi Kitabevi, 2015), 129.

³⁸ Ahmet Güntan, *Şiirgeldikelimedeboguldu* (İstanbul: 160. Kilometre Yayınları, 2011), 171.

İlkin, bu yaklaşımın oldukça özcü ve şematik olduğu söylenebilir. İkinci Yeni'nin devingen yapısını ve şairlerin şiir serüvenindeki kendi içlerinde sürdürdüğü yenileşme ve şeylere/şiire başka türden yaklaşma çabasını göz ardı edip, İkinci Yeni'nin ilk görümlerindeki şiire yaklaşım tarzını bir model olarak almaktadır. Esasında İkinci Yeni'nin görünür olduğu ilk dönemlerden itibaren böyle bir model, bir sözleşmeden söz etmek olanaksızdır. Şairlerin şiir serüvenlerinde de kendi içerisinde çeşitli kopmalar, dönüşümler yaşandığı bilinmekte fakat bu bir sona işaret etmemektedir. Nasıl Orhan Veli Kanık'ın ölümüyle Garip şiirinin sona erdiği gibi bir sonuca varılamazsa İkinci Yeni için de şematik, ona dayatılmış bir kimlik üzerinden bir son buluş, hitama erme gibi bir yaklaşım doğru olmayacaktır. Yalnızca adı geçen yenileşme hareketlerinin şiire kazandırdığı alan, katkıları ve etkileri bağlamında düşünülecek olsa dahi.

İkinci olarak bu tarz problemleri yaklaşımları oluşturan neden ise İkinci Yeni'yi, çalışmanın başından beri turnak işareti içerisinde kullanılan kavramlar olan akım, hareket, grup vb. olarak görme düşüncesidir. Akım ve hareket kavramlarındaki ortaklığı, benzeşimi, duygudaşlığı önce çıkaran kavramlardır. Fakat İkinci Yeni bu anlamıyla bir tür spontaneyi, kendiliğindenliği yayınlanan şiirler üzerinden 'yazı' merkezli bir ortaklığı içeren bir oluşumdur ve kendi süreci içerisinde değerlendirilmelidir. Kısaca İkinci Yeni şiiri belirli bir tarihte, dönemin şiir ortamına çıkmamış bir sürecin içerisinde şekillenmiş ve görünür kılınmıştır. Bu çalışmada ise bu süreç Tanzimat Dönemine kadar taşınarak Türk Modernleşmesi ve bunun Türk şiirindeki tesirleri ve yarattığı dönüşümler bağlamında okunma tercih edilecektir. Çalışma boyunca bir başlangıç anı belirlemekten kaçınılmış ve yalnızca ilk görünümlerden olan birkaç metine atıfta bulunmakla yetinilmiştir. Ayrıca çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yeniden dönmek üzere burada anmakla yetinilen problem ise; başlangıcından itibaren belirli ortaklıklar olmakla beraber yekpare bir İkinci Yeni olgusuyla karşı karşıya olunmadığıdır. İkinci Yeni başından itibaren kendi çoğulluğunu ve çokluğunu kendi kuvvesinde taşıyan birbirinden farklılıklar ihtiva eden (özellikle şairler ve onların şiire yaklaşımları ekseninde) İkinci Yeni'ler bütünüdür. Bu gerekçeler ışığında bütünlüklü, tek bir doğrultuda ve benzerlikler üzerinden yürütülebilecek, şematik ve kategorik tek bir İkinci Yeni yok, aynı zamansal dilimlerinde, şairlerin "yazdığı" şiirlere ve zaman içerisinde şairlerin değişiklik gösteren tutumlarına göre farklılaşmış İkinci Yeniler vardır. İkinci Yeni şiirinin bu özellikleri de belirli bir olanın/olayın, ne zaman gerçekleştiğine ilişkin net bir tarih verme gibi bir yaklaşımdan uzak bir tavra yöneltecektir. İkinci Yeni türünden

hiçbir radikal yenilik, birden ortaya çıkmaz ve görünür olmaz. Bu çalışmada, İkinci Yeni'yi Tanzimat Sonrası, modernleşme sürecine giren, Türk Şiirinin modernleşme çabasının bir aşaması olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşım gelenekçi bir perspektif içerisinde yeni olanı görmeyi, yeniyi silen bir öncelik sonralık ilişkisi değil, onu kendi tarihsel süreci içerisinde değerlendiren bu sürecin kendisindeki kopuşları, ayrılıkları göz ardı etmeyen bir tarihsel yönelimi içerir. İkinci Yeni'nin görünür olması ise bu süreçteki belirli bir sürece tekabül eder ki bu ona dışsal bir an atamak değil, bir tür görünür olduğu, açıklığa kavuştuğu zaman dilimini belirleme girişimidir. Alâattin Karaca ise bu olguyu şöyle ele alır: “Bir edebi dönemi veya hareketi kesin bir tarihle başlatmak edebiyat tarihçileri için bir kolaylık sağlasa da edebi değişimler birdenbire ortaya çıkmazlar; aksine bir tarihsel akış içerisinde, etki veya tepki bağlamında kendinden önceki zevklere bağlı olarak derece derece oluşurlar.”³⁹

Ece Ayhan İkinci Yeni'nin görünürlüğünü şöyle ele alır: “İkinci Yeni' (ben, 'Sıkı Şiir' diyorum şimdi buna; o başka, ya da 'Sivil Şiir') 1950'lerden sonra, Türkçede, taşradan gelmiş ve çok genç parasız yatılıların oluşturdukları hiç beklenmedik, garip bir biçimde özgün, çağdaş, çağcıl ve önemli bir şiir ve bir düşünce 'sıçrama'sıdır; yani 13/15 bir akım. Çok özgül bir anlamda belki de bir Mülkiye hareketi, hiç değilse ilginç bir şiir olayı.”⁴⁰ Çalışma boyunca İkinci Yeni bir süreç olarak ele alınmakla birlikte, onun yalnızca 1950'lerden sonra görünür kılındığını, uç verdiğini söylemekle yetinilmiştir.

İkinci Yeni'nin öncüleri olarak Cemal Süreya(1931-1990), Sezai Karakoç(d.1933), Ece Ayhan(1931-1990), Turgut Uyar(1927-1985), Edip Cansever(1928-1986) ve İlhan Berk(1918-2008) sayılmıştır. Kemal Özer, Turgay Gönenç, Tefik Akdağ, Yılmaz Gruda, Ülkü Tamer, Ahmet Oktay, Oktay Rıfat gibi isimler de katılımcı, İkinci Yeni'ye kendi şiir yolculuklarının bir evresinde katılan ya da bir tür takipçi isimler olarak adları anılır. Ve şüphesiz bu isimler, İkinci Yeni şiirini nasıl anlaşıldığı ve tanımlandığına göre çoğaltılabilir, değişebilir de.⁴¹ Fakat Oktay Rıfat'ın İkinci Yeni ile özel ve tartışmalı bir ilişkisi vardır. İlkin, *Perçemli Sokak* (1956) adlı kitabının

³⁹ Karaca, İkinci Yeni Poetikası, 59.

⁴⁰ Ece Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 2016), 14.

⁴¹ İkinci Yeni'nin 'kadro'su ve katılımcı şairlere ilişkin ayrıntılı bilgi için Bkz: Mehmet Fuat, *İkinci Yeni Tartışması* (İstanbul: Adam Yayınları, 2000), 101-124., Mehmet H. Doğan, *İkinci Yeni Şiir Antoloji-Dosya* (İstanbul: İkaros Yayınları, 2008), 35-167.

önsözünde ve ardından verdiği kimi söyleşilerde⁴² kendisinin İkinci Yeni'nin öncüsü ve kurucusu olduğunu iddia etmiştir. Bu görüş İkinci Yeni'nin öncü şairleri tarafından reddedilmiş ve öncülükten öte Oktay Rıfat'ı İkinci Yeni içerisinde dahi saymamışlardır. Bu konuda Cemal Süreya “Oktay Rıfat, İkinci Yeni'yi ben kurdum diyor. İyi de.. bizim 1950'den sonra çıkmaya başlıyor şiirlerimiz, ama kitap çıkaramıyoruz. Oktay Rıfat Perçemli Sokak'ı 1956'da çıkardı, kitaptaki şiirlerin hemen hiçbiri önceden yayınlanmamıştı. Ve bir önsözle akımı üstlenmeye çalıştı.”⁴³ diyerek açıkça Oktay Rıfat'ın İkinci Yeni'nin öncüsü olmadığını ifade etmiştir. Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk ve Ece Ayhan da aynı görüştedir Cemal Süreya ile.⁴⁴ Bakıldığında, gerçekten de Oktay Rıfat'ın *Perçemli Sokak* kitabında dil düzleminde olmasa da özellikle imge ve soyut dize kurulumları yönünden İkinci Yeni Şiir'i ile benzeşen yönler bulunmasına rağmen öncülük gibi bir iddiası tutarsız görünmektedir. Çünkü; İkinci Yeni şairlerinin şiirleri Oktay Rıfat'ın şiirlerinden çok daha önce dergilerde görünmüş fakat derli toplu biçimde kitap olarak yayımlanamamıştır, en başından Oktay Rıfat'ın iddiası kronolojik olarak bu tarihsel gerçeklikle çelişmektedir. Yukarıda sayılan nedenlerden dolayı bu çalışmada; Oktay Rıfat'ı *Perçemli Sokak* isimli kitabıyla İkinci Yeni içerisinde görmekle beraber, öncü şairlerinden biri olarak ele alınmamaktadır.

İkinci Yeni için belirli bir 'kadro' belirlemek oldukça zordur. Nedeni ise başından itibaren İkinci Yeni ne bir dahil olunan 'akım' ne de belirli, sathi benzerlikler üzerinden yürütülebilecek bir benzerlik ilişkisi sonucu, şablonik, tematik bir şiir metodu değildir. Bu durumu C. Süreya şöyle ifade etmiştir: “Kimdir bu İkinci Yeni, kaç kişidir, belli değil.”⁴⁵ sözleriyle vurgular. Hangi isimlerin İkinci Yeni içerisine

⁴² Bkz: “Perçemli Sokak'la birlikte İkinci Yeni de kuruldu. Ne var ki kuruculuk savında olanlar hareketi daha gerilere çekmek ve beni dışarda bırakmak istediler. Düşünden yoksun, tutarsız bir hareket çıktı ortaya” Oktay Rıfat, *Şiir Konuşması* (İstanbul: Adam Yayınları, 1992), 308.

⁴³ Cemal Süreya “*Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi*” Varlık, sy. 906, (1983): 21.

⁴⁴ Yürütülen soruşturma itibarıyla bu tartışma merkezi bir konum işgal etmediğinden ayrıntıya girilmemiştir. Bu konu hakkında ayrıntılı çalışmalar için Bkz: Alâattin Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası* (Ankara: Hece Yayınları, 2013), 125-126. Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* (İstanbul: Tel Yayınları, 1974), 73-74. Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni* (İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012), 61-63

⁴⁵ Süreya, *Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi*, 23.

dahil edildiği konusu ilk dönemlerden itibaren tartışma konusu olmuştur. Mehmet h. Doğan'a göre: "Türk şiirini "diriltten" bu oluşum içinde Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever daha çok ilgi odağı olmuştur. İlhan Berk ve Ece Ayhan ise ustalıklarıyla öne çıkmıştır."⁴⁶

İlhan Berk ise *Yeditepe* Dergisinin İkinci Yeni ve Eleştirmenler soruşturmasında 'Size İkinci Yeni diyorlar, bu konuda ne düşünüyorsunuz' sorusunda İkinci Yeni içerisinde gördüğü/görülen isimleri şöyle sıralamaktadır:

"Ankara'da Pazar Postası çıkıyor. Muzaffer Erdost 'İlhan Berk' başlıklı bir yazı yayımlıyor. Ben, 'Paul Klee'de uyanmak', 'Ballade', 'M.', 'Ağır Ot', 'Kötü Evlere İnen Balad' şiirlerimi yayınlamışım. Bu şiirlerin Orhan Veli-Cahit Sıtkı akımının dışında, yeni bir akımın şiirleri olduğunu söylüyor. Adını da koyuyor: İKİNCİ YENİ. Aynı yazıda, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya'nın da adlarını anarak (Yılmaz Gruda, Tevfik Akdağ, Ece Ayhan da olacak), buna geniş bir anlam veriyor."⁴⁷

Bu çalışma, öncüler olarak sayılan isimlerle sınırlı tutulacaktır. Neden olarak ise; İkinci Yeni üzerine yapılan tartışmaların büyük bir çoğunluğunun bu isimler üzerinde ittifak etmesi, bu isimlerin şiir ve eleştiri yazılarıyla İkinci Yeni şiirinin açıklama çabası noktasında çok temel ve öncü roller üstlenmesi ve İkinci Yeni'yi sarıh bir biçimde bu altı isim etrafında daha derli toplu analiz edilebileceği düşünülmektedir. Ayrıca; bu çalışmada adı geçen şairlerin 1960 yılına kadar ki verimlerine odaklanılacaktır. Unutulmamalıdır ki, İkinci Yeni Şiiri ve şairleri pek çok dönüşüm geçirmiş, duraklardan geçmiştir. Bu çalışmada ise yalnızca bu ilk dönem diye tabir edilebilecek sürece odaklanılmasının gerekçesi İkinci Yeni'yi ortaya çıkaran örüntüler bütünüyle bu dönemdeki şiirler arasındaki bağıntılara, koşutluk ve ayrılıklara daha iyi dikkat kesilebileceği düşünüldüğündendir

⁴⁶ Mehmet H. Doğan, *İkinci Yeni Şiir Antoloji-Dosya* (İstanbul: İkaros Yayınları, 2008), 227.

⁴⁷ İlhan Berk, "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir" *Şairin Toprağı*. (İstanbul: Simavi Yayınları, 1992), 114-115.

2.4. İkinci Yeni: Tarif(e)siz Havalandırma

İkinci Yeni Şiirinin Toplumsal Koşullarının soruşturulmasını gaye edinen bu çalışmada şimdiye değin İkinci Yeni'nin görece sathi denilebilecek yönleri açılmamaya çalışılmıştır. Bu bölümde ise İkinci Yeni'nin neliğine ilişkin soruya bir adım geriye çekilerek, Oktay Rıfat'a sorulan "Garip Nedir?" sorusuna verdiği metaforlarla yüklü cevaptan hareketle, soruşturmanın merkezi sorusunu derinleştirebilme gayesiyle yaklaşılacaktır. Oktay Rıfat soruyu şöyle yanıtlıyordu:

"Sıcak bir yaz günü, orta yaşlı bir köylü yolunu sormak için yanıma yanaştı. Üstünde partial bir palto, paltonun altında bir ceket, ceketin altında yelek, yeleğin altında da yakası iliklenmiş mintanı vardı. "Yolunu gösteririm ama önce üstünden şu paltoyu çıkart!" dedim. Çıkarttı. "Ceketi de çıkart." Onu da çıkarttı. "Şimdi de yeleği çıkart!" Çıkarttı. "Çöz mintanın yakasını!" Çözdü. "Sıva kollarımı!" Sıvadı. "Senin sorduğun yere şuradan gidilir" dedim. Yürüyüp gitti. Giderken bir iki kez arkasına dönüp baktı. Kıssadan hisse: Garip hareketi her şeyden önce bir havalandırma hareketidir."⁴⁸

Garip şiirini ilkin bir havalandırma hareketi olarak gören Oktay Rıfat denilebilir ki devraldıkları ve içine doğdukları şiir bakiyesini havasız, insanı boğan bir sınırlar, örüntüler bütünü olarak görmüştür. Rıfat'a göre, devralınan ve Garip şiirinin gelmekte olduğu döneme tekabül eden şiir görüşü son kertede adına 'şairanelik' denilen bir yasalar manzumesidir. Şairanelik kısaca, her ne konu olursa olsun ve fakat her zaman bir konudan yola çıkarak, bütün bir şiiri bu konu etrafında şairane durumlar yaratmak, jestler yapmak, buluşlar ortaya koymak gibi bir yaklaşımın adıdır. Burada Garip şiirinin tavrı ise temelde toptan bir reddediş, 'üzerindekileri çıkarma', şiirin üzerine bindirilmiş yüklerden bir biçimde kurtulma tavrı olmuştur. Bu tavır, Orhan Veli tarafından yazılmış fakat ortak bir bildiri anlamı taşıdığından isimsiz çıkmış Garip şiirinin manifestosu olarak görülen 1941 tarihli *Garip* kitabının önsözünde şu şekilde belirtilmiştir: "Eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairânenin aleyhinde bulunmaktır"⁴⁹. Bu manifesto niteliğindeki yazı Garip Şiirinin kuramsal altyapısını

⁴⁸ *Cumhuriyet Kitap*, Sayı 81 İstanbul:1991, 9.

⁴⁹ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 22.

kurmaya çalışmakla beraber başta Ahmet Haşim olmak üzere, Beş Hececiler olarak anılan şairlere, Divan Şiirine ve Nazım Hikmet'e açık ya da örtük pek çok itiraz, cevap ve reddiye getiriyordu.

Garip şiirindeki bu gerçeküstücü şiirle yakından ilişkili, avangard yönsemeleri de içeren karşı çıkış, kopuş, reddediş tavrı iki ayrı düzlemde giden ve bir noktada kesişecek bir biçimde çalışmıştır. Birincil olarak, şiirsel alanda: Garip, kısa bir ifadeyle hâkim olan hececi şiir anlayışına kökten ve sarsıcı bir itiraz getirmiş bu itiraz ise ilkin adına şiirin şemalaştırılması, tek biçimcilik denilebilecek bir olguya itirazdır. Vezinli, kafiyeli belirli bir tarzda yazılmış her metine şiir denilmesine olan rahatsızlık.

Garip ilkin şiirde bütün bu söz sanatları, vezin, kafiye vd. atıldığında yine şiir olabileceğini göstermek istemiştir. Çünkü Orhan Veli'ye göre⁵⁰ şairle(insanla) dolaysız bir ilişki kurma biçimi olan şiirdeki bütün bu yükler şiiri insandan koparan, şiiri “şiir dilinin kendine has yapısı” olarak ifade ettiği kendi üstüne kapanmış bir yazınsal türe dönüştüren bir yapıya sahiptir. Orhan Veli ise şiiri konuşma diline yakın kılmak, onu yalnızca bir mana problemine indirgemek, şiirin üzerindikileri çıkarmak, onu havalandırmak sonra da ona bir yön, insana; gündelik insana doğru bir istikamet vermek istiyordu. Örneğin Divan Şiirinde sıklıkla görülebilecek tipler üzerinden ilerleyen insanı ele alma biçimini yıkmak, insanı bir tür idealler ve mecazlar dünyasında değil, somut ve çıplak haliyle dile getirmek istiyordu. Onun şiirsel itirazı temelde; şiiri ezen, havasız bırakan bütün yönlerinden, en başta da şairanelikten koparmakla temelleniyor, yapmak istediği ise, anekdota dönülürse, şiiri “havalandırmak” arzusuydu. Böylece insana doğru ve hatta *yeni insana* varabileceğini düşünüyordu. Çünkü hâkim şiir paradigmasının insanı, sıradan gündelik yaşam içerisindeki insanı atladığını, insansızlaştırdığını⁵¹ düşünüyordu. Birincil düzlem kısaca şiiri kavrayış biçimini havalandırmaktı.

⁵⁰ Garip Şiiri için Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifatı'ı dışarıda bırakan bir yaklaşımla Orhan Veli Şiiri tabiri oldukça yaygın bir kullanım olagelmıştır. Bkz: Garip, Orhan Velinin şiiri ve ısrarıdır. Behçet Necatigil, *Düzyazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 283. Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları 2* (İstanbul: Diriliş Yayınevi, 2007),

⁵¹ İnsansızlaştırma tabirinin, İkinci Yeni'ye yöneltilen ilk eleştiri yazılarından beri merkezi bir konum tutması, ironik durumuyla oldukça anlamlıdır.

İkincil olarak ise, Garip'in çıkışı toplumsal ve edebi alandaki belirli itirazlara, isteklere ve yönelimlere tekabül ediyordu. Öncelikle, Orhan Veli ve arkadaşlarına göre o gün yazılan şiir sokaktaki, kasabadaki, kentlerdeki insanı anlama ve dile getirmekte yetersiz kalıyordu. Cumhuriyet'le gelen ve imparatorluğun çözülmesiyle ortaya çıkan dönüşümlere karşılık veremiyordu. Bir anlamda günün dolaşımdaki şairlerinin yaşıyla yazdıkları şiirin yaşı denk düşmüyordu. Çağını yakalamak ve onu anlamak konusunda bir yetersizlik görülüyordu. Diğer yandan Garip'in benimsediği gündelik dile yaslanma, şiiri kapalı, yoğun ve zor anlaşılır bir dilden kurtarma çabası, Yeni Cumhuriyetin edebiyattan beklentisinin yoğunlaştığı ana yörünge olan anlaşılabilirlik isteğine tekabül ediyordu. Bu istek çoklukla kendini edebiyatta uluslaşma, bir ilke olarak ulusçuluk, Anadolu Türkçesi vb. unsurlarla ilkin Hece şairlerinde kendini göstermiş, Garip bu tavrıyla yeni Cumhuriyet'in edebiyattaki modernleşme isteklerine de karşılık veriyordu. Cumhuriyet'in bu edebi pragmatik anlaşılabilirlik isteği bir yanı sıra yeni bir lisan yaratma çabalarıyla 'yeni insan' inşası sürecine de tekabül ediyordu. İleride ele alınacağı üzere İkinci Yeni'nin "gündelik dili" dönüştürmeye çalışan, dışlayan tavrı; anlaşılabilirliği şiirin ilkelerinden biri görmeyişi ise bu anlamıyla yeni Cumhuriyetin edebiyattan beklentilerini karşılamamakla birlikte Garip Şiir'ine itirazlarının da temel noktalarından birini oluşturuyordu.

Dolayısıyla; Garip ve İkinci Yeni Şiiri Türk Şiirinin alanını genişletmede, anlam ve anlatım olanaklarını zenginleştirmede, onu gününe çağırma, insana ve bir aşamada bireye doğru giden bir yolda onun gerçeklikle ilişkisini anlamlandırmada yeni imkanlar ve boyutlar açma noktasında kökten bir ortaklık taşır. Garip ve İkinci Yeni en temelde insanı kavramada, onu dünya üzerinde bir var olan olarak anlamlandırma çabasında bir takım yaklaşım, nitelik ve içerik farklılıklarıyla beraber radikal tutumlarıyla, kendinden önceki şiir duraklarından ciddi bir biçimde ayrılan bir ortaklık zemini oluşturur. İkinci Yeni ile Garip arasındaki temel farklılık ise (ki bu sonsuz bir kopuşu imler) verili gerçekliğe yaklaşım ve onu ifade etme anlayışlarındaki farklılıktır. Garip, kendisinden önceki şiirin ana yönelimi olan aktarma/yansıma ilişkisi biçiminde kurduğu gerçekliğin şiirde tezahürü yaklaşımını sürdürmüş, İkinci Yeni ise bu algılama biçimini yıkmış, gerçekliği yeniden ele alma ve yeni bir gerçekliğe ulaşma fikrinden hareket etmiştir. Sezai Karakoç Garip ile İkinci Yeni arasındaki bu temel farklılığı şöyle ifade eder: "Orhan Veli şiiri, şiirimizin gerçekçi

(realist) akımıydı; bu akım ise (İkinci Yeni), yeni gerçekçi (neorealist) akım.”⁵² Yine Sezai Karakoç, aynı yazısında: “Orhan Veli akımında insan Laleli’den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeciye gider, yeni gerçekçi akımda ise (...), Laleliden çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir, yaşama vardır ve önemlidir.”⁵³ Karakoç, İkinci Yeni ve Garip şiiri arasındaki kopuşun gerçekliğin algılanması ve onun şiir düzlemindeki temsil problemiyle ilgili olduğunu belirtir.

Bir diğer yönden Garip şiiri yeni bir insanı önermekte, şiire dahil etmektedir. Bu “küçük insan”dır, “Süleyman Efendi”dir. Sezai Karakoç’a göre Garip’in “küçük insan”ı ise “romantik ve ezik ve abartılıdır”⁵⁴. Garip’i nekahet dönemi olarak tanımlayan Karakoç, Garip’in Türkçe Şiire soktuğu yeni insanı bir imkân (iyileşme) olarak görür fakat bu insanı ele alış biçimini yetersiz bulur. Karakoç’a göre insan ancak Yeni Gerçekçi akımda (İkinci Yeni) en küçük davranışına değin insan kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır.

İkinci Yeni Şiirini (bütünüyle) Garip şiirine bir karşı çıkış, bir tepki şiiri olarak yapılan her indirgemeci okuma, İkinci Yeni üzerine yazılmış ilk eleştiri çalışmalarından beri bir çıkış noktası olmuştur. Bu tavır esasında, yalnızca İkinci Yeni özelinde görebileceğimiz bir tavır değil, neredeyse tüm şiir tarihini bir karşı çıkışlar tarihi olarak okuma tavrına⁵⁵ denk düşmüştür. Bu tavır ise yeniyi, ayrık ve tekil olanın görülmesini engelleyen, şiiri devamlı bir şekilde itirazlar üzerinden yürüten bir süreklilik algısı çerçevesinde oluşmuş gelenek telakkisinin sonucudur. İkinci Yeni özelinde ise bu okuma biçimi devraldıkları/almayı reddettikleri bakiyeye İkinci Yeni’nin geliştirdiği itiraz noktalarını anlamlandırmada faydalı gibi görünse de şairlerin kendi tekillikleri içerisinde değişen dünya ve onun koşullarına karşın yeni bir duyuş, cevap çabalarının üzerini örten bir yaklaşımı içerir. Diğer yandan İkinci Yeni’nin yalnızca Garip şiirine karşı bir tepki olarak ortaya çıktığı yaklaşımı, bu

⁵² Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları 2* (İstanbul: Diriliş Yayınevi, 2007), 35.

⁵³ Karakoç, *Edebiyat Yazıları 2*, S.36.

⁵⁴ Karakoç, *Edebiyat Yazıları 2*, S.36.

⁵⁵ Bu biçimde bir okuma alışkanlığının kritiği için: Bkz: Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 142-143.

çalışma itibariyle de sorgulanan “neden ikinci yeni şiiri 1950'lere değin yazılmadı?” sorusunun da üzerini örtmektedir.

Bütün bu çıkarsamalarla birlikte İkinci Yeni'yi ilkin, bir havalandırma hareketi, işlevsel olarak Garip'in şiirsel alanda açtığı yeni imkanları hem derinleştiren ve dönüştüren hem de bir süreğeni olduğu düşünülmektedir Şüphesiz ki İkinci Yeni şairlerinin Garip Şiirine karşı çıktığı, onu eleştirdiği pek çok itiraz noktası⁵⁶ vardır fakat bu tümünden bir kopuş, hele İkinci Yeni Şiirinin tümünden Garip'e karşı bir şiir olduğunu anlamına gelmez. Turgut Uyar bu olguyu “İkinci Yeni'nin Orhan Veli'den sonra bir devrim değil de bir evrim olarak geliştiğini düşünüyorum. Bu iyi.”⁵⁷ diyerek, Ece Ayhan ise “Caddeler genişledi, kitaplar inceldiyse Çalap'ın işi değildir bu. Geleceğe doğru süren bir şimdinin şiir etkisi!”⁵⁸ sözleriyle ifade etmiş ve aralarındaki bağlantıya, en azından dipte süren ortak akıntıya dikkat çekmiştir. Edip Cansever ise bu probleme *yeni insan* perspektifinden yaklaşmış, İkinci Yeni ile Garip'in insana, bireye doğru açılmasında birtakım çekincelerle birlikte bir ortaklık, devam fikrini görmektedir. “Gerçi insanın hayal dünyasından hayattaki yerine aktarılması da onların bu çabalarıyla gerçekleştirilmiştir. Ne var ki sonunu getiremediler bu işin; saplantılarından, tek yönlülüklerinden kurtulamadılar. Ama ben yine de İkinci Yeni'nin doğrudan doğruya bir tepki şiiri olmadığını öne süreceğim. Hatta biraz da ileri giderek Garipçilerin getirdiği yeniliği, verdikleri örnekleri bizim için gerçek bir şiir sayacağım. Çünkü onlar olmasaydı böylesi geniş, böylesi sağlam bir şiir ortamı da yaratılamazdı kanısındayım.”⁵⁹ Edip Cansever'in “tek yönlü” olduğu gerekçesiyle eleştirdiği Garip'in *yeni insanı*, İkinci Yeni'de ki Cumhuriyetin ve Türk modernleşmesinin önerdiği makbul insan çerçevesi içerisinde görülerek eleştirilecek ve aşılmaya çalışılacaktır. Cemal Süreya'ya göre ise Garip şiirinin önemi getirdiği şiirin yeniliğinden ya da öneminden kaynaklanmaz, onun önemi hececi şiiri işlevsizleştirerek İkinci Yeni'ye yol açmasından kaynaklanır.⁶⁰

⁵⁶ İkinci Yeni Ve Garip şiirinin benzer ve farklı yönlerine ilişkin bir tasnif için: Bkz: Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* (İstanbul: Tel Yayınları, 1974), 8-16.

⁵⁷ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 433.

⁵⁸ Ece Ayhan, *Bir Resim Olarak Orhan* (1967, Ocak). *Papirüs*(8), 29-30.

⁵⁹ Aktaran Osman Özbahçe, Osman Özbahçe, *İkinci Yeninin Doğuşu* (Ankara: Ebabil Yayınları, 2017), 84-85.

⁶⁰ Özbahçe, *İkinci Yeninin Doğuşu*, 80.

İkinci Yeni havalandırmasını, Garipten farklı biçimde şiirde bir tür *alan genişlemesi* olarak, belki biraz hızlı bir tabirle kapı, pencere ne varsa açarak gerçekleştirmiştir. İkinci Yeni kendisine has, Turgut Uyar'ın değişiyile “kişilik sahibi” bir şiir dili inşa edebilmeyi başarmıştır. Garip ise, belki de avangartlığından gelen öncü ve yıkıcı tavrı, kendisinden önceki şiir mirasıyla kurduğu karşı çıkış ve reddediş üzerinden şekillenen şiir tavrı onun kendine has bir şiir dili inşa etmesini engellemiş, yalnızca bir takım jest, tavır ve edadan oluşan bir *şiir yazma metodu* ortaya çıkmış ve yayılmış, biricik bir dil oluşturmaktan uzak, kısa sürede, şiir yazmanın tek biçimi Garip Tarzı gibi bir algı oluşmuş, şablonik bir şiire dönüşmüştür. Garip şiiri kendisini devir aldığı ve içine doğduğu şiirsel bakiyeyi merkeze alarak ve onun tam zıddı bir yerden şiirini inşa eder ve devamlı bu kaygıyı sürdürürken⁶¹, İkinci Yeni Garip şiirini de içine alan bir havza içerisinde şiiri aramış, ondaki şiirsel imkanları da kendine has bir biçimde, kendi şiir arayışlarında beslendiği bir kaynak olarak görmüştür.

İkinci Yeni'nin Garip Şiirine itirazları ise İkinci Yeni'nin neliğine ilişkin soruda ciddi bir alan açacaktır. Bu itirazları ise bir imkân olarak, ‘içeriden’ denilebilecek İlhan Berk'in üç temel başlıkla sıraladığı itirazlarından hareketle sürdürülecektir:

“1. İkinci Yeni'nin kendinden önceki bu şiir anlama dayanan bir şiirdir. İkinci Yeni ise anlama karşıdır.

2. Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiiri konuşma diline dayanır. İkinci Yeni konuşma diline karşıdır.

3.Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat salt şiirden yana değildir. İkinci Yeni, salt şiirdir.”⁶²

İlhan Berk'in sıraladığı üç gerekçe içerisinde ilk dönemlerde en fazla eleştiriyile

⁶¹ Garip şiirinin bu tavrına ilişkin Cemal Süreya'nın yorumu anlamlıdır: “Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, güzel yok, kafiye yok, metafizik yok, dram yok. Ve bunlar eski şiirde var diye yok.” Bknz: Cemal Süreya, 999. *Gün: Üstü kalsın* (İstanbul: Broy Yayınevi) 123.

⁶² İlhan Berk, *Şairin Toprağı*. (İstanbul: Simavi Yayınları, 1992), 95.

karşılana n ‘anlama karşı’ olma problemi olmuştur. İlhan Berk’in İkinci Yeni’yi bir tür anlama karşı olan, onu anlamı dışladığı yönünde anlaşılan bu ve bu minvaldeki sözleri İkinci Yeni’nin istihzalı bir biçimde Atilla İlhan’ın sert eleştiri yazılarının da etkisiyle anlamsız şiir, anlamsızlıklar sirki olarak anılmasına yol açmıştır. Ardından Muzaffer Erdost’un *Pazar Postası*’nda “Bir Şey Söylemeyen Şiir”⁶³ yazısı gelmiştir. Bu yazıda İkinci Yeni üzerine anlamsızlık eleştirilerine cevaplar getirmiş, İkinci Yeni’nin anlama karşı değil anlam problemini bir skala olarak anlamsızlığa değin açan bir şiir olduğu ifade edilmişse de bu yazı üzerinden de İkinci Yeni şiirini anlamsız olarak etiketlemenin önüne geçememiş bilakis bu yargı katmerlenmiştir. Esasında, Atilla İlhan’ın İkinci Yeni’nin anlam ile ilişkisindeki düşüncelerinde ikirciklidir. İkinci Yeni’nin “anlamı gerekli görmeyip raslantısallıkla yetindiğini”⁶⁴ düşünen İlhan, Muzaffer Erdost’un “Bir Şey Söylemeyen Şiir” yazısına cevap niteliğinde yazdığı yazıda Sezai Karakoç’un Balkon⁶⁵ şiirini alıntılıyarak bu şiirin “anamlı” olduğunu, kendisiyle çelişme pahasına yazıyordu.

Esasında en başından İkinci Yeni’nin bu biçimde algılanmasının esas sebebi onun şiirde anlam problemini o güne değin ele alınmadığı bir biçimde kökten problematize etmesidir. İkinci Yeni öncelikle şiirde anlamı dışlamamış bilakis anlamın alanını genişletmiş, Garip ve Toplumcu şiirin nesnel gerçekçi tavrına karşı gerçekliğin yeniden kurulumunu koymuştur. İkinci Yeni’nin anlam ve gerçekliği algılayış meselelerinde birleştikleri zemin “Yeni bir gerçek ve bu gerçeği ifade edecek yeni bir dil ve yeni bir semantik yapı bulmaktır. Bunun sonuncunda da yeni şiirde, alışagelen mimetik gerçeklik anlayışı yıkılmış, duyuşal ve ussal gerçekliğin dışında, bilinçaltı, bilinçdışı ve düş alanlarında var olan bir gerçeklik aranmaya başlamıştır.”⁶⁶

⁶³ Erdost, *İkinci Yeni*, 30.

⁶⁴ Atilla İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 10.

⁶⁵ “Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde
Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların
Anneler anneler elleri balkonların demirinde” Bkz: Sezai Karakoç, “Balkon” *Toplu Şiirler* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014), 116.

⁶⁶ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, 238.

Bir problem olarak anlama ve gerçekliğe ilişkin radikal itiraz, Garip şiirinin, şiiri bir tür manaya indirgemesine bir karşı çıkış olarak da okunabilir.⁶⁷ İkinci Yeni'nin uç vermesiyle başlayan tartışmalarda anlamın yok oluşu, geriye doğru gidişi mefhumu Garip'in şiiri bir anlam, yalnızca anlam meselesi olarak görmesiyle yakından ilişkilidir. Fakat gerçekleşen şeydu; anlamın geriye itilmesi değil, anlamın birincil olan hükümlerliğini yıkararak onu çoğullaştırma, çokluğa taşımaydı. Bir diğer yandan İkinci Yeni Şiir'inin anlam mefhumuna yaklaşımına karşı çıkışların temellendiği ikinci nokta ise: Şiiri ifadeyi, söylenecek sözü, anlamı şiirin kendiliğinden daha üstün ve önemli görülen bir takım düşünce manzumelerini aktarma sanatı/aygıtı olarak görülmesiydi. Şiirin araçsallaştırıldığı bu tavır, dili ve dolayısıyla şiiri bir tür aktarım, bildirim aracı olarak görüyor ve bu tarz bir anlam telakkisinin kendi şiirlerini ve pragmatik yaklaşımlarını askıyla alacağını görüyor ya da bunun endişesini taşıyorlardı. "İkinci Yeniye, hemen hemen yalnızca soldan karşı çıkıldığı bir gerçek. Ne var ki, İkinci Yeniye, anlamsızlığı içerdiği için karşı çıkıldı ve dolayısıyla, eleştiri, şiirin kendisine değil, içeriğine yönelikti"⁶⁸ diye belirten M. Erdost, hem bu durumun tespitini yapar hem de bu yaklaşımın esasında şiirin kendisini nasıl ıskaladığını belirtir.

Buraya kadar yürütülen bütün bir anlam/anlamsızlık tartışmasının merkezi noktası ise şeydu: İkinci Yeni şairlerinin ortak (fakat özellikle Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve İlhan Berk'in üzerinde durduğu ve derinleştirdiği) olarak kavradığı ve şiirinde bir yaklaşım biçimi olarak aldığı şey anlamın son kertede şiirle de eşyayla da dünyayla da ilişki kurma çabalarımızdan yalnızca birine, bir düzeyine tekabül ediyor oluşuydu, tümüne değil. Sezai Karakoç bu olguyu şöyle ifade ediyordu: "Şiirin temeli ne düşünce ne anlamdır. Anlamsızlığın da olmadığı gibi."⁶⁹ İlhan Berk ise: "Şiire yaklaşımımızda anlam her şey değildir. Şiirin ilkesi gibi -ne eksik ne fazla- onlardan

⁶⁷ Bkz: "Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir." Orhan Veli, *Şairin İş* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 16.

⁶⁸ Erdost, *İkinci Yeni*, 40.

⁶⁹ Sezai Karakoç, "Galile Denizi" *Edebiyat Yazıları II* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 1986), 31-32.

biridir.”⁷⁰ Şiirde anlam problemi Ahmet Haşim’den bu yana⁷¹ (ve yalnızca onda kalmış bir tavırla) ilk kez bu derece radikal ve yetkin bir biçimde; okur, gündelik algı düzeyiyle şekillenmiş dil ve akıl yürütme mantığı gibi dışsal öğeler ile kurduğu mütakabiliyet ilişkisi üzerinden yapılmak ve anlaşılmaktan çıkarılıp anlamın metnin kendi örgüsü ve işleyişiyle ortaya çıkması, duyurulması şeklindeki modernist ve metin merkezli bir tavra geçiş biçiminde (problem çözüldü demek istemediğimiz için) derinleştirildi diye düşünüyoruz. Ve sonuçta Turgut Uyar’ın değişiyse “Şiirde anlamsızlık sorunu, anlam yararına çözülmüştü.”⁷²

Turgut Uyar, şiirde yeni imkanlar ve duraklar aramak amacıyla yazdığı bazı şiirlerde sonradan revize ettiği iki hususu barındıran, şu cümleyi görece erken bir tarihte (1957), İkinci Yeni’yi tarif ederken kuruyordu: “Şiiri anlama, öyküye, konuya bağlı olmaktan kurtarıp, dilin özel bir dil ve mısra yapısının eline gücüne bırakmak, ozanlarımızın şimdiki çabası.”⁷³ Bu tarif esasında bir tür Garip Şiirin değillenmesi gibi durur başta. “Şiir dilinin kendine has yapısının” karşısına “Konuşma dilini, gündelik, konvansiyonel dili” koyan Orhan Veli’ye karşı “dilinin özel bir dil ve mısra yapısının gücüne bırakmayı” karşısına yerleştirir gibidir. Çünkü Orhan Veli için şiir, en başında bir “doğru düzgün konuşma işiydi”.⁷⁴ Turgut Uyar’ın İkinci Yeni tarifinde Garip şiirine bir cevap, kurduğu tanım girişiminde Garip’ten İkinci Yeni’yi ayırma gibi bir endişe bulunmakla beraber özellikle İkinci Yeni Şiiri özelinde, Ahmet Haşim’i dışarıda bırakırsak, Modern Türk Şiir’inin geleneği ile de burada bir ayrım kurulmaktadır. Bu ayrım şiirin söylenen bir şiirden yazılan bir şiire geçişinin ayrımıdır. Temelde Söz ve Yazı ayrımı. Bu ayrım İkinci Yeni’nin neşet ettiği temel bir paradigmatal kırılma ile başlar. Verili dil ile organik bir uyumu, gerçeklikle gündelik dil arasında varsayılan mütakabiliyet ilişkisini kırarak, onu dönüştürerek ve kendi üzerine düşünmesini sağlayarak.

⁷⁰ Berk, *Poetika*, 60.

⁷¹ “Ahmet Haşim’i bir yana bırakırsak Türk şiirinde anlam sorunu üstünde pek düşünülmemiştir. Konu bile edinilmemiştir.” Berk, *Poetika*, 57. Bkz: Ahmet Haşim, “Önsöz”, *Piyale* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016)

⁷² Turgut Uyar’dan Aktaran, Memet Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, 112-115.

⁷³ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 89.

⁷⁴ Veli, *Şairin İşi*, 17.

İkinci Yeni Türkçe Şiirdeki söylenen bir şiirden, yazılan bir şiire geçişin en önemli durağını teşkil eder. Şiir yazılan, yapılan bir metinsel düzleme geçmiştir artık. Dilin gündelik kullanımına büyük ölçüde yüz çevrilmiştir. “Şiir, bir şeyin şiir olarak anlatımından, kendinde şiir olmaya evrimleştikçe, söz ile sözcük arasındaki geleneksel denge de bozulmaya başlar. Bu dengenin bozulmaya başladığı dönem, İkinci Yeni’nin oluşmaya başladığı dönem ile örtüşür.”⁷⁵ Artık gösterilenin (anlam) merkezliğinin, önceliğinin yerini göstergenin (kelime) yerine bıraktığını görürüz. Cemal Süreyya “Folklor Şiire Düşman”⁷⁶ adlı yazısında folklorik ifadelerin donukluğunu, onların gündelik dildeki yerleşik anlamlarından koparmanın ve onlara yeni bir çağrışım, anlam alanı vermenin zorluğundan bahsettiği yazısında artık çağdaş şairin işinin kelime bloklarıyla değil kelimelerle olduğunu, ”şiirde asıl olanın ‘hikaye etmek değil’ kelimeler arasında kurulacak şiirsel yük” olduğunu belirterek şiir anlayışında yaşanan bu dönüşüme “Şiir geldi kelimeye dayandı” veciz ifadesiyle işaret etmiştir.

Örneğin, İlhan Berk’in İkinci Yeni yöneliminde şiirler yazmadan evvel *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953) ve *Köroğlu* (1955) adlı kitaplarında çoklukla toplumcu gerçekçi bir yaklaşımı sürdürmüştür ve bu şiirler konvansiyonel dilin içerisinden ve söyleyen konuşan, söz merkezli şiirlerdir. Şair kendi İkinci Yeni’sini *Saint Antoine’ın Güvercinleri* (1954) şiiriyle başlatır ve *Saint Antoine’ın Güvercinleri* öncesi şiirlerini “O zamana kadar söylediklerim hep sözselsel, söze dayanan şiirlermiş duygusuna kapıldım”⁷⁷ diye ifade eder. Ardından da toplumsal ileti ve bildiri amacı taşımayan, dili yer yer zorlayan, yeni ifade ve anlatım olanakları denediği şiirler yazmayı sürdürür. Yaşanan bu dönüşüm kısa bir ifadeyle; anlatmayı, iletmeyi ya da dış gerçekliği doğrudan yansıtmayı temel alan nedensel diyebileceğimiz bir poetik tavırdan üslubun ve kişiselliğin merkezi önemde olduğu

⁷⁵ Erdost, *İkinci Yeni Yazıları*, 50.

⁷⁶ Cemal Süreyya, *Şapkam Dolu Çiçekle* “Toplu Yazılar 1” (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000)

⁷⁷ Berk, *Kanatlı At*, 104.

ifadesel poetikaya geçişi temsil etmektedir.⁷⁸.

Bu tavır en belirgin örneklerini ve kuramsal yönünü İlhan Berk'te bulmakla beraber dil ile varlığın ilişkisi, şiir dilinde vasati - gündelik, verili dilin ve algı ortalamasının yıkılması bir anlamda onun ters yüz edilmesi, Garip Şiir'i ile şiir dışı bırakılan imge; mimetik dil anlayışının da zorlanmaya başlamasıyla şeyleri dolaysız bir biçimde ele alabilmenin bir yöntemi olarak şiire kapıları sonuna kadar açılmış, “dilde değişimlerden (deformation), anlatımda karıştırmalardan (synæsthesia), soyutlamalardan (abstraction) yararlanılıyor”⁷⁹ kısaca dil üzerine bir yeniden düşünüş ve yeniden ele alış diyebileceğimiz bu tutumlar diğer şairlerde de ortak bir kökensel tercih olarak, bazı farklılıklar ve ayrılıklarla beraber, kendini göstermektedir. Özellikle Sezai Karakoç ve bazı çekincelerle Turgut Uyar'da kendini soyutlama ve tahkiye metodu üzerinden gösteren bu tavır, dili ve şiiri gündelik dilden hareketle, dilin her güncülüğünden itibaren onu dönüştürerek kendine temellük eder, bireyselleştirir. Cemal Süreyya ise şiir dili ve onu algılanışı anlamında İkinci Yeni Şiiri'den belirli noktalarda ayrı bir yerde durur, onun şiirinde kullandığı dil daha konvansiyonel, gündelik dile yakındır. “Bence şiir konuşma dilinden çok uzaklaşmamalıdır. Konuşma dilinin çevresinde dönmeli, alacağı şeyleri oradan almalıdır.⁸⁰” diyen Cemal Süreyya “şiir dil içinde bir dildir; ama kuş dili de değildir”⁸¹ derken biz Cemal Süreyya'nın şiir dilinin, çoklukla gündelik dil içerisinde kalan, şiirini bu uzlaşım sal çerçeve de yürüten bir şiir dili olduğunu, onu İkinci Yeni'nin dil tavrındaki ortaklığa bağlayanın ise şiirindeki yoğun ve kalifiye imge kullanımlarının olduğunu, onu verili dilin düzeninden yer yer koparanın imge kullanımındaki bu farklılık, şiirlerindeki bazı kelime ve yapı deformasyonları olduğunu ve ayrıca C. Süreyya'nın okunabilirlik/anlaşılabilirlik problemine ayrıca önem verdiğini düşünüyoruz. Ece Ayhan da ise çoklukla semantik yapının ve sentaksın kırılması, mısranın ve

⁷⁸ İlhan Berk'in Saint Antoine'ın Güvercinleri öncesi şiirlerini bir tür koro şiir, nasıl söylediğinden çok, ne söylediğine, söze, anlama, mesaja dayalı, hep bir ağızdan söylenen şiirlermiş gibi hissetmesi fakat sonraki şiirlerinde kendi sesini, dilin sesini duyurmaya çalıştığını ifade etmesi hem vazgeçtiği toplumsal gerçekçi şiiri nasıl görmeye başladığı hem de İkinci Yeni'nin poetik arkını doğru saptamasına ilişkin oldukça önemlidir Bkz: İlhan Berk, *Kanatlı At*,105., Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, 153.

⁷⁹ Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, 114.

⁸⁰ Süreyya, *Toplu Yazılar 1*, 274.

⁸¹ Süreyya, *Toplu Yazılar 1*, 322.

gramerin deformasyona uğratılması, gündelik dilin verili sözsüz bir sözleşme halindeki anlaşılabilirlik düzeyinin altüst edilmesi halinde, radikal bir biçimde görülür. İlhan Berk'e göre dildeki bu soyutlaşma girişimi bir bireyselleşme, kişisel ve biricik bir dil kullanımı/yaratma çabasıdır. Alaattin Karaca bu olguyu şöyle açıklamıştır:

“İkinci Yeni, konuşma diline karşıdır derken, bu verili ve ortak dile başkaldırıcıdır. Bireysel dili amaçlarken de bastırılmış ben'lerin dilini ortaya çıkarmak isteğindedir. (...) Bunu, ortak dilin, üstben(ortak dil)in egemen söylemine karşı çıkış ve altben(bireysel dil)in varlığını duyurmak istemesi biçiminde de değerlendirebiliriz. Ortak dil, çoğunluğun dilidir, özgün değildir, kişisel söylemi ezer, ona fırsat tanımaz, bastırır”⁸²

Anılan anekdota, havalandırma metaforuna burada yeniden dönülürse: Havalandırmanın bir yanının Garip ve İkinci Yeni tarafından insana doğru, bireyi ortaya çıkararak yer yer onu bütün bir varlığıyla, trajedisıyla ele alan yönüne burada dönülmesi isabetli olacaktır. Garip 'küçük insanı' şiire konu etmiş, onu görünür kılmıştı fakat bu görünürlük imkânı görece yüzeysel, ortak dilin ve verili gerçek algısının içinden, modern insanın geçirdiği büyük dönüşümleri ve onun maruz kaldığı çağının bütün bir çağdaş karmaşasını kavramaktan yoksun bir bakıştı. Cemal Süreya: “Kanatlı at kuşağı şairleri şiire kasket giydirdiler, portakal yemesini öğrettiler. Şiiri insan içine çıkardılar. Ama işte bu kadar. Kanatlı at kuşağı şairlerinin şiir metotları düzyazı metodu, hikâye metoduydu. Dilin en olağan imkanlarını olay açısından işlediler”⁸³ diyerek dikkat çekmiştir. İkinci Yeni ise tam da bu ortak dili yer yer yıkararak, onu dönüştürerek dünyada bir var olan olarak insanı, ortak duygulanımların, düşüncelerin vs. ifadesi türünden bir tavırla değil, insanı ontolojik biricikliği içerisinde ele almış, kişiliğin ve bireyselleşmenin dilsel ve şiirsel düzlemdeki perspektifiyle, Türkiye’de ve Dünya’da değişen koşullarının bir yansıması olarak kendini modern yaşamın içerisinde bulmuş insanın, “bireyin toplumla olan çatışmasının, yabancılaşmasının; yerleşik değerlerin bireyi bunaltmasının ve dış dünyayla, insanlarla kurulan ilişkilerin yozlaşmasının”⁸⁴ şiirini yazmış ve bunu

⁸² Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, 302.

⁸³ Cemal Süreya, *99 Yüz: İzdüşümler – Söz Senaryosu* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 13.

⁸⁴ Atilla Özkırımlı'dan aktaran Orhan Sarıkaya, *İkinci Yeni'nin Boy Aynası* (Ankara: Hece Yayınları, 2014), 26.

içerisinde yaşadığı dünyanın ve coğrafyasından kopuk bir biçimde değil tam da onun üzerinden ve içeriden yapmıştır. İkinci Yeni bu anlamıyla Garip'in insanı görünür kılma, onu maruz kaldığı, yüklendiği yüklerden arıtma, havalandırma çabasında Garip'in yetişemediği, nüfuz edemediği yerden başlayarak ve onu içererek, radikal bir biçimde yeniden ele alınması, bir anlamıyla sonuna değin havalandırmaya çalışılmasıdır. Cemal Süreya bu duruma şöyle değinmiştir: "1940'lardan önce insan bir okul teriminden ibaretti şiirde. İnsanın içi 1940'larda aralandı. 1950'li yıllarda da açılıverdi."⁸⁵

Fakat İkinci Yeni bunu tepeden inme, bildirici ve birtakım misyonları üstlenmiş bir ideolog yahut bilgemesi bir tavırla değil; eni konu bir şiir, hakikat ve gerçeklik temelli bir kaygıyla gerçekleştirmiştir. Bu durum da İkinci Yeni'yi Tanzimat'tan beri süregelen temel poetik arktan ayıran bir diğer husustur. Bunu da en başta, kendi tarihselliği içerisinde Cumhuriyet'in ve onun idealler olarak ortaya koyduğu ülkülere, kültürel krizlerine dil düzleminde bir yanıt, karşı çıkış, o güne değin büyük ölçüde verili bir biçimde ele alınmış modern paradigmalara ve modernleşme sürecine bir karşı çıkış, eleştirel bir tutum takınarak başarmıştır. Şiirde anlam probleminin bir diğer yönü de burada önem kazanmaktadır. İlhan Berk'in işaret ettiği gibi: "Anlam sorunu bizi bir şiire, bir metne nasıl bakacağımızdan önce, asıl da yaratının doğrudan doğasına, oluş serüvenine o bilinmeze götürecektir."⁸⁶ İkinci Yeni'nin, anlam sorununu Türk Şiiri içerisindeki anlama ilişkin ana yönelimden bu biçimde radikal bir tarzda başka ele almasının altında yatan yönelimlerden biri de biraz da onun şiirin yaratım, oluş süreci ile şiirin bizatihi kendisiyle kurduğu ilişkinin neliğiyle de ilgilidir. Yukarıda ifade etmeye çalıştığımız gibi, o güne değin büyük ölçüde verili bir biçimde ele alınmış modern paradigmalara ve Türk modernleşmesinin hem kendisine hem de oluş tarzına bir karşı çıkış, eleştirel bir tutum takınmasıyla onun içerisinde yaşadığı dönemin bütün bir sosyolojik örüntüleriyle kurduğu ilişkiyle doğrudan bir bağı vardır. İkinci Yeni'nin, ilkin modernist bir şiir oluşu hem de onun bütünüyle Garip şiirine bir karşı çıkış değil Toplumcu-Gerçekçi şiire bir itiraz oluşu biraz da bu husustan itibaren neşet etmektedir.

⁸⁵ Süreya, *99 Yüz: İzdüşümler – Söz Senaryosu*, 117.

⁸⁶ Berk, *Poetika*, 56.

İlhan Berk' üçüncü ayrımı ise Garip'in salt şiirden yana olmadığı fakat İkinci Yeni Şiiri'nin salt bir şiir olduğu üzerinden kuruyordu. Peki salt şiirden yana olmak ne demektir? Bu cümleden ilkin, şiirin kendi dışında hiçbir gerekçe gözetmeden yalnızca şiir olmağını, kendinde mevcudiyetiyle şiiriyetini teşkil ettiği düşünülebilir. Şiirin her türlü pragmatik ve faydacı tavrından uzaklığını, herhangi bir amacın hizmetine koşulmamasını, yalnızca şiir olarak varlığını borçlu olduğu dile kendinden başka/kendisinin dışında bir şey olmamasıyla kendi imkanını mümkün kılarak ödediği borcu... Garip Şiirinin manifestosu olarak görülmüş Garip adlı yazısında Kanatlı at; sanatçıyı “mükemmel bir taklitçi”⁸⁷ olarak tanımlayıp biraz da Nazım Hikmet şiirine bir cevap niteliğinde olan şu cümleyi sarf eder: “Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır.”⁸⁸ Sanatı bir mimesis ilişkisi, taklit çabası olarak tanımlasıyla ‘ sanatçının işinin’ *bir sınıfın zevklerini arama işi* olarak tanımlamak arasında doğrudan bir ilişki vardır. Fakat bu ilişkiye değinmeden önce Orhan Veli'nin Nazım Hikmet ve şiirine olan itirazının Orhan Veli'nin önerisiyle salt şiir bağlamında yön değişikliği göstermediğini, her iki şiirin de kendi içerisinde bir amaçlılık, belirli bir anlam alanına hizmet aygıtı olarak algılandığı olgusunu belirtilmelidir. Her iki öneride de şiir son kertede kendi dışında, dışsal birtakım gerekçelerle kendi anlamını, imkanını bulmaktadır. İlhan Berk'in Garip Şiirini salt şiir olarak görmemesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir.⁸⁹

Salt şiir bütün mevcudiyetini herhangi bir dışsal gerekçeye dayanmadan kendinde bulan şiirdir. Şiirde dil, her türlü aracılığı sıfır düzeyine ikame ettiğinde, karşılaştığımız şey yalnızca şiirdir, salt şiir bu anlamıyla her türlü aracılığı, dışsal aygıtları hurda düzeyini indirir. Sezai Karakoç, İkinci Yeni Şiirini Neo-Realist şiir diye adlandırıyordu. Bu adlandırmanın gerekçesi ise İkinci Yeni'ye kadar Türk Şiiri'ndeki temel izleğin; şiirin, doğanın ve toplumsal örüntülerin bütün bir

⁸⁷ Veli, *Şairin işi*, 19.

⁸⁸ Veli, *Şairin işi*, 13.

⁸⁹ Özellikle Orhan Veli'nin sonradan Garip Şiirini bir tür gençlik hatası olarak tanımlaması ve sonraki dönemlerde toplumcu duyarlılığı yüksek şiirlere yönelmesi, Oktay Rıfat'ın ise halk şiirine, folklore ve Anadolu motiflerine/duyarlılığına yönelmesi İlhan Berk'in salt şiir üzerinden kurduğu ayırmada belirleyici rol oynamıştır.

ilişkiselliğini şiire dil aracılığıyla, belirli idealler ve düşünceler(ideolojiler) doğrultusunda aktarılması, yansıtılması yönünde olmasıdır. Burada sanat eserinin başarısı ya dışsal gerçekliğin şiir düzleminde ne kadar gerçeğe yakın aktarılması üzerinden kuruluyordu ya da şairi şiire götüren ideallerin, amaçların şiir düzleminde ne kadar iyi, coşkulu vd. ifade edildiği. Ancak İkinci Yeni bu doğrultuyu yıkmış, iktidardaki, egemen gerçekliğe, onun dayattığı yaklaşım biçimlerine karşı o güne değin görülmeyen olanaklara girişmiş, hem verili mimemis anlayışını sekteye uğratılmış hem de şiir *güdümlülükten* çıkmıştır. Şiiri herhangi bir dışsal yönelimin sultasından koparmış, şiiri salt kendi mevcudiyetinde varlığını bulan bir anlam düzeyine taşımışlardır. Alâattin Karaca, İkinci Yeni Şiiri anlamada en önemli hususlardan olan bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“(…) İkinci Yeni şairleri, kendi aralarındaki kimi farklılıklara karşın esas itibariyle verili şiire, verili dile, verili gerçeğe, verili düşünceye, verili tarihe, verili imgeleme, alışılmış kavrayış biçimine ve ‘algı ortalamasına’na başkaldırmışlardır. Bu başkaldırının özünde, kendilerinden önceki egemen şiir anlayışlarına; dolayısıyla egemen politikanın Tanzimat’tan sonra kültürü ve doğal olarak şiiri, kendine uygun bir tarzda biçimlendirmesine de bir tepki vardır. Gerçekten de Tanzimat’tan sonra Türk şiiri, genelde egemen politikanın güdümünde yalnızca ‘söze/anlama/iletiye dayalı bir ‘araç’ olarak görülmüştür. Gerçi kimi kez de egemen politikaya muhalefet için kullanılmışsa da sonuçta şiir bir düşünsel ‘araç’ olarak kullanılmaya mahkûm edilmiştir.”⁹⁰

İkinci Yeni’ye değin şiirin verili dil içerisinde bir bildiri, duygu, düşünce vs. iletimi düzeyinde kalan yönü, İkinci Yeni Şiiri ile beraber dil düzlemine olan dikkat arttırılmış, verili dilin de dönüştürülmesiyle “verili şiiri; dili, düşünceyi, tarihi, kavrayış biçimini alt üst etmiş, şiirdeki ‘öz’ü de değiştirmiş ve yeni bir gerçek peşine düşmüşler, en azından alışılmış gerçekliğin dışında başka bir gerçekliğin de var olduğuna işaret etmişlerdir.”⁹¹

İkinci Yeni, tam da dil düzlemindeki bu radikal tavrıyla bir havalandırma hareketi olarak Türk Şiirini modernist hizaya taşımıştır. Bir yandan şiiri verili gerçeklik ve akıl/mantık kıskacındaki yüklerinden azade kılmaya çalışırken bir yandan da bu süreci

⁹⁰ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, 193.

⁹¹ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, 193.

kendi üzerine düşünömlü bir halde, devamlı bir kritik sürecinde tutup kendi tarihselliği ve koşulları içerisinde, duyumsadığı kendi *karın ağrısından* itibaren ortaya *başka bir tertip* çıkararak, Türkçe Şiir'e modernist bir yön tayin etmiştir.

2.5. Edebi Bir Cemaate Doğru: Başka Türden Bir Ortaklık Olarak İkinci Yeni

Çalışmanın en başından beri İkinci Yeni şiiri için herhangi bir tanımlayıcı ifade kullanılmadığı, kullanmak durumunda kalındığı zaman ise bunun tırnak içinde verilmesi tesadüf değildi. Bu, İkinci Yeni'nin yapısal problemine ilişkin bir soruna tez çalışması itibariyle işaret eden bir tutumdur. İkinci Yeni bir akım mı, hareket mi yoksa birbirinden bütünüyle ayrıık birkaç şairin yazdığı şiire dışsal biçimde konulmuş bir kategorik ayırma/adlandırma çabası mı? Bu tartışma İkinci Yeni'nin uç verdiği ilk dönemlerden itibaren bir problem olarak tartışılmış bu tartışmalar ise İkinci Yeni bir akım mıdır/değil midir üzerinden şekillenmiştir. Ve fakat bu tartışmaların pek çoğu, İkinci Yeni'yi ontik bir belirlenim olarak en başından *var* kabul etmiştir. Zaten İkinci Yeni diye bir fenomen öyle ya da böyle *vardır* ve bu ön kabule göre, şimdi onun üzerine konuşuyoruzdur. Peki İkinci Yeni bir var olan olarak neye tekabül ediyordu? O bir tümelliğin adı türünden bir şey miydi yoksa somut bir tekabüliyet alanını teşkil ediyor muydu? Ece Ayhan'dan mülhemle, akım tartışmasına geçmeden önce bir geri adım daha atarak, sormak istiyoruz; İkinci Yeni sahiden yaşadı mı patron?⁹²

İkinci Yeni bir ad olarak neyi işaret eder, çağırır? Bu sorunun İkinci Yeni'nin neliğine ilişkin soruşturmanın, adlandırma probleminin bir kısmına işaret edilmeye çalışılan önceki bölümü düşünülürse, son bölümünde yer alması kasıtlı bir tercihin sonucudur. Çünkü, İkinci Yeni tabiri en başta karşıladığı anlam alanı itibariyle çalışmanın başında öncüler olarak sayılan isimler tarafından dahi, birbirinden büyük ölçüde farklılar

⁹² Bkz: Ece Ayhan, "Bir Elişi Tanrısı için Ağıt" şiirinin son dizesi: Kantocu peruz sahiden yaşadı mı patron? Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar!* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları:2015), 48.

içermiştir. İkinci Yeni'nin kolaylıkla tanıma gelemez oluşu, kendisini bazı yorumlarda birbirini değilleyen açıklamalara kadar varmış ve hatta onun bir karşılığı, *var* olup olmadığı problemine kadar dayanmıştır. Bu problemin doğmasındaki önemli gerekçelerden biri, soruyu bir tür açmaza sürükleyen, Türk Şiirinin alımlanmasında kolaycı bir yönsemeye; benzerlikler üzerinden kurulan akım merkezli bir düşünce ile sorunun tartışılmasıydı. İkinci Yeni, ilkin denilebilir ki; en başından beri şiirde kendinden önceki şiirden çok ciddi ayrılıklar taşıyan bir yenileşme alanının, bir aradalığın adıdır.

İkinci Yeni'nin neliğine ilişkin bu akım merkezli tartışma görece geç bir tarih sayılabilecek 1960'larda dahi, İkinci Yeni'nin 'içinden' diyebileceğimiz iki isim arasında şu biçimde bir alımlama düzey ve tarzına sahiptir:

“50'li yılların sonları, olasılıkla 1960 olmalı... (...) O gün Tamer, İlhan Berk'in çalıştığı yere uğrar. Berk, “Aman akşama bize gel, durumumuzu tespit edip bir şeyler yapalım,” der. Ülkü Tamer şaşkınlık içinde kalmıştır. Nedenini de şöyle açıklayacaktır: “Şimdi, benim anladığım durum şu: İlhan Berk şiir bakımından çuvalladığını anlıyor. Artık tek dayanağı İkinci Yeni'nin öncüsü olmak. Turgut Uyar'dan Özdemir İnce'ye kadar kimse de İkinci Yeni'yi kabul etmiyor. İlhan Berk'in tek dayanağı da böylece yıkılıyor. Beni de bunun için çağırıyor. ‘İkinci Yeni olduğunu kabul et ve bunu da belirt,’ diyor.” Ülkü Tamer, böyle bir şeyi kabul etmediğini belirtir. İkinci Yeni diye bir şey tanımadığını, İkinci Yeni olduğunu kabul etse de etmese de, bunun şiirini hiç mi hiç değiştirmeyeceğini, dolayısıyla böyle bir etiketin gereksiz, yararsız, hatta zararlı olduğunu da sözlerine ekler. (...) Berk: “Sizde aşağılık duygusu var, korkuyorsunuz. İkinci Yeni'yi kabul ederseniz etki altında kalırsınız diye korkuyorsunuz.” Tamer: “Bizde İlhan Berk'in, Turgut Uyar'ın bir etkisi varsa, bu İkinci Yeni etiketini kabul etsek de görünür, vardır, etmesek de...” Berk: “Siz İkinci Yeni'yi kabul etmezseniz o etki görünmez sanıyorsunuz.”⁹³

Ülkü Tamer ve İlhan Berk arasında geçen bu diyaloglar bütünü, şairlerin birbirleri hakkındaki görüşlerini bir tarafa bırakırsak, ilkin İkinci Yeni'nin varlığının “kabul etme/reddetme” üzerinden şekillendiğini bize göstermektedir. İlhan Berk'in

⁹³ <https://www.birgun.net/haber-detay/ilhan-berk-ile-cenk-114353.html> Söz konusu mektubun aktarıldığı kitap için ise Bkz: Kemal Özer, *Sanatçılarla Yazışmalar* (İstanbul:Yordam Yayınevi, 1999)

‘öncülüğü’ iddiasından hareketle, İkinci Yeni’nin var olduğunu kabul etmesini ve bunu belirtmesini istemek tam da anılan anlamıyla eni konu belirlenmiş, ‘ortak bir programdan yola çıkan’ bir akım telakkisini önceden kabul etmekle ilgilidir. Çünkü İlhan Berk İkinci Yeni’nin bir akım olduğunu, akım özellikleri taşıdığı kanaatindedir. Ülkü Tamer ise o günlerde İkinci Yeni’yi aslında şiirsel alanda somut bir karşılığı olmayan birbirinden farklı şairlerin yazdığı bir şiire dışsal olarak takılmış bir adlandırma, “etiket” olduğu kanaatindedir. Bu İkinci Yeni’nin varlığının ilanı ile bir adlandırma olarak bir boş gösteren olma ikiliği üzerinden şekillenen tartışma o güne değin akım merkezli düşüncenin dışına çıkılamayışıyla ilgilidir. İkinci Yeni, belki de kendisini önceleyen Garip ve çağdaşı sayılabilecek Hisar akımlarının da yarattığı etkiyle eni konu bir akım kavramı içerisinde algılanmış, İlhan Berk dışındaki şairlerin tamamı İkinci Yeni’yi bir akım olarak görmese dahi⁹⁴ İkinci Yeni’nin yapısal yönüne ilişkin problemi İlhan Berk dışındaki öncü olarak saydığımız isimler de akım kavramı üzerinden düşünmüş ve tartışmışlardır. Memet Fuat, İkinci Yeni içerisinde anılan şairlerin İkinci Yeni’nin neliği üzerine verdikleri yanıtları şöyle derliyordu:

“Edip Cansever herkesin uyduğu ya da uyması gereken ortak ilkeler saptayarak bu şiir etkinliğine bir akım niteliği kazandırma çabasını da doğru bulmuyordu:

“Burada şunu da belirtmek gerekiyor: İkinci Yeni’ye bir akım niteliği kazandırmak, ikinci bir yanılığa düşmek olur. O, değişik şairlerin, değişik kişilikler kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa olsa...”

Bu görüş İkinci Yeni şairlerinin nerdeyse ortak görüşüydü.

Ece Ayhan, şöyle diyordu:

“İkinci Yeni’nin birtakım kimliğinden uzaklığı biliniyor artık.”

Turgut Uyar şöyle:

⁹⁴ Kimlerin İkinci Yeni’yi ‘akım’ olarak algıladığına dair ayrıntılı bilgi için Bkz: Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni*, 87-88., Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, 239-245.

“İkinci Yeni bir akım değildir. Herkesin kendi şiirinin sorumluluğunu yüklediği ve rastlantısal olarak başka şiirlerle buluştuğu bir devimdir”

Cemal Süreya ise:

“İkinci Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da.”⁹⁵

Burada Edip Cansever üzerine bir parantez açılmalıdır. Cansever, İkinci Yeni'nin yapısal problemine ilişkin tartışmada akım merkezli bir düşünüşün yanlışlığına değinmiş fakat bu düşünceyi sürdürüp derinleştirmemiştir. “Şiiri bir akım olarak görmek, bir birlikte çıkış alışkanlığı sanmak kolaylığından vazgeçemeyenler, bu şairleri adlandırmakta gecikmiyorlar: İkinci Yeni”⁹⁶

İkinci Yeni'yi düşünürken bir adlandırma problemi yaşandığı kesindir. İçine doğduğu dönem itibariyle ortaya çıkan bir farklılığın, örneğin yeni bir şiir hurucunun adlandırması, bir anlamda onun sınırlandırılması, geleneksel dil ve anlayış içinde ona ifadesel bir karşılık bulma amacı anlaşılabilir. Halbuki İkinci Yeni birbirinden ayrı kimi tikelliklerin birbirleriyle kurduğu benzerlik ilişkileri üzerinden ilerleyen bir yapıya sahip değildir ve bu anlamıyla onları tek bir ad (bir çatı kelime, tümellik) üzerinden adlandırmak İkinci Yeni'ye ait benzerlikleri, uzlaşımalsal bir ortaklığı öne çıkartmaktadır. Bu yanıyla, yeni gelen şiire bir ad koyulması gerekmektedir çünkü onun gündelik mantık alanı içerisinde anlamlandırılması, onu belirli bir yerde ikame edilmesi gerekiyordur. İkinci Yeni Şiir'i bağlamında düşünülürse belki de bu anlamlandırma çabası bir ad olarak onu tanımla ile; ona bir karşılık/kimlik verme, sınırlandırma ve bir anlamıyla etkisizleştirme, ele avuca gelmezliğinden onu Türkçe Şiir içerisinde belirli bir alan tahsis etme, İlhan Berk'in değişikliğiyle ‘öldürme çabasıdır’.

⁹⁵ Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, 108.

⁹⁶ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 24.

“Anlam sıkıcıdır. Bencildir. Günde üç kez aynada kendine bakar. Adlandırır. Adlandırmak ölümdür.”⁹⁷ Belki de İkinci Yeni’nin “Kapalı Şiir, Sıkı Şiir, Sivil Şiir, Anlamsız Şiir, Anlamsızlıklar Sirki” vd. gibi, pejoratif tınıları yüksek, pek çok adının olması biraz da bundandır.

Fakat ortada şöyle bir problem vardır. İkinci Yeni şairlerinin pek çoğu (İlhan Berk dışındakilerin tamamı) kendisini İkinci Yeni’nin içinde görmemişlerdir. Edip Cansever, Oktay Rifat’ın İkinci Yeni’nin kurucusu olduğu iddiası üzerine konuşurken: “İkinci Yeniliği kabul etmiyoruz hiçbirimiz, ama totalim ki bir an kabul ettik, biz belli bir kuramdan yola çıkmıyoruz ki bu kurama uygun olanı daha önce Oktay Rifat bulmuş olsun. Mantığa uymuyor. Hepimizin şiiri başka bir şiir, ortak bir kurama bağlayamayız. Peki olmayan bir şey daha önce nasıl yapılabilir?”⁹⁸ derken, o güne değin akım gibi müntesipleri arasındaki farklılıkları, ayrılıkları değilleyen/dışlayan; benzerliği, ilk yasayı, sınırları imleyen bir yaklaşıma karşı çıkmaktadır, çünkü akım tam da kişilikten, şahsılıktan önce değerleri, ön sözleşmeyi İsmet Özel’in deyişiyle “önceden varılmış kararların yedeğinde şiir yazmayı”⁹⁹ öne çıkarır. Edip Cansever’in ‘kabul etmediği’ şey tam da buradaki benzerlik, aynılıklar ilişkisiyle çalışan bir tür analogik ve mekanik bir İkinci Yeni şablonu üzerine kurulmuş “İkinci Yeni Akımı” düşüncesidir. Alıntıdaki 'biz' ifadesi ise akım türünden bir ön sözleşmeyi dışlayan başka türden bir ortaklığı, bir *bir ara-dalık*’ı içerir, biz: akım olmayanlar, ayrı ayrı şair kişilikler. Burada, *bir aradalık* diye anılacak olan bu kavramsal yaklaşımdan anlaşılan ise, tekillik¹⁰⁰ kavramından hareketle; hem her biri birer tekillik olarak varlıkların(şairin) kendi kişiliğiyle/biricikliğiyle var kılmasının

⁹⁷ Berk, *Kanatlı At*, 104.

⁹⁸ Uyar, *Korkulu Uсталık*, 551.

⁹⁹ İsmet Özel, *Sorulunca Söylenen* (İstanbul: Şule Yayınları, 1997), 63.

¹⁰⁰ Ali Akay, tekillik kavramını şöyle açıklamaktadır: “Tekil, tek olan anlamına gelmemektedir. Tersine çoğul olanın ve hatta daha da öteye giderek, çoğul ve tekil olanın da daha fazlasını oluşturan ‘çokluk’ düşüncesidir. Türkçeye tekil sözcüğünü ‘singulier’den çevirdim. Aslında buradaki anlamıyla ‘ayrık’ uygun düşecek; yani ender olan ve diğerlerine benzemeyen anlamını taşıyacak. Tek ve çok diyalektiğinden de öteye, çokluk, tekil düşüncenin önemli karakterlerinden biri.” Ali Akay, *Tekil Düşünce* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2010), 15. Tekillik kavramı üzerine ayrıntılı bilgi için Bkz: Akay, *Tekil Düşünce*, 13-24. Christian Descamps, *Fransa’da Felsefenin Kırk Yılı* “Sartre’dan Deleuze’e Tekil Düşünce”, çev. Mahir Ender Keskin (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2015), Taner Timur, *Felsefi İzlenimler* “Sartre, Althusser, Foucault, Derrida” (Ankara: İmge Kitabevi, 2005)

olanağını kendi içerisinde barındıran; hem de bu potansiyaliteden hareketle ötekine, çokluğa, çoklaşmalara imkan taşıyan ve fakat bunu özdeşleşme, bir olma, teklik gibi düşünceler ile değil bilakis ayrışıklıkların içerildiği, farklara/farklılıklara rağmen değil tam da farklılık/ayrılıklarla beraber bir cemaat, ortaklık (communauté) fikri anlaşılmaktadır.

Çalışmada işaret edilmeye çalışılan *cemaat* kavramı konvansiyonel, geleneksel cemaat anlayışından ise oldukça farklıdır. Bu başka türden bir cemaat anlayışı özellikle George Bataille'in cemaat düşüncesinden hareketle ele alınacaktır. Geleneksel anlamda cemaat, kendi tüzüğü, yasası, tanzim edilmiş kuralları vd. ile normlarını cemaatinin üyelerine sunar, cemaatin öznelere üzerinden ise karşılıklı bir biçimde bu döngüsellik belli bir kimlik etrafında işletir/dolaşıma sokar. Geleneksel cemaatin bu yapısı, öznelere cemaat liderinin ya da cemaatin benimsediği ülkülerin, amaçların, ön sözleşmenin, kimliğin vb. doğrultusunda tek tipleştirici ve belirli bir özdeşlik doğrultusunda, bir birliktelik etrafında toplar, eritir. Burada cemaat bunu ritüelleri, kendi iç dinamikleri, yasası ile beden–inanç pratikleri üzerinden yapabileceği gibi bizzat varoluşuyla da bu pratiklerin tekrarı ve tahakkümüyle de bunu dolaşıma sokabilir, sokmak ister. Bu ister bir dini bir cemaat olsun, ister edebi bir cemaat, aralarındaki birçok pratik ve içerik açısından farklılıklarına rağmen sayılan ortaklıklarda (kısaca belli bir kimlikte, sözleşmede, öz'de) buluşurlar. Burada soruşturulan ve İkinci Yeni'nin yapısına ilişkin problemde 'başka' bir perspektif sağlayacağını düşünülen cemaat anlayışı ise; bu belli bir kimliğe, öze indirge(n)meden, kendi tekilliklerini muhafaza ederek yeni bir ortaklık biçimi, dilde neşet eden ve kendini varlığın biricik sahası dilde ikame eden bir cemaat, edebi cemaat anlayışıdır.

Bu "başka türden" denilebilecek cemaat anlayışı, bir özdeşlikler ağı içerisinde kurulmuş, bütüncüllük fikrinden uzak bir biçimde her varlığı kendi tekilliği içerisinde kavranılacak ve anlamlandırılacak bir yapıyı amaçlar. "İnsanlar arasındaki ilişki Aynı'yla Aynı'nın ilişkisi olmaktan çıkıyor ve Öteki'yi indirgenemezliği ve eşitliği içinde, muhatabı karşısında her aman asimetrik olarak ilişkiye dahil ediyorsa, bu, 'cemaat' diye adlandırmaya kolay kolay cesaret edilemeyecek başka biçimdeki bir

toplumu dayatan ve esinleyen çok başka tür bir ilişkidir.”¹⁰¹ derken Maurice Blanchot, İkinci Yeni'nin neliğine ilişkin sorunun İkinci Yeni şairlerinin nasıl bir ortaklık zemininde *bir arada* olduğu yönüne işaret eden bir imkanı taşır. İkinci Yeni şairleri ilkin bir hareket noktası olarak bildiri, herhangi bir tasarımsal çıkış planı ya da teorik bir öncüller bütünü olan bir programdan sonra/dahilinde ortaya çıkmış değil, doğrudan şiirle, yayınlanan ayrı ayrı şiirlerin kendisiyle görünür olmuştur. Ve özellikle öncüler olarak sayılmış şairler arasındaki ilişki ağı bir aynılık ilişkisi denilebilecek türden bir ilişki biçimi halinde görülmemekle birlikte birbirlerini tanımamaktadırlar dahi ve dolayısıyla aralarında herhangi bir hiyerarşik ilişki de bulunmamaktadır. İkinci Yeni kendi yapısında her şairin kendi kişilikleriyle, tekillikleriyle varlığa geldiği edebi düzlemdeki bir eşitler ilişkisidir. Cemal Süreyya'nın veciz ifadesiyle: “İkinci Yeni, bir güvercin curnatasıdır.”¹⁰² Hem bir akındır, toplu bir kalkışmadır hem de her varlığın kendi tekilliğinde yol aldığı, mesafelendiği bir oluş.

“Bir yenilik hep beraber yapılır. Hep beraber yürüyoruz. Hattâ olumsuz şeylere bile. Tek başına yenilik yapılmaz ki. Bizde de her birimiz tek başına ayrı yöne yürüyoruz. Ama yine bir toplam olarak. Turgut Uyar da ben de. Cemal de, Edip de. Ayrı ayrı yerlerden geliyoruz. Fakat yine de hep beraber. Tek başına yapılmaz ki yeni bir şey!”¹⁰³

Ece Ayhan'ın vurguladığı gibi İkinci Yeni şairlerinin “ayrı ayrı” olup, ayrı yönlerde hep beraber yürüyüşleri bununla birlikte kendi tekillikleriyle bir arada (“bir toplam”) olarak varoluşlarını gerçekleştirmesi yukarıda başka türden bir cemaat olarak tanımlanan edebi cemaatin ‘eksiklik ilkesi’nden hareketle kavranılabilir. “Bu bir *ilkedir*, buna dikkat iyi dikkat edelim (...) Yetersiz varlık, bir bütünlük tözü oluşturmak için başka bir varlıkla birleşmeye çalışmaz. Yetersizlik bilinci, gerçekleşmek için ötekine veya bir ötekine ihtiyaç duyan bilincin kendini sorgulamasından kaynaklanır. Varlık tek başına, kendine kapanır, uykuya dalar ve

¹⁰¹ Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997), 12.

¹⁰² Süreyya, *99 Yüz: İzdüşümler – Söz Senaryosu*, 93.

¹⁰³ Ece Ayhan, *Öküz'lemeler* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2004), 19.

sakinleşir”¹⁰⁴ Varlık, bu eksikliğini problem haline getirmek ister. Fakat bunun için *ben* dışında bir varlığa, *öteki* olana ihtiyaç duyar. Ece Ayhan’ın bir yeniliğin tek başına yapılamayacağı düşüncesi buradan neşet eder çünkü varlık tek başınayken kendi tikelliğiyle baş başadır ve kendi eksikliğini ancak kapatmaya ya da bunu bir artı değere dönüştürmeye çalışabilir fakat bir ötekinin varlığıyla ise bu eksikliğini derinleştirme imkanı bulabilir ve bu bir yeniliğe kapı açabilir, olumlu ya da olumsuz “Yetersizlik, yetersizliğe son verecek olan şeyi değil, daha ziyade, doldurdukça derinleşen eksikteki aşırılığı arar.”¹⁰⁵ İkinci Yeni’nin bir aradalığı yeni bir şiir arayışında tam da bu biçimde; bir ortaklık zemininde kendini bulur.

İkinci Yeni şairlerinin kendilerini “İkinci Yeni Akımı”nın dışında görmeleri de ancak böyle bir zeminde anlamını bulmaktadır. Maurice Blanchot bu durumu Gerçeküstücü grup üzerinden söylediği “Gruba dahil olmak, hemen hemen aynı anda bir karşı – grup oluşturarak gruptan şiddetle vazgeçmek”¹⁰⁶ şeklinde ifade eder. İkinci Yeni’de mevcut olan da budur: Yalnızca edebi bir ortaklık, dışsal her türlü iktidar imkânı karşısında yeniden bir karşı konumda yer alış. Bu durum, ileriki bölümlerde ele alınacağı gibi, İkinci Yeni’nin iktidarla ve her türlü iktidar imkanıyla kurduğu ilişkide de kökten bir reddediş ve bunu dönüştürme çabası olarak kendini gösterecektir.

Çalışmanın başında benzerlik ilişkisi biçiminde üretilen akım anlayışını eleştirmiş, hem bu minvaldeki her tür değerlendirme girişiminin hem de İkinci Yeni’nin bu biçimde ele alınmasındaki yanlış yönlere değinmişti. Evet, İkinci Yeni bir akım karakteri göstermekten çok uzaktır fakat İkinci Yeni’yi bir *bir aradalık* olarak sayılmasını mümkün kılan ortaklık nedir? Bu ortaklık kuşkusuz temelde pozitif bir değerler bütünü (ne olduğu) biçiminde yapılanmamış daha çok kendinden öncekiyle kurduğu ilişkideki negatif bir işleyiş (ne olmadığı) bir tür başkalık, karşı durulan belirli mefhumlarla “müşterek birtakım taraflarıyla eski şiirden ayrılan” bir ortaklık zemini üzerinde gerçekleşmiştir. Bir edebi cemaat olarak İkinci Yeni ortaklığını bir üst-değerler/yasa bağlılıklarından değil, yasanın ve belirli bir özde özdeşliğin

¹⁰⁴ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 15.

¹⁰⁵ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 18.

¹⁰⁶ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 23.

reddinden itibaren kurmuştur. Bu anlamıyla İkinci Yeni ortak bir başkalıktaki buluşmanın adıdır.

Atilla İlhan İkinci Yeni üzerine yazdığı Anlamsızlıklar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler¹⁰⁷ adlı yazıda İkinci Yeni'nin tutarsızlığına, methodsuzluğuna değinir ve o güne değin yazılan İkinci Yeni yönelimindeki şiirlerin ve yazıların bir kısmını ele olarak bu metinler arasında pek çok ayrılıklar, karşıtlıklar bulunduğunu ortaya koyup en azından bu şairlerin kendi aralarında bir anlaşmaya varmaları gerektiği; öncelikle bir yapı, metod ve sistem birliğine gitmeleri tavsiye ve eleştirilerinde bulunmuştur. Esasında Atilla İlhan'ın 'tavsiyelerini' bir yana koyulursa, tespitlerinde kendine göre haklıdır. Haklıdır çünkü A. İlhan bütün düşünüşünü bir ön kabul olarak İkinci Yeni'nin akımlığı üzerinden kurmuş ve onun neden geleneksel anlamıyla bir akıma benzemediği yönünde eleştirmiştir. Cemal Süreya'nın bu yazıya cevap niteliğinde yazdığı Sirk¹⁰⁸ yazısı ise İkinci Yeni'nin nasıl/ne türden bir ortaklık zemininde bulunduğu dair oldukça ufuk açıcı bir metindir. Süreya, İkinci Yeni'yi kastederek:

“Örneğine bol bol rastladığımız gibi masa başında aceleler, edebiyat dışı sebeplerle ya da kulis uğraşlarıyla kurulmamıştır. O davranışın içindeki şairlerin çoğu birbiriyle tanışmamışlardır bile. (...) Sözü edilen ayrılıklar karşısında yine de bileşik nitelikli bir şiir var mı, bu bileşik nitelik o ayrılıklara göre daha baskın mı, mesele bu işte. (...) Çünkü bu şairler “müşterek” birtakım taraflarıyla eski şiirden ayrılıyorlar.”¹⁰⁹

Burada, Cemal Süreya'nın işaret ettiği gibi İkinci Yeni zaten bir akım niteliği taşımadığından ve yine de 'müşterek' birtakım yönleri bulunduğundan İkinci Yeni'deki bileşik, ortak olan yönlere bakmak bu ortaklıktaki işleyişin nasıl ve ne şekilde yapılandığını ortaya koyma fikri hem yürütülmekte olan çalışmanın temel yönelimini işaret eder hem de cemaate gönderme yapması açısından önemlidir. Cemal

¹⁰⁷ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, 42-47.

¹⁰⁸ Süreya, *Toplu Yazılar 1*, 224.

¹⁰⁹ Süreya, *Toplu Yazılar 1*, 224-225.

Süreya'nın 'müşterek' olarak andığı İkinci Yeni'nin bu "durumu" izaha muhtaç görünmektedir. Müştereklik, yani ortaklık; Cemal Süreya İkinci Yeni'yi pozitif bir olgular bütünündeki benzeşimlerden hareketle değil, kendinden önceki şiirle kurduğu negatif bir ilişkiden hareketle, ondan ayrılan yönlerdeki birtakım müşterekliklerden itibaren tanımlıyor. Bu tavır çalışma boyunca işaret edilmeye çalışılan cemaat perspektifinin benzeşimlerden değil, ayrılıklardaki ortaklıklardan hareketle kurduğu ilişki biçimiyle paralellik taşır. İkinci Yeni'nin bir ön sözleşme içermemesi, ortak bir poetik tavır göstermemesi, şairlerin ayrı ayrı yerlerden gelerek her birinin kendi kişilikleriyle/tekillikleriyle şiirsel alanda göstermiş oldukları varlıkları, İkinci Yeni'nin ortak bir başkalıktaki buluşmasından dolayıdır. Bu ortak bir başkalıktaki buluşma, İkinci Yeni'nin işaret etmeye çalışılan edebi cemaat fikriyle bir diğer ortaklığıdır.

Burada bir saptamayı yapmak önemlidir. Yukarıdaki kişilik vurgusunun nedeni şairlerin kendi tekil şiirlerini kurma kaygısını içermekle birlikte, adına "modelin yağmalanması" denilen bir tür zayıf ikinci yeni reproduksiyonlarından kendilerini ayırma, araya mesafe koyma gibi bir tavrın kaygısı da görülmektedir. İkinci Yeni şairleri, çok erken tarihlerde ortaya çıkan "ikinci yeni şiir" üslubunu reddeden bir tavrıyla, dilsel düzlemde cemaatin reddini ortaya koymuşlardır. "*Gruba dahil olmak, hemen hemen aynı anda bir karşı – grup oluşturarak gruptan şiddetle vazgeçmek*" İkinci Yeni şairleri bununla hem dilsel düzlemdeki ortaklığı, yine kişiliklerini ortaya koyarak, her biri kendi tekilliklerinde dışlayarak, uzlaşımsal bir ikinci yeni modelini reddetmişlerdir. Bir edebi cemaat olarak İkinci Yeni, cemaati mümkün kılan fundamental koşulu; cemaatin reddini de bir imkân olarak heybelerinde tutmuşlardır. Bir edebi cemaat olarak İkinci Yeni'nin imkanı da bu reddedişi, cemaatin dışına çıkmaya her an hazır oluştaki şekillenmektedir. "Tekil-çoğul varlığın birlikteliği varlıkların içkin yapılarıyla (immanent) üretilen bir maksatlı birliktelik değildir. Bu birliktelik zaten tekil-çoğul varlığın ontolojik muhitinde mevcut olan, kendi dışlarına çıkışla (excess) anlam kazanan bir birlikteliktir."¹¹⁰

¹¹⁰ Atilla Akalın, "Tekillik Tartışmasına Öz Sorunu", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2015), 48.

İkinci Yeni en başından beri bir üsluptur, üslupta bir sıçramadır fakat İkinci Yeni şairleri, “İkinci Yeni şeklinde tanımlanan ortak zeminden kendileri olarak sıçramıştır. Bu sıçrama kişilik vurgusu, bireyselleşme olgusu, üslup şeklinde tanımlanabilir. Fakat şiirin doğduğu, köklendiği büyük zemin İkinci Yenidir”¹¹¹ Ece Ayhan da İkinci Yeni şairlerinin kendi tekillik ve şahsiyetleriyle bir arada oluşunu, “akım olmayan bir akım olarak İkinci Yeni”yi şöyle ifade etmiştir: “İkinci Yeni’de herkes birbirinin şiirine moral verirdi. Edip’in bir şiiri yayınlanırdı, benimki, İlhan’ınki, Cemal’inki yayınlanırdı ama arada bağlantı yoktu. Sezai Karakoç’la Edip Cansever karşılaşırsalar birbirlerini tanımazlardı. Akım budur işte.”¹¹² Yine Ece Ayhan “*Dip Yazılar*” adlı kitabında her türlü angajeliği ve “koro” söyleyişi reddedişini “Toplu çekilmiş fotoğrafları sevmiyorum”¹¹³ diyerek vurgularken İkinci Yeni’deki her şairin kendi tekilliklerinde varoluşlarını gerçekleştirdikleri, bir ağızdanlığı dışlarken cemaatin reddini de içeren bir yaklaşımla dile getirmiştir.

İkinci Yeni, her bir şairinin kendi tekillikleriyle bir aradalığının adıdır. İkinci Yeni akım olmayan akımdır: Edebi Cemaat. Georges Bataille buna “Cemaati Olmayanların Cemaati”¹¹⁴ demektedir. İkinci Yeni, herhangi bir cemaati olmayanların” cemaatidir. Ece Ayhan’ın sivillik vurgusu da bu düzlemde bir kere daha anlam kazanmaktadır. Akım oluşu en başından her türlü angajeliği, içkinliği (immanent) ve yasayı tekil olmanın karşısında öncelmesi itibarıyla reddetmektedir.

İkinci Yeni’nin neliğine ilişkin sorunun peşinden giderek İkinci Yeni’yi bir tür edebi cemaat olarak okumaya çalışılan bu bölümde İkinci Yeni’nin kendine özgü yapısına ilişkin soruşturulmaya çalışılan türden bir cemaat anlayışıyla ortaklıklarına açıklık getirmeye çalışıldı. Fakat her türlü benzeşim ilişkisinde ziyade ve önce İkinci Yeni’yi bir tür edebi cemaat olarak okuma önerisinin altında dilin ve İkinci Yeni’nin dil ile kurduğu ilişkinin kökenselliğine dair bir husus bu cemaat imkanını sahil bir düzlemde

¹¹¹ Özbahçe, *İkinci Yeninin Doğuşu*, 132.

¹¹² Aktaran Hulusi Geçgel. Bkz: Hulusi Geçgel “İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan”, (Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, 2002), 73.

¹¹³ Ece Ayhan, *Dip Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 132.

¹¹⁴ Aktaran: Maurice Blanchot. Bkz: Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 9.

neşv-ü nema bulmasını mümkün kılar. O da İkinci Yeni'nin verili dil ile kurduğu ilişkide gizlidir. İkinci Yeni verili dil ile organik bir uyumu, gerçeklikle gündelik dil arasında varsayılan mütakabiliyet, temsil ilişkisini kırmış, onu dönüştürmüş ve dilin bir tür iletişim yönü diyebileceğimiz tarafını 'kısmi' olarak askıya almıştır. Bu da İkinci Yeni'nin oldukça kapalı, soyut bir dil kurduğu, İkinci Yeni'nin birtakım anlaşılmazlıklar şiiri olduğu yönünde yorumlanmıştır. Fakat esasında olan, dil ve onun imlediği şeyler arasındaki varsayılan mimetik ilişkinin sarsma çalışmasıydı. Gerçekleşen, gerçeğe uygunluk ilkesinden hareket eden temsili poetikadan ifadeye ve imgeye dayalı, bizatihi dilin kendisinden itibaren şiirselliğin kurulduğu imgeci, şiirsel olanın mekânı olan dilin "kendisini" ortaya çıkaran, ifadeye dayalı poetikaya geçiştir.

İkinci Yeni'nin dil ile kurduğu bu özgül ilişki Jacques Ranciere'in "dil, şeylerle, onların birer kopyasıymış gibi bir benzerlik göstermez, çünkü onların benzerliğini bir hafıza olarak taşır. Bir iletişim (communication) aracı değildir, çünkü zaten bir topluluğun (communaute) aynasıdır."¹¹⁵ görüşüyle beraber okunduğunda daha da anlam kazanır. Bir şiirsel jest olarak İkinci Yeni'nin daha önceden anıldığı gibi ifadesel bir poetikanın imkanlarını zorlaması bu şiirin dil ile kurduğu ilişki bağlamında dilin bir cemaatin (communaute) aynası olması ile doğrudan ilişkidir. Buradaki dilin söyleyen, iletişim yönünün askıya alınması olarak tabir edilen durum, İkinci Yeni şairlerinin bir ortaklık olarak birbirleriyle kurduğu ilişkinin de kökenini oluşturur. Şiirsel ortaklık artık, bir akım gibi, şeyleri ortak bir duygudaşlık, ilke doğrultusunda temsil etme/kopyalamadaki birliktelik değil; şeyleri ifade edişteki somutluğun, dilden neşet eden edebi bir "hafıza"daki ortaklıktır. Diğer yandan İkinci Yeni'nin edebi cemaati bir kimlik cemaati değildir; edebi alanın dışına gönderme yapan, dışsal birtakım aidiyetler bütününe ilişkin bir kimlik ortaklığı değildir. İkinci Yeni, en azından ilk dönemlerinde, kendini kısaca üslup olarak, ilkin üslupta bir *olumsuzlama* olarak ifade edilebilecek bir ortaklıkta gerçekleştirmiş, edebi ortaklığın adıdır.

¹¹⁵ Jacques Ranciere, *Suskun Söz.* Çev.Ayşe Deniz Temiz (İstanbul: Monokl Yayınları, 2016), 58.

İkinci Yeni şairlerinin dünyayı algılayış tarzlarındaki bunca kişilik farklılıklarıyla birlikte yine de kökensel bir ortaklıkta *edebi cemaat* oluşturmalarının kökeni buradadır. Artık dünyanın nasıl alımlandığı, temsil edildiği değildir önemli olan, önemli olan “dünyanın ve cemaatin/topluluğun (communaute) gücü olarak anlaşılan dilin bizzat doğasını ve tarihini ortaya koyan ifadelerden oluşan bir dil”¹¹⁶ de ki kökensel ortaklıktır.



¹¹⁶ Ranciere, *Suskun Söz*, 58.

3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN TOPLUMSAL KOŞULLARI

Yaşar Nabi, 27 Mayıs 1960 darbesinin hemen ertesinde “Türk edebiyatının var olduğunu kanıtlamak için”¹¹⁷ yayımladığı Varlık dergisinde, darbeyi hoşnutlukla selamlayan bir tonda şu satırları yazıyordu:

“Artık tembellik avarelik zamanı değil. Genç sanatçıların yıllardır hasretini çektikleri özgürlük işte alabildiğine esiyor memlekette. Kolları sıvayıp işe başlayalım. Bütün suçu baskı rejimine bulanlar için mazeret yok artık. Göstersinler kendilerini. Bunaltı edebiyatına da soyuta da paydos! Milletin anlayacağı dille geçmişin kötülüklerini anlatsınlar, geleceğin güzel günlerini bize müjdelesinler. Meydan onların. İş başına!”¹¹⁸

Seslendiği genç şairlere, özetle İkinci Yeni olmayın denilebilecek bazı öğütler veriyordu. Nabi’ye göre artık memlekete “özgürlük gelmiş”, Demokrat Parti’nin totaliter ve baskıcı yönetimi altında soyut şiirler yazmış İkinci Yeni boşa çıkmıştır. Artık ‘soyut’a, anlaşılabilir yazınsallıklara yer yoktur, ‘milletin anlayacağı’ dille geçmişin kötülüklerini anlatmanın günüdür. Tembelliği bırakıp, işe koyulmanın vakti gelmiştir. Darbe olmuştur. Darbeyle beraber, Atilla İlhan’ın değişiyi; Menderes diktasıyla birlikte onun ürünü olan İkinci Yeni’nin de devri bitmiştir¹¹⁹.

Çalışmanın İkinci Yeni Şiirinin Toplumsal Koşulları adı verilen bölümünde, İkinci Yeni’nin Teşekkül devri denilebilecek 1950’li yıllar, 27 Mayıs’a kadar yaşanan süreç ve toplumsal, kültürel ve edebi ortam ele alınmaya çalışılacaktır. Çalışmanın bu bölümündeki temel motivasyon, 50’li yıllar Türkiye’sinin eksiksiz bir panoramasını çizmek yahut bütünüyle İkinci Yeni’nin ortaya çıkışını bir takım sosyal, siyasi ve

¹¹⁷ (Ercan, F. N. (2010). T.C Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <http://www.kygm.gov.tr/TR,303/yasar-nabi-nayir-ve-varlik-dergisi.html> adresinden alındı

¹¹⁸ Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, 49.

¹¹⁹ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, 11.

sosyolojik gerekçelere indirgemek değil yalnızca onun teşekkül devrinin nasıl bir tarihsel ve toplumsal sürece tekabül ettiğini serimlemeye çalışmak, İkinci Yeni'yi anlama çabasında birtakım imkanlar taşıyabileceği düşünüldüğünden gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Bu dönemler: Cumhuriyet'in ilanından itibaren ele alınmak üzere Atatürk ve İnönü Dönemi ile Demokrat Parti dönemi olarak birbirini izleyen üç ayrı aşamada, özellikle bu dönemin kültür politikalarıyla bu politikaların dönemin şiirine yansımaları ekseninde değerlendirilecektir.

3.1. Atatürk Dönemi (1923-38)

İlhan Berk dışındaki diğer İkinci Yeni şairlerinin hepsinin doğum tarihi cumhuriyetin ilanından sonraya denk düşmekte, şairlerin çocukluk ve ilk gençlik yılları denilebilecek dönemleri ise Atatürk ve İnönü dönemlerinde geçmiştir. Dolayısıyla onların kişiliklerini edinmeleri, şiire yönelimleri, dünya görüşlerinin oluşması vb. gibi etmenler, yüzyılın ilk yarısındaki adı anılan bu dönem içerisinde gerçekleşmiştir. Bu süreç ise: "Türk insanı ve toplumu üzerinde alabildiğine sarsıcı, yıpratıcı etkiye sahip olayları içeren çok dinamik bir döneme tanıklık etmiştir."¹²⁰

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte girilen süreç, devletin ve toplumsal işleyişin oldukça radikal bir biçimde dönüşümünü hedefleyen inkılaplarla birlikte bütün bir toplumsal ve siyasal hayatın dönüştüğü bir dönemdir. "Muasır medeniyete ulaşmak" iddiasından hareketle, *akıl ve bilimi kendisinde rehber edinmiş* yeni Türk inkılapları, hem kökleri Osmanlı İmparatorluğuna dayanan batı tarzı modernleşmeci paradigmanın sürecini hem de ondan ayrılan kimi yönleriyle bütünüyle 'eski' olandan uzaklaşma yoluna girmiş, gündelik yaşamı, kurumlarını, hayat tarzını, siyasayı vd. ve bütün bunları mümkün kılan anlayışlar düzenini batıyla tam entegrasyon hedefi doğrultusunda değişime ve dönüşüme uğratma sürecine girmiştir. Bu süreç ekonomi, kültür gibi

¹²⁰ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2016), 21.

alanlarda ise Türk milliyetçiliğine dayalı bir perspektifte birtakım düzenlemeler eliyle sürdürülmüştür.¹²¹

Atatürk Dönemi adıyla anılan dönem 1923-1938 yıllarını kapsar ve hem yukarıda bahsedilen yeni Cumhuriyetin inşa sürecine tekabül eder hem de bu dönemde belirlenen kültür politikaları ve sanattan beklentiler daha sonra anılacak İnönü Dönemi (1938-1950) dönemini kökten belirlemesi açısından önemlidir. Dönemin kültür politikaları, sanattan ve dolayısıyla şiirden beklentileri de bu ölçüler ve talepler doğrultusunda ikili bir işleyiş içerisinde oluşmuştur. İlk, yeni Cumhuriyetin beklentileri ve talepleri doğrultusunda sanatçılardan eser vermeleri beklenmekte diğer yandan ise dönüştürülmek/yaratılmak istenen yeni insan tipinin kurucu bir ögesi olarak sanatçılardan tavır ve örnek birer kişilik olmaları talep edilmektedir. Orhan Koçak bu duruma şöyle işaret etmiştir: “1923-38 ve 1938-50 arasında izlenen kültürel politikalar, kısaca ”Kemalizm” terimiyle anılan sistemin hem kurucu bir yapısal ögesi hem de tinsel düzlemdeki görüntüsüdür.(...) Kemalist siyasal sistemle bu politikalar arasında hem bir tamamlayıcılık ilişkisi hem de bir temsil ilişkisi vardır.”¹²² Örneğin bu ikili düzlem doğrultusunda, çoğunluğu cumhuriyet öncesinde yetişmiş bir takım şairler hem bu beklentiler doğrultusunda eserler vermiş, hem de -milli mücadeleyi desteklemiş olmaları kaydıyla- birçok sanatçı ve şaire bürokrasi ve diplomaside görevler verilmiştir.¹²³

Atatürk’ün ölümüne değin gerçekleştirilmiş kültür politikaları pek çok girişim, dönüşüm ve yeni kurumsal yapıları getirmiş olsa da bu tez çalışması itibariyle hem araştırma konusunu doğrudan ilgilendirmesi hem de önem sıralamasında en önde görülmesi itibariyle bir tanesinin üzerinde durmaya çalışılacaktır: Harf İnkılabı. 1 Kasım 1928 tarihinde kanunlaşmış Arapça ve Farsça yazı karakterlerinden mürekkep eski alfabenin yerine Latin alfabesinin konulmasına verilen genel addır. Harf inkılabının kamusal düzeydeki gerekçelendirmesi iki temel görüşe dayanıyordu: Bunlardan ilki, diğer inkılap girişimlerine paralel biçimde “köhnemiş olanı yıkmak” ve

¹²¹ Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, 22.

¹²² Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm içinde*, Ed. Ahmet İnsel (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 370.

¹²³ Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, 23.

Avrupa ile olan entegrasyonu sağlama güdüsü iken diğer görüş ise Latin harflerinin Türkçe sesleri daha iyi karşıladığı düşüncesidir. Bu görüşlerin içerdiği hem eski olanla hesaplaşma duygusu hem de inşa edilmek istenen ulus devlet modeline ilişkin kaygının merkezini oluşturan Türkçe/Türklük bahsi başrolü oynamıştır. Örneğin: “Yazı Devrimi’ni, Cumhuriyet’in ilk on yılında dil üstünden denenen “İslamiyet’i Türkleştirme” hareketleri bağlamında değerlendirmek gerekir.”¹²⁴ İfadesi bu yazı ve dil üzerinden inşa edilmeye çalışılan uluslaşma pratiklerine iyi bir örnek olmakla birlikte gerçekleştirilen inkılapların çok yönlülüğü ve kapsayıcılığı açısından da anlamlıdır.

Yine gerçekleştirilmiş harf inkılabının bir süreğeni olarak ele alınabilecek, birtakım yönleri ve yarattığı etkilerle onun da önüne geçebilecek Güneş- Dil Teorisi ve Öz Türkçeleştirme faaliyetleri de bu bağlamda anılabilir. Oldukça geniş bir literatürü kat eden bu konu ve etrafındaki tartışmalar¹²⁵, bu çalışmada Türkçe şiire etkileri (özelde İkinci Yeni) yönünden kısa bir biçimde ele alınacaktır. Cumhuriyet modernleşmesinin çekirdek kaygılarından biri olan kültürel kopuş teması, eski olanı aynı zamanda *eskimiş* olarak kodlayıp geride bırakma arzusu ile intisap edilmek istenen “muasır medeni kültür”e uyum sürecinin bir süreğeni olarak gerçekleştirilmiş dil inkılapları bu kopuş kaygısının en müşahhas halini oluşturmaktadır. Muasır *Avrupai* şiire denk bir şiir yazma kaygısı Türk şairlerinin en azından Tanzimat’tan beri hissettiği bir duyguysen İkinci Yeni’ye değin ya eski dilsel dünyanın, sesin, söyleyiş biçimlerinin içerisinde ya da bunlara rağmen, bütün bu söyleyiş ve dilsel imkanların sadeleştirilmesi/kesifleştirilmesi vb. gibi birtakım dikatomiler üzerinden işleyen bir dilsel mantık üzerinden işliyordu. “Haşim de dadayı, kübizmi, sürrealizmi biliyordu; ama yeni şiir davası güttüğü halde İkinci Yenideki insanı ve hayatı şiire taşıyamadı; çünkü zihniyet değişmemişti. (...) En önemlisi dil değişmemişti. Dil, alfabe değişikliği ve dilde “arlaşma” politikalarıyla büyük bir değişim yaşamıştır. (...)

¹²⁴ Mete Tunçay, “İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama)” Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm içinde, Ed. Ahmet İnel (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 94.

¹²⁵ Ayrıntılı bir araştırma için bkz: Geoffrey Lewis, *Trajik Başarı* çev. Mehmet Fatih Uslu (İstanbul: Çeviribilim, 2016), Tahsin Yücel, *Dil Devrimi ve Sonuçları* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), Kaan Arslanoğlu v.dğr., *Eleştirel Bakışla Güneş-Dil Kuramı ve İlk Güneş-Dil Sözlüğü* (İstanbul: İthaki, 2018)

İkinci Yeni, yeni alfabenin, yeni okulun inşa ettiği yeni zihnin şiiridir.”¹²⁶ Orhan Veli’yi aruz kültürü içerisinde yeni bir şiir üreten Ahmet Haşim olarak kodlayan Osman Özbahçe’nin vurguladığı, gerçekleştirilen bu dil inkılabının Türkçe şiire ve dahası onun neşv-ü nema bulduğu sosyal, siyasi, edebi ortamda yarattığı radikal kırılmadır. İkinci Yeni şairleri, Arapça ve Farsça derslerinin müfredattan çıkarıldığı, Divan edebiyatına ilişkin derslerin tümüyle kaldırılmasının tartışıldığı ve sonunda belirli bir elekten geçirilmiş haliyle bir tür geçmişe ilişkin *kültürel renk/zenginlik* mesabesine çekildiği müfredatın eğitiminden geçmiş, Eski Türkçeyi kendi çabalarıyla öğrenmek durumunda kalmış ilk şair kuşağıdır. Ve bu anlamıyla Cumhuriyetin, Türk Modernleşmesinin de gerçekleştiği dönüşümlerin ve bunların yarattığı insan tipinin şiirsel alandaki, bir ilk kuşak olarak doğrudan sonucudur.

İkinci Yeni şairleri için bu doğrultuda dikkat çekilmesi gereken noktalardan birinin İkinci Yeni’nin bütünüyle dil inkılabından sonra gelmiş ilk kuşak oluşudur. İkinci Yeni öncesi, Garip dahil, Türk şairlerinin gelenek ile olan ilişkisi onların, eski şiirle ve bunların ürünü olan metinlerle ilişkisi ilk kez İkinci Yeni’de bu denli bir kopuşa, gelenek ile kurulan ilişki ilk kez bu biçimde yeni surete büründüğü ilk kuşaktır. Cemal Süreya bu durumu:

“Orhan Veli’yle birlikte eskiyle olan gelenek bağı kopmuştur. Ancak bu kuşaktaki şairlerin hemen hemen hepsi eski edebiyatı bilmekte, Osmanlıca üstüne kesin izlenimler taşımaktaydılar. Çattıkları, yıkmaya çalıştıkları bir gelenek vardı. Asıl kopuş bizim kuşakla başlamıştır. Bizim kuşakla şair, eski geleneğinden bütün bütüne sıyrılmakla kalmamış, aynı zamanda dil devriminin girdiği hızlı evre içinde yerleşik dil değerlerini de yitirmiş ya da onlardan vazgeçmek zorunluluğu duymuştur. Geleneksizlik bu dönemde öyle bir sınır durumuna gelmiştir ki her şiirin geleneği neredeyse hemen biraz önce yazılmış başka bir şiirin dil değerlerinden ibaret olmuştur.”¹²⁷

Cemal Süreya’nın, İkinci Yeni öncesi şairler için ‘Osmanlıca üzerine kesin izlenimler’ taşımak diye ifade ettiği, Eski Türkçe bilgisi ve o dil alanının şiirine olan vukufiyet,

¹²⁶ Özbahçe, *İkinci Yeninin Doğuşu*, 38.

¹²⁷ Cemal Süreya, “İmgenin Kökleri” *Papirüsten Başyazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), 100.

İkinci Yeni’de bir kopuşa, dilsel bir yarılmaya, bir sıfır noktasına işaret etmektedir. Bu şüphesiz, İkinci Yeni’nin Türk şiir geleneğinden bütünüyle azade, ayrıık olduğu anlamına gelmese de en azından artık ortada kerteriz alınacak, hesaplaşılacak bir gelenek ve şiirsel bakiye kalmadığı, daha açık bir ifadeyle bu tarz bir ilişki kurma imkanlarının ortada olmadığı söylenmelidir.¹²⁸ En azından modern Türk şiirinin kendine özgü seyri içerisinde özgül, yeni bir durumla karşı karşıya olduğu, “Divan edebiyatının son büyük ve modern Türk şiirinin ilk büyük şairi Şeyh Galip”¹²⁹’in “Fahriyeyi Şairane”¹³⁰ şiirinde gerçekleştirdiği hesaplaşma türünden bir girişimin imkanlarının artık bulunmadığı, ne ortada bir tarz-ı selef olduğu ne de onla ilişki kurulabilecek teçhizattan yoksun olduğu belirtilmeli, ne de bir başka lügat tekellüm edecek yerleşik bir dilsel zeminde olduğu anlaşılmalıdır. Her şey yenilenmiştir, *yenidir*. Bu anlamıyla İkinci Yeni de bu yeni dilsel düzlemin getirdiği yeni alfabenin, dilin bu yeni biçiminin şiiri, o alfabenin getirdiği yeni içeriğin şiiridir. “Toplumsal değişiklik, toplum kadar alfabenin de sonuç vermeye başlamasıdır. Yeni insan yeni şiiriyle gelmiştir. Eğer alfabe değişikliği gerçekleşmeseydi İkinci Yeni doğmayacaktı”¹³¹. İkinci Yeni, gerçekleştirilen dil inkılabının yarattığı kopuşun, kırılmanın şiiridir.

Modernizmi zihinsel ve tarihsel bir gerçeklik olarak yaşamamış, kendi özgül koşulları içinde modernizmin kültürel, toplumsal, tarihsel, ekonomik vd. koşullarının oluşmadığı, “tam olarak *karnında hissedemediği*” toplumlarda modernizm, bir tür kurtuluş ideolojisi olarak alınılmış, teleolojik bir çerçeve içerisinde ulaşılması gereken bir hedef gibi telakki edilmiştir. 1923-1938 arası dönemde ise modernizm, o günkü algılanma biçimiyle; çağdaşlaşma, muasırlaşma bir tür kuruluş/kurtuluş ideolojisi olarak değişmek, *eski* olanı dönüştürmek isteyen yeni cumhuriyetin bir tür değişim dinamosu vazifesi görmüştür. “Modernizm, dönüştürücü bir edimin

¹²⁸ İkinci Yeni ve Gelenek ilişkisi hakkında ayrıntılı bir tartışma için Bkz: Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni* (İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012)

¹²⁹ Talat Sait Halman, “Şeyh Galip ve Divan Şiirinin Değeri”, *Edebiyat ve Kültür Yazıları* (Ankara: Hece Yayınları, 2008), 191.

¹³⁰ “tarz-ı selefte tekaddüm ettim

bir başka lügat tekellüm ettim” Bkz: Şeyh Galip, “Fahriyye-i Şâirâne”. *Hüsn ü Aşk*

Haz: Orhan Okay, Hüseyin Ayan (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015)

¹³¹ Özbahçe, *İkinci Yeninin Doğuşu*, 81.

genellikle merkezi bir iktidar erkiyle bütünleşmiş olarak toplumsallaştırılması diye görülmüştür.”¹³² Dolayısıyla modernliği kendi tarihsel seyri içerisinde eş zamanlı deneyimlememiş, modernleşmeyi araçsallaşmış bir takım analogik tertibatlar, reformlar doğrultusunda almış 1923-1938 Atatürk döneminde adına “*tarihsel gecikmişlik*” denilen bir duygu hakimdir. “Cumhuriyet’in kültür politikaları, derin bir tedirginlikle ve bu tedirginliğe karşı geliştirilen psikolojik, düşünsel ve kurumsal savunma mekanizmalarıyla belirlenmiştir. Tedirginliğin kaynağında bir “*tarihsel gecikmişlik*” duygusu vardır ve sadece Türkiye’ye özgü de değildir, modernliğin sahnesine İngiltere ve Fransa’ya oranla geç çıkan bütün toplumlarda derece derece hissedilmiştir.”¹³³ Orhan Koçak’ın ifadesiyle *modernliğin sahnesine* geç çıkan bir toplum olarak Türkiye’de de bu gecikmişlik duygusu hakimdir ve yapılan bir takım reform ve inkılap çabaları bu gecikmişlik duygusuyla ardı ardına ve toplumsal hazırlık ve karşılıkları beklenilmeden peş peşe gerçekleştirilmiştir. Çünkü acele edilmeli, bir an evvel Türk toplumu her yönüyle kendi çağına, anına, şimdiye denk düşmeli, muasırlaşmalıdır. Sanatçılar ise Cumhuriyetin modernleşme yönündeki aldığı mesafenin sanatsal verimlerini ve ifadelerini oluşturmalıdır. Dolayısıyla 1938’e, Atatürk’ün vefatına değin kültür ve şiir sahası için baskın olan yönelimin de bu tarihsel gecikmişlik duygusu içerisinde edebiyat içre iki yönlü kaygıyı kendi içerisinde barındırdığı söylenmelidir. Bu kaygılardan ilki; bir yönüyle Türk edebiyatını Avrupalı muasır edebiyatlar çizgisine taşımayı içerirken diğer taraftan edebiyatın her türlü yabancı etkiden arındırılmış milli bir çizgide üretilen, Batı edebiyatına denk bir *kalibre*de buluşturmadır. İkinci temel kaygı ise: bir diğer yönüyle de Türk’lüğü merkeze taşımış bir ulus kimliği etrafında, ulus inşası sürecinin hem bir süregini hem de bu inşa sürecinin bir parçası olarak programlanmış bir şiir telakkisinin teşekkülünü içermektedir.

Garip şiirinin ortaya çıkışına kadar geçen süre içerisinde, şiir alanındaki esas yönelimleri tayin edici unsurların Cumhuriyet öncesinden gelen şairlerde olduğu ve onların baskın şiir anlayışlarının belirlediği görülmekle birlikte, dönemin baskın şiir

¹³² Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir* (İstanbul: Kapı Yayınevi, 2016), 30.

¹³³ Koçak, *1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları*, 371.

yöneliminin; hem gerisindeki Mili Edebiyat Dönemine yaslanan hem de Atatürk Dönemi'nin makul ve makbul şiir beklentisiyle uyuşan Beş hececiler¹³⁴ ve onların ulusçu poetikayı sürdüren hececi şiir anlayışı olmuştur. Ulusçu poetika, referanslarını çoklukla Türkçülüğün belirlediği Ziya Gökalp'in ve onun Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki görüşlerinin resmi nitelik kazanmış bir kısmının içeriğini oluşturduğu şiir tarzının adıdır. Edebiyattaki ulusçu perspektifi, Ziya Gökalp'in *Sanat* adlı şiirinden hareketle anlamlandırmak mümkündür:

*“Aruz sizin olsun, hece bizimdir
Halkın söylediği Türkçe bizimdir,
Leyl sizin, şeb sizin, gece bizimdir,
Değildir bir mana üç ad' a muhtaç”*¹³⁵

Divan edebiyatına ait bir vezin biçimi olarak aruzun yerine hecenin tercih edildiği, yine divan edebiyatının ağdalı, yer yer tumturaklı diline karşı halkın konuştuğu Türkçenin bir tercih olarak ortaya koyulduğu, bunun kelime seçimleri üzerinden vurgulanmaya çalışıldığı bu dörtlük, hem şiirin ve onun biçimine ilişkin tavrın ideolojikleştirilmesi bağlamında iyi bir örnektir hem de ulusçu/hececi poetikanın niteliklerini, içeriğini ve onun bir ilke olarak halkçılık ile ilintilerini göstermesi bakımından anlamlıdır. Bir diğer taraftan, dönemin baskın diğer iki şiir anlayışı: Nazım Hikmet'in başını çektiği 'söyleyen' söylerken de belirli bir ileti kaygısı güden Toplumcu Gerçekçi şiir ve Yahya Kemal – Ahmet Haşim'in öncüleri olduğu şiiri salt bir estetik gaye olarak idrak etmiş, gerisinde ileti kaygısı gütmeyen sembolik/salt şiir denilebilecek şiir yerine ulusçu/halkçı kaygılar güden hececi şiirin başat bir konuma gelmesi dönemin siyasi ve sosyal koşullarından bağımsız olmamakla birlikte yeni cumhuriyetin beklentilerine uyum gösterme kabiliyetlerine uygun bir biçimde şekillenmiştir. Yeni Cumhuriyetin edebiyata biçtiği rol gerçekleştirilen inkılaplara yaygınlık kazandırma, onların savunusu ve doğrultusunda eser verme olarak

¹³⁴ Milli Edebiyat Dönemi şairleri olarak da adlandırılan, “Türk'ün öz vezni” olarak gördükleri hece veznini şiirlerinde kullanmaya gayret etmiş bu beş şairin adları şunlardır: Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç ve Faruk Nafiz Çamlıbel.

¹³⁵ Ziya Gökalp, “Sanat”, Aktaran: Karaca, *İkinci Yeni'nin Poetikası*, 67.

şekillendiğinden ne Nazım Hikmet'in şiiri ne de Haşim-Kemal çizgisindeki şiir, hececi şiir kadar egemen ideolojinin gölgesinde kendine hareket alanı bulamamış ve onun kadar makbul görülmemiştir.

Cumhuriyetin ilk dönemi ve kısmen İnönü döneminde de etkin olacak Beş hececilerin şiirleri ve poetikası "Atatürk dönemindeki poetik tartışmaların çoğunlukla 'ulusal edebiyat' bağlamında 'halk şiiri-divan şiiri, hece-aruz, ulusal dil ve inkılap edebiyatı' konuları üzerinde yoğunlaşması"¹³⁶ da bu doğrultuda ulusçu poetikanın etkinliğine ilişkin bir husustur. Bu bağlamda vurgulanması gerektiği düşünülen son husus ise şudur: Aruz ve Divan edebiyatının geride bırakılmaya çalışması, halk kültüründen yararlanılmaya çalışılarak üretilmek istenen bu yeni şiirde poetik, şiire ilişkin estetik kaygıları önceleyen bir takım sosyolojik kaygılar mevcuttur. Modernleşmek, Osmanlı İmparatorluğu'nun bakiyesini geride bırakmak isteyen yeni Cumhuriyet ve onun elitleri, kendi politik/ideolojik macerasını da bir anlamıyla bu yolla, şiir özelinde, sanat politikalarında da desteklemiş ve göstermiştir.

Modern Türk şiirinin temel refleksi haline gelmiş eskiyi (geleneği) değersizleştirme, onu taklit, gayri milli, gerçeklikten yoksun, soyut ilan etme hali Hece şiirinin Divan ve batı tesirli şiir yerine ikamesinde de orjinallik sorunuyla karşılaşmıştır. Bu sorun, yeni hececi edebiyatın halk edebiyatına dönme arzusu ile Anadolu'nun ve onun pastoral ve çoğu zaman romantik ele alışıyla özgünlük problemi aşmaya çalışılmıştır. Böylelikle hececilerin hem özgünlük problemi "yerlilik" ile aşılmış olacak hem de Cumhuriyet'in "Anadolu'cu kalkınma" perspektifiyle uyumlu bir şiir ortaya çıkmış olacaktır.

3.2. İnönü Dönemi (1938-50)

Atatürk'ün ölümünden hemen sonra 11 Kasım 1938 tarihinde İsmet İnönü cumhurbaşkanı seçildi ve 1950 yılına kadar devam eden bu süreç bir yönüyle Atatürk Dönemi olarak adlandırılan dönemin izlenen politikalar bağlamında süreğeni; pek çok

¹³⁶ Karaca, *İkinci Yeni'nin Poetikası*, 67.

yönden de ondan ayrılan ve kendine has farklılıklarıyla ayrı bir dönem olarak geçmektedir. “İsmet İnönü’nün Cumhurbaşkanı ve CHP Değişmez Genel Başkanı olduğu Milli Şef dönemi (1938-1945), Kemalist ideolojinin biçimlendirilmesinde ve yeniden üretiminde önemli bir evredir. Özellikle uluslararası politik koşulların etkisiyle, devlet-toplum ilişkilerinde faşizan-totaliter bir anlayışa meyledilen, ırkçı milliyetçilik anlayışının serpiildiği bir dönemdir bu.”¹³⁷ Atatürk döneminde başlatılmış demokratikleşme yönündeki atılımların görece inkıtâyaya uğradığı bu dönemin havasını belirleyen temel husus İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) olmuştur. Ekonomik sıkıntıların üst düzeye çıktığı, ideolojik çatışmaların baş gösterdiği, kültürel devrimlerin yavaşladığı, otoriterleşmenin, buyurganlığın ve despotik yönetim anlayışının hız kazandığı bu döneme yön veren ve gerekçelerinin bulunabileceği İkinci Dünya Savaşı ve onun getirdiği “iç ve dış tehdit korkusu” dışındaki bir diğer gerekçe, bu yıllarda dünyada yaygınlaşan şeflik anlayışı ve Atatürk döneminde başlatılan laik nitelikteki inkılaplardan sapılacağı ve geriye dönüleceği yönündeki kaygı ile görece yerleşen yeni rejimi muhafaza etme isteği vb. etmenler sayılabilir.¹³⁸

İkinci Dünya Savaşı sürerken, Atatürk döneminde; yeni kurulan Cumhuriyetin de getirdiği coşku ve heyecanla, Atatürk etrafında görece bir konsolidasyon sürecinde sayılabilecek aydınlar arasındaki ideolojik ayrılıklar bir yandan gün yüzüne çıkmaya başlamış, A.Kadir, Rifat Ilgaz, Cahit Irgat, Sabahattin Ali gibi sosyalist yazarlar kovuşturma ve baskıya uğramış yine 1944 yılında Nihal Atsız, Reha Oğuz Türkkan, Zeki Velidi Togan gibi Türkçü-Turancı yazar ve aydınlar yargılanmış ve tutuklanmışlardır.¹³⁹ Aydınlar ve yazarlar üzerinde sınırlı kalmayan bu baskı ortamı, çeşitli yayın organlarına da yönelmiş “*Vatan, Tan, Tasvir-i Efkar, Cumhuriyet, Vakit, Yeni Sabah, Gerçek, Son Posta, Haber* gibi gazeteler kapatma cezası alırlar. Bunların yanı sıra *Küllük, Servet-i Fünun-Uyanış, Hamle, Varlık, Yeni Edebiyat, Yurt ve Dünya, Oluş, Yiğün, Gün, Ses* gibi dergiler de kapatılmıştır”¹⁴⁰.

¹³⁷ Cemil Koçak, “Tek Parti Yönetimi” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm* içinde, Ed. Ahmet İnsel (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 123.

¹³⁸ Karaca, *İkinci Yeni’nin Poetikası*, 60-61.

¹³⁹ Karaca, *İkinci Yeni’nin Poetikası*, 62.

¹⁴⁰ Karaca, *İkinci Yeni’nin Poetikası*, 63.

1940'lı yılların bu baskıcı ve totaliter ortamında yeni cumhuriyetin kültür programında da birtakım değişiklikler meydana geliyor, kendi üzerine kapanıcı ulusçu paradigmada bazı değişikliklere gidiliyor, Türklük üzerinden şekillenen, ulusallığı sentezci ve eklektik bir biçimde önceleyen; ulus kimliği tekçi, yekpare bir özdeşlik olarak gören anlayış kendini -görece- daha açılımcı ve çoğulcu bir perspektife taşımaya çalışarak yerini *Türk Hümanizması*na bırakıyordu.¹⁴¹ Bu doğrultuda, bir yönüyle halkçılık ilkesi etrafında gerçekleştirilen bir takım politikalar, bir yönüyle de cumhuriyetin temel ideali haline gelmiş çağdaşlaşma idealini korumakla birlikte, kültür politikalarındaki genel bir değişime ışık tutuyordu.

“Atatürk döneminde ağırlık verilen ekonomik kalkınma, bu dönemde yerini büyük ölçüde kültürel kalkınmaya bırakmıştır. Bu da yine İkinci Dünya Savaşının etkisiyle ekonomisini geliştirememesi durumuyla karşılaşan Türkiye'nin, daha önce belirlenen temel politikayı mevcut koşullarda daha kolay uygulayabilecek bir yolla sürdürmesi demektir. Konservatuar ve operanın açılması, radyoda batı müziğine ağırlık verilmesi, Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde oluşturulan Tercüme Bürosunca batının klasik ve modern yazılı eserlerinin Türkçeye çevrilmesi, üniversitede Yunan ve Latin filolojilerinin kurulması, lise ders programlarına Yunanca ve Latince'nin konulması, halk odalarının ve Köy Enstitülerinin açılması, bu anlayışla gerçekleştirilmiş faaliyetlerdir.”¹⁴²

Hakan Sazyek'in işaret ettiği üzere bu değişimin kökeninde savaşın getirdiği olumsuz ekonomik etkiler yatmakla beraber, özellikle Hasan Ali Yücel'in Maarif Vekili olmasıyla birlikte değişen kültür yönetimi anlayışı da oldukça etkilidir. Bir yönüyle hümanizmi esas alan kültür politikaları üretilmeye ve bu doğrultuda tercüme faaliyetleri başta olmak üzere birtakım girişimler hayata geçirilmeye çalışılırken bir yönden de halkçılık ilkesi ve sınıfsız toplum ideali etrafında özellikle Anadolu'nun köy ve kasabaları başta olmak üzere köy enstitüleri, halkevleri, gibi birtakım kurumlar faaliyete sokulmuştur. Kırsal alanda yaşayan insanları, cumhuriyetin ideal ve ülküleri doğrultusunda “yerinde eğitmeyi” amaçlayan bu kurumlar “Cumhuriyet döneminde Marksist estetiğe ve düşünceye bağlı bir ‘köy edebiyatı’nın doğmasına zemin hazırlayan en önemli kültürel hamlelerdir. Bununla beraber, Halkevlerinin yanında köylerde açılan Halkodaları, halkçılık ilkesi doğrultusunda köylüyü bilinçlendirmek

¹⁴¹ Koçak, *1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları*, 395.

¹⁴² Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, 25.

amacıyla kurulmuş kültürel kurumlardır. Söz konusu kurumlar kuşkusuz yetiştirdikleri yazar ve şairlerle Cumhuriyet döneminde hem Ulusçu/hececi şiiri hem Toplumcu Gerçekçi edebiyatı beslemiştir.”¹⁴³ Yaşanan bu dönüşümler, şiir alanına da yansımış *Toplumcu Gerçekçi* edebiyat anlayışının yerleşik hale gelmesini sağlamıştır. Ve fakat 19. Yüzyılın ikinci yarısı ve 20. Yüzyılın başında Tanzimat dönemi modernleşme çabalarının şiirsel alandaki verimini oldukça güçlü bir biçimde Mehmet Akif, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Tefik Fikret vb. şairler eliyle alan Türk şiiri Cumhuriyet’in bu ilk iki dönemindeki modernleşme çabalarının şiirsel verimini alabilmek için Garip durağından geçen İkinci Yeni’yi bekleyecektir.

İnönü döneminin kültürel politikalarının hümanist yönde geçirdiği dönüşümler ve yukarıda adı geçen teşekkül devri tamamlanmış kurumların getirdiği bir takım yeni şair ve edebiyat anlayışlarının de etkisiyle ulusçu/hececi şiirin etkinliğini yitirmesine yol açmış, ulusçu şiirin yerine hümanist ve toplumcu gerçekçi görüşten beslenen Garip şiiri ve Nazım Hikmet şiirinin yoğun etkisindeki; adına 1940 Kuşağı¹⁴⁴ denilen bir şiir yerleşmiştir. Gerçekliğe bakış, dili algılayış ve kullanım tarzları, çoklukla poetik anlamda birbirlerine oldukça yakın şiir görüşlerine sahip bu şiir akımları, bir takım biçim ve ideolojik farklarla birbirlerinden ayrılırlar. Fakat, İkinci Dünya Savaşı’nın olumsuz etkilerinin derinden sürdüğü bu dönemde her iki şiir görüşü de belirli bir “toplumsal ihtiyaca” cevap vermektedir. Her iki şiir görüşü de mimetik ve realist bir çerçevede toplumsal gerçekliği şiir düzleminde inşa etmeyi kendine görev edinse de Garip şiiri; sıradan, gündelik olan insanın yapıp etmelerini, onun başıboşluğunu, yönsüzlüğünü şiire taşıyarak “cumhuriyet kuşaklarının “relax” hali beklentisine”¹⁴⁵ tekabül ederken 40 kuşağı şairlerinin tavrı ise halkın, toplumsal duyarlılıkların gür bir sesle kamuya ilanı yönündeki bir arzuya tekabül ediyordu. Bir yandan da “Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’in salt şiir anlayışının ise, felsefi, psikolojik, metafizik ve mistik eğilimlerle kaynaşarak, farklı dil, biçim ve söylemlerle

¹⁴³ Karaca, *İkinci Yeni'nin Poetikası*, 63-64.

¹⁴⁴ 1940 Kuşağı şairleri olarak anılan şairlerin öncü isimleri olarak: A. Kadir, Ahmet Arif, Rıfat Ilgaz, Enver Gökçe, Cahit Irgat, Hasan İzzettin Dinamo sayılabilir.

¹⁴⁵ “İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna doğru şiirin dönüşümü sırasında hâkim olan, belki de özlenen duygu, “relax” halidir. Ortada “confor”u haklı kılacak, hoş gösterecek bir refah toplumu yoktur ama hayatı dert yığını haline getirecek mücadelelerden uzak durmak için tutunacak gerekçeler vardır.” Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, 37.

Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Behçet Necatigil gibi şairlerce bireysel anlamda sürdürülmektedir”¹⁴⁶ İnönü döneminin tamlık iddiası taşımayan, bir tür şiir alanına ilişkin panoramasını yansıtan bu görünüm; 1950’li yıllara kadar sürmüş, İkinci Yeni uç verdiği 1950’li yıllarda önünde görece zayıflamış bir hececi şiir, 1940 toplumsuluğu ve Garip’i bulmuştur. Kendi özgül, tekilliklerini indirgmeden, özdeş kılmamaya çalışarak bu akım özelliği çizen şiir tarzlarının yanında bir de bir takım adı sayılan ‘bireysel’ şairler şiir alanında görünür haldedir.

İkinci Dünya Savaşı süresince, bir tür denge siyaseti eşliğinde Sovyetler Birliği karşıtı bir politika izleyen İnönü ve yönetimi özellikle 1943’ten itibaren¹⁴⁷ savaşın gidişatı Almanya’nın aleyhine doğru ilerlemeye başladığında yukarıda anılan bir takım edebiyatçı ve aydınlarla ilişkin baskı ve tavırlardaki değişime paralel biçimde etkileri Türkiye’nin iç ve dış siyasetine de yansımış, “Totaliter rejimlere karşı açılan bu savaşın kazanılmasıyla, dünyada bu rejimlere benzer yönetimleri benimseyen ülkelere karşı yaptırımlar uygulanmaya başlanır (...) Bunu fark eden İnönü, savaş sonrasındaki dünya düzenine uyum sağlamak için politik adımlar atmaya başlar.”¹⁴⁸ Bir diğer taraftan ise Türkiye’nin Sovyetler Birliği karşısında demokrasiye yönelmeden *Batı kulübüne* kabul edilmeyeceği açıkça ortaya konulmaktadır.¹⁴⁹ Öncelikle, angaje olunmak istenen yeni dünya düzenine uyum çerçevesinde çok partili yaşama geçiş girişimleri görülür ve ilk olarak Milli Kalkınma Partisi ve Demokrat Parti kurulur.¹⁵⁰ “Savaş sonrasındaki siyasal değişiklikler bununla da kalmaz; 10 Mayıs 1946’daki olağanüstü kurultayda İsmet İnönü ‘milli şeflik’ten vazgeçtiğini açıklar, 13-14 Kasım 1947’de de ‘değişmez genel başkanlık’ ilkesi kaldırılır.”¹⁵¹ Savaş sonrasındaki bütün bu gelişmelerle birlikte 1923’te başlayan tek parti yönetimi sona ermiş olurken 14

¹⁴⁶ Karaca, *İkinci Yeni’nin Poetikası*, 79.

¹⁴⁷ Kemal H. Karpat, *Dağı Delen Irmak* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), 164.

¹⁴⁸ Karpat, *Dağı Delen Irmak*, 65.

¹⁴⁹ Karpat, *Dağı Delen Irmak*, 164.

¹⁵⁰ Çok partili yaşama geçişi yalnızca İkinci Dünya Savaşı’nın sonuçlarına bağlamak eksik bir yaklaşım olarak kalacaktır; özellikle İnönü Döneminde yaşanan ekonomik, sosyal, siyasi birtakım olumsuzluklar zaten geniş halk kitlelerinde ciddi bir rahatsızlık yaratmış, devamında parti içi muhalefeti olarak su yüzüne çıkmış ve ciddi bir muhalefet alanı hali hazırda oluşmuş haldedir.

¹⁵¹ Karpat, *Dağı Delen Irmak*, 65.

Mayıs 1950’de yapılacak olan seçimle tek başına iktidara gelecek olan Demokrat Parti’yi hazırlayan ortam da şekillenmiş olur.

3.3. Şefliğin Sonrasında: Demokrat Parti Dönemi

14 Mayıs 1950 seçimleriyle Demokrat Parti’nin oyların %53’ünü alarak tek başına iktidara gelişiyle Milli Şef dönemi sona ermiş, 27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleştirilecek askeri darbeye değin cumhurbaşkanının Celal Bayar, başbakanın ise Adnan Menderes olduğu, adına Demokrat Parti dönemi denilen yıllar başlamıştır. Aynı zamanda İkinci Yeni’nin görünür olduğu ve serpiştiği, Türkçe şiir içerisindeki konumlanışı itibariyle hareketli tartışmaların gerçekleştiği bu dönem, İkinci Yeni’yi ve onun teşekkülünü anlamlandırmada oldukça önemlidir. Türk Edebiyatında *yeni* adına yalnızca İkinci Yeni ile değil adına 1950 Kuşağı Öykücülerini denenen yenilikçi bir öykücüler kuşağına da zemin sağlamış bu dönemin siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal gelişmelerinin özelde İkinci Yeni daha genel bir planda ise edebiyattaki yenileşme girişimleri bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır. İlk bu dönemde belirleyici olmuş birtakım hadiseler üzerinde durulacak devamında ise bu hadiselerin yarattığı etkiler ve Türkiye modernleşmesinde tekabül ettiği gerçeklik alanıyla ilişkileri kurulmaya çalışılarak ele alınacak; bilhassa, İkinci Yeni şairlerinin bu *yeni şiir* kurarken “eski” olan (olarak belirlenmiş) ile kurdukları ilişkiler bağlamında ne türden bir yenilik ortaya koydukları ve bunu hangi toplumsal koşullarda gerçekleştiği üzerinde durulacaktır.

Demokrat Parti iktidarının ilk dönemi kimi yönlerden İnönü döneminin karşısında hem bir restorasyon hem de bir rehabilitasyon dönemi olarak ele alınabilir. 1950-1954 yılları arasındaki bu dönemde Demokrat Parti “baskı yönetiminin sona erdiği, gerçek demokrasinin kurulduğuna yönelik söylemiyle CHP döneminin baskıcı uygulamalarına son vermeye odaklanır.”¹⁵² İlk olarak “İslamın Türk/çeleştirmesi”

¹⁵² Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 19.

bağlamında gerçekleştirilen ezanın Arapça okunmasına ilişkin yasak 18 yıl gibi bir sürenin ardından kaldırılır. Yine 1950 yılı içerisinde af çıkartılarak, aralarında Nazım Hikmet gibi “komünist ve siyasi” hükümlülerin de bulunduğu birtakım aydın, gazeteci ve yazarın da faydalandığı, adında genel af ibaresi yer almasa da içeriği itibariyle bir genel af sayılabilecek¹⁵³, tek parti döneminin baskılarını hafifletmeye yönelik af kanunu çıkarıldı. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kendini batı blokuna kabul ettirmek isteyen ve bu çerçevede bir takım politik hamlelere girişen İnönü yönetiminin bu tavrı Demokrat Parti'nin özellikle ilk döneminde de sürdürülecek, 25 Temmuz 1950 tarihinde Kore'ye askeri yardım yapılacak ve bunun ardından da NATO'ya 18 Şubat 1952 tarihinde girilecektir. Dış politikaya yönelik bu hamleler iç siyaseti ve Türkiye ekonomisini de doğrudan etkileyecek; batı blokuyla kurulan bu tam ittifak ekonomide de ciddi bir hareketlilik ve bir takım yeni girişimlere yol açacaktır.

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı ekonomik krizden savaşın doğrudan bir faili olmasa da oldukça etkilenmiş, bu etkilerin azaltılması ve batı blokuna uyum çerçevesinde liberal ekonomi politikalarının hayata geçirilmesinin hızlandırılması için; dış ticarete yönelik kısıtlamaların büyük bir bölümü kaldırılır, müteşebbisleri teşvik amacıyla Türkiye Sinai Kalkınma Bankası kurulur, Marshall yardımlarının da etkisiyle tarım ve tarım makinelerine ilişkin krediler verilir. Bu gelişmeler sonucunda “1950-54 döneminde milli gelir artışı yüzde 38,9 gibi yüksek bir orana ulaşır. 1946-55 arasında Türkiye’de toplam ekili alanlar 9,5 milyon hektardan 22,4 milyon hektara genişlerken, aynı dönemde nüfus yüzde 20 artış gösterir. (...) 1948-62 arasında traktör sayısı 1750’den 43.747’ye, biçerdöver sayısı 1994’ten 6072’ye çıkar.”¹⁵⁴

Demokrat Parti'nin seçmen kitlesinin ağırlığını oluşturan köylü ve kırsal nüfusa ilişkin¹⁵⁵ gerçekleştirilen bu yatırımlara paralel olarak yapılan karayollarıyla köylerle

¹⁵³ Cahide Sınnmaz Sönmez, Demokrat Parti İktidarının İlk İcraatlarına Bir Örnek: “Bazı Suç ve Cezaların Affı Hakkında Kanun”, *Yönetim Bilimleri Dergisi* 10, sy. 20 (2009): 119.

¹⁵⁴ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 20- 21.

¹⁵⁵ Demokrat Parti'nin ağırlığı köylerde yaşayan kırsal alan seçmen sayısı çok yüksek olmakla birlikte, dönemin tarih yazımında gözden kaçan bir husus olarak: Demokrat Parti aynı zamanda, 1950 seçimlerinde İstanbul başta olmak üzere İzmir ve Ege kıyıları gibi belli

kentlerin bağlantısı sağlanır ve tarım makineleri, ekonomik kalkınma oranlarına paralel bir biçimde karayolları sayısında da bir artış görülür. Karayollarının ve motorlu taşıtların artışıyla tarımsal üreticinin ürettiği ürünleri pazarlama olanakları gelişirken bir yandan da şehirle olan irtibatı daha sıkı bir hale geldi. Demokrat Parti'nin tarım merkezli ekonomi politikalarını benimsemesinde; yerli ve yabancı müteşebbislerin girişimlerinden beklediği ekonomik canlanmayı bir türlü alamaması, Türkiye'nin büyük ölçüde bir tarım ülkesi olması, çalışan ve kendi seçmen nüfusunun büyük bir bölümünün tarım ve ona bağlı işlerde çalışan işçilerden oluşması sayılabilir. Bir diğer yandan Erik J. Zürcher'in de ifade ettiği gibi: "Türkiye gibi bir ülkede ciddi bir modernleşme hamlesinin tarımdan başlamak zorunda olduğu (Amerikalıların raporlarında vurgulanan bir husustu bu) CHP'den daha fazla kavramışlardı. Menderes'in yönlendirmesiyle, Türk tarihinde ilk kez olarak çiftçinin çıkarlarına öncelik verdiler ve bunu sonuna kadar sürdürdüler"¹⁵⁶. Gerçekleşen bu gelişmelerin Türk modernleşmesiyle, modernleşmenin kapitalistleşme ve makineleşme ile ilişkisinin atlanmaması hususu da ayrıca önemlidir. İleride ele alınacağı gibi Demokrat Parti iktidarının gerçekleştirdiği ve yarattığı dönüşümlerin Türk Modernleşmesinde tekabül ettiği saf ve sonuçları itibariyle alacağı anlam İkinci Yeni ile onu mümkün kılan toplumsal gelişmeler arasındaki ilişkinin serimleneceği yer olacaktır. Tüm bu gelişmeler; ekonomik olarak tüm ülkede büyük bir canlılığa sebep olur. Bu canlılığın ve yarattığı dönüşümlerin etkisi ise Demokrat Parti'nin ileriki yıllarındaki birçok sosyal hareketliliğin de gerekçesi olacaktır.

1954 seçimlerine birtakım otoriterleşme eğilimleriyle giren (Millet Parti'sinin kapatılması, Köy Enstitülerinin kapatılıp öğretmen okullarına dönüştürülmesi, Halkevlerinin kapatılması, basın yasasında yapılan değişiklikler¹⁵⁷ vb.) Demokrat Parti, gerçekleştirdiği ekonomik atılımlar ve bu atılımlar doğrultusunda iyiden iyiye desteğini aldığı kırsal alan ve çiftçi seçmenlerin de yoğun etkisiyle seçimleri oylarını

başlı şehirlerde de birinci parti olarak çıkmıştır. Bu anlamıyla DP – CHP arasında kurulmak istenen taşralı – kentli seçmen tipleştirmesi de isabetsiz gözükmektedir. Bkz: Zafer Tangülü, "Demokrat Parti Döneminde Eğitim Politikaları (1950-1960)" *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, Bahar 2009 sy.10 (2009): 391.

¹⁵⁶ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* Çev: Yasemin Gönen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 325-326.

¹⁵⁷ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 324.

arttırarak kazanıp, tek başına iktidarını sürdürmüştür.

Seçimlerden güçlenerek çıkan Demokrat Parti, aynı başarıyı ekonomide gösterememiş, gerçekleştirilen plansız ve yanlış yatırımlar ekonomide gidişin kötü yönde seyretmesine, dış borçlanma ve enflasyonun artmasına yol açmış; üstüne 6-7 Eylül 1955 olayları üzerine sıkı yönetim ilan edilmiş, dış politikada yaşanan birtakım sorunlar da eklenince ciddi bir ekonomik ve siyasi bunalım baş göstermiştir. 1957 seçimlerine bu olumsuz şartlar altında giren Demokrat Parti oy kaybı yaşamakla beraber yine birinci parti olarak seçimleri kazanmıştır. Ekonomide istikrar adına bazı önlem alma girişimlerine karşın bu hamleler yeterli olmamış, alınan dış yardımların azalması ve yapılan yatırımlardan beklenen sonuçların gelmemesiyle iyice darboğaza girilmiş, bu darboğaz iktidara karşı muhalefetin sertleşmesine yol açmış, bu sertleşme ise muhalefet üzerinde birtakım kısıtlamalar, despotik yaptırımlarla sonuçlanmıştır. Karşısında ciddi bir muhalefet bulan Demokrat Parti, muhalif sesleri olabildiğine bastırmak ve güçlü kalabilmek için ‘Vatan Cephesi’ni kurar. Fakat siyasetteki gerilim, öğrenci hareketlerinin başlaması, “İnönü’nün askerleri hükümetin kanun dışı emirlerine uymamaya yöneltmesi”¹⁵⁸, bir takım cuntacı askeri örgütlerin faaliyetleri sonucunda 27 Mayıs 1960 darbesi gerçekleştirildi ve Demokrat Parti dönemi sona erdi. 1950’leri kat eden ve 27 Mayıs’a kadar süren bu süreç İsmet İnönü’nün veciz değişimiyle: “Yeni bir dünyanın kurulduğu, Türkiye’nin de orada yerini almaya çalıştığı”¹⁵⁹ yıllardır.

27 Mayıs darbesiyle başlayan süreç ise bu bölümün başında aktarılan; Yaşar Nabi’nin coşku dolu ifadelerle karşıladığı darbe ertesi günlerine, “başarılı” olmuş siyasal iktidarı ele geçirmeye yönelik bir cunta girişimini, dönemin ve özellikle İkinci Yeni’nin de tasfiyesini içeren bir süreçle beraber okuduğu dönemdir. Yaşar Nabi’nin hoşnut bir tonla karşıladığı darbe, baskı ortamını ortadan kaldırarak sanatçıların önünü açmış artık “soyut ve anlamsız”, yani ikinci yeni şiir, bir şiir yazımından vazgeçilip; *somut, yararlı ve anlamlı* şiirler yazılmalıdır ekseninde şekilleniyordu. Yaşar Nabi toplumcu sanat görüşünü savunmakla beraber onu bu tarz bir selamlaya kadar taşıyan

¹⁵⁸ Kurtuluş Kayalı, *Ordu ve Siyaset (27 Mayıs-12 Mart)* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 66.

¹⁵⁹ Mete Kaan Kaynar, *Türkiye’nin 1950’li Yılları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 12.

saikler nelerdi sorusunun cevabı, Yaşar Nabi örneğinden kalkarak 1950'ler şiir ortamının ve dönemin şiir eksenli tartışmalarında aranmalıdır.

Muzaffer Erdost, Yaşar Nabi'nin İkinci Yeni'yi ilk "bulgulayan" kişi olduğunu şöyle ifade etmektedir: "*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 *gelişkin* bir şiir olmakla birlikte, *yayımlamayarak* bulgulamış gibiydi. Örneğin Turgut Uyar'ın şiirlerini, başlangıçta yayınlarken, yalnızca şiirlerindeki değişmeden ötürü yayınlamaz olmuştu. (...) Bu nedenden ki, İkinci Yeni'yi ilk bulgulayan Sayın Yaşar Nabi olmuştur; ama o, bu şiiri tanımaktan kaçınmıştır."¹⁶⁰ Kuşkusuz, *Pazar Postası* çevresinde toplanan şairlerin önde gelenleri ile işaret edilen: İkinci Yeni şairleri, Turgut Uyar örneğinden hareketle de dönemin *merkez dergisi* olan *Varlık*'ın dışında bırakılan şiir ise İkinci Yenidir. Yaşar Nabi, İkinci Yeni'yi ilkin merkezin dışında bırakarak "bulgularken" bir yandan da dönemin şiir kamusunda etkin bir yayıncı ve eleştirmen olarak onu periferide konumlandırmıştır. *Varlık* dergisi o günlerin solcu dergilerinden sayılıyor, toplumsal olaylara ağırlık veren, köy ve köylü sorunlarını işleyen, *toplumcu gerçekçi* denilebilecek bir edebi görüşü benimsemiş, "siyasal planda da kemalizmi idealleştiren" bir dergidir.¹⁶¹ İkinci Yeni'yi yeterince toplumsal duyarlılıklı bulmayan, Demokrat Parti dönemini bütünüyle baskı ortamı olarak kodlayan Yaşar Nabi hem Modern Türk Şiiri tarih yazımında ileride tartışılacak belirli bir izleği sürdürüyor hem de şiire, gelmekte olan yeni şiire yaklaşımın çoklukla görüldüğü üzere nasıl ideolojik, politik, şiir dışı angajmanlarla değerlendirildiğini ortaya koyuyordu.

3.3.1. Dönemin Kültür Politikaları

Demokrat Parti'nin kültür politikalarının yoğunlaştığı, dahası sanata ya da özelde edebiyata yönelik sistematik/devlet destekli bir politikasının varlığı problemi, bu *politikanın yokluğu* ile, daha çok popülist denilebilecek halkın duyarlılıkları

¹⁶⁰ Erdost, *İkinci Yeni* "Kuzunun Ağzındaki Tilki, 34-35.

¹⁶¹ Erdost, *İkinci Yeni* "Kuzunun Ağzındaki Tilki, 35.

doğrultusunda geliştirilen birtakım stratejiler etrafında şekillenmiştir. Orhan Koçak'ın değişimiyle: “Demokrat Parti yönetimi, geçmiş dönemlere ait politikaları “halkın kabul ettiği ve etmediği inkılaplar” şeklinde ikiye ayırmakla, kültürel alanda da devletin *kurucu* müdahale imkanlarının sınırlılığını kabulleniyor ve bazı kendiliğinden oluşumların önündeki engelleri kaldırmış oluyordu.”¹⁶² Halkın kabul ettiği ve etmediği şeklindeki bu ikili ayırım Demokrat Parti yönetimini “kabul edilmeyenler” yönünde bir takım geri adımlara, restorasyon faaliyetlerine itmiş: bu doğrultuda, Türkçe ezan uygulamasından dönülmüş, radyoda alaturka müziğe yeniden geniş bir alan açılmış, gündelik yaşamda dinin görünümüleri üzerindeki baskı görece azaltılmıştır. Bir diğer yandan yine bu dönemde gerçekleştirilmiş fakat kalıcı olmamış, “eski” kültüre referans veren bir takım değişiklikler de vardır: “Genelkurmay Başkanlığı yerine “Erkan-ı Harbiye-yi Umumiye Riyaseti”, “Sağlık Bakanlığı” yerine “Sıhhat ve İçtimar Muavenet Vekaleti” denir; “ekim, kasım, aralık, ocak” aylarının adları “teşrinievvel, teşrinisani, kânunuevvel, kânunusani olarak” yeniden Osmanlılaştırılır”¹⁶³ Fakat yine de belirtmelidir ki, Demokrat Parti en başından itibaren CHP'den ayrılan bir grup tarafından kurulmuş, onların kültürel alana bakışını da bu anlamıyla CHP'nin kültür politikalarından fazlasıyla kopuk olduğunu söylemek oldukça güç, temel motivasyon olan batılılaşma yönündeki arzu bu dönemde de başka bir yön alarak sürmüştür. Olan *Batı ile* işaret edilen coğrafya da bir kayma gerçekleşmiştir, en azından denilebilir ki 1923-50 arasında Batı: Avrupa demek iken artık Amerika'yı da içeren bir batılılaşma (Amerikancı Batılılaşma) yaşanmaktadır. Demokrat Parti'nin kültürel politikalarının CHP'ninkilerden ayrılan temel yönü, liberal ve popülist yönüyle birlikte düşünülebilecek taşrayı, *anadoluculuğu* değil ama “*anadoluluyu* ve onun dünyasını” da içeren bir açılmayı, saf batılı oluştan daha açılmacı bir politikaya taşımış olmasıdır. “Daha önce, özellikle 1923-38 döneminde, Batı'ya karşı Batılı veya dünyadan habersiz dünyalı olmayı hedefleyen, sıkışık, araçsız, çatışmacı bir kültür politikası izlenmişti (...) taşralılığın fantastik inkârı ve dolayısıyla kendisiydi; şimdiyse Batılı veya dünyalı olma çabası gevşetiliyor, bunun yerine “Batı'yla birlikte ve Batı için Doğulu olmak” diye tanımlanabilecek, alıcısı daha yaygın bir kültürel kimlik politikası benimseniyordu.”¹⁶⁴ Bu politika kendisini;

¹⁶² Koçak, *1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları*, 406.

¹⁶³ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 26.

¹⁶⁴ Koçak, *1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları*, 406.

geçmişe yönelik bir rehabilitasyon ve restorasyon olarak kurarken bunu yönsüz bir politikasızlık olarak gerçekleştiriyordu. Örneğin: İstanbul'un fethinin kutlanması geleneği bu dönemden itibaren başlarken, bir diğer yandan İstanbul'da gerçekleştirilen bayındırlık ve yol açma faaliyetleri doğrultusunda başta Mimar Sinan'ın eserleri olmak üzere Osmanlı'ya ait pek çok eser hiçbir önlem alınmadan yıkılabiliyordu. Sanata ve sanatçılara yönelik bir tür politikasızlık ve ilgisizlik diye tarif edilebilecek baskın durum ise sanatçıların ve özelde şairlerin görece bir bağımsızlık ve özerklik alanı kazanmasını mümkün kılacaktı.

Osmanlı'dan beri sürdürülen şair ve onu himaye eden hami eksenindeki patronaj ilişkisi¹⁶⁵ Cumhuriyet döneminde de memuriyet verilme çerçevesinde sürdürülmüş; pek çok şaire ve edebiyatçıya çeşitli memuriyetler verilmiş¹⁶⁶ ve bu doğrultuda yönetici elit, şairleri belirli bir tertibat alanında tutmuş, ilk kez Demokrat Parti döneminde bu uygulama -bir iki istisna dışında- takip edilmemiş; bu ise dönemin şairlerinin, özellikle İkinci Yeni'nin, görece devletten, kamudan uzak, sivil bir özerkliğe açılımını ilk elden sağlamıştır. Bu durum bir yönüyle bürokrasiden, devlet imkanlarından vb. "mahrum" kalışla şekillenirken bir diğer yönüyle de şairin resmî ideolojiyi temsil ve takdir etmesi prensibini sarsmış ve dönüştürmüştür. Bir diğer yandan ise Türk modernleşmesinin ve devletin yerleşik refleksi haline gelmiş olan edebiyatı kamusal fayda aracı olarak gören yaklaşım İkinci Yeni'nin "amacı kendinde olan, "özdüşünsel", "özgöndergesel" bir yapıda görerek özerklik talebinde bulunmuş ve kaçınılmaz olarak dirençle karşılaşmıştır."¹⁶⁷

İkinci Yeni; devletin ve onun iktidar aygıtlarının (imkanlarının) dışında ve bu anlamıyla yer yer karşısında bir konumda yer almıştır. Bu yer alışı örneğin 40 kuşağı toplumcularından ayıran temel dizge ise İkinci Yeni şairlerinin doğrudan bir öneri, alternatif bir ideolojik tertibat önermeyişi olarak söylenebilir. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni'ye yer yer "sivil şiir" deyişi de böyle bir anlam alanına tekabül ediyordur, o

¹⁶⁵Divan şiirinde hamilik ve patronaj ilişkileri hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz: Halil İnalçık, *Şair ve Patron* (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2013)

¹⁶⁶ Bu memuriyetlerin verilmesi ve siyasal aygıtla şairin ilişkisinde temel belirleyici husus ise daima iktidar ile tam bir uzlaşma içerisinde olma ve Cumhuriyet'in ideallerini paylaşma doğrultusunda şekillenmiştir.

¹⁶⁷ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 115.

İkinci Yeni'yi bütünüyle bir sivil şiir olarak konumlandırmakta, İkinci Yeni'nin tarifini "parasız yatılı okumak ve şair vizesi alabilmek için Atatürk ve Cumhuriyet şiirleri yazmamış olmak" olarak tarif ederken de böyle bir kaygıdan yola çıkmaktadır.

Bir diğer yandan İkinci Yeni'nin 50'lerin kültür politikalarıyla ilişkisi bağlamında söylenmesi gereken bir diğer husus ise şudur: İkinci Yeni çok partili yaşama geçişle birlikte, kurucu ideolojinin ve onun yarattığı toplumsal ve siyasi otoritenin görece hafiflediği bir döneme tekabül etmiştir. Bu durum İkinci Yeni'ye kurucu değerleri temsil, belirli bir fikir manzumesinin sözcülüğü vb. dışında bir alan açmış: "şairler verili poetikanın ve otoritenin güdümünün dışında bir poetika aramaya koyulmuşlar; daha da açıkçası egemen politikanın 'aracı' olmaktan çıkarak 'özerk', Ece Ayhan'ın değişimiyle 'sivil' bir sanatçı olmanın gerekliliğini görmüşlerdir."¹⁶⁸ "İkinci Yeni'yle birlikte Türkçe şiirde, "görev adam"lığından "şair"e, doğanın taklidinden doğanın yeniden formüle edilmesine ve kamusal dilden "dilin özel bir kullanımı olarak) özerk şiir diline doğru bir değişim yaşanmıştır."¹⁶⁹

İkinci Yeni'nin Garip'ten bu anlamıyla radikal bir kopuşu imlemesi ise anlamlıdır: Garip şiiri, 40'ların baskı ortamından, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği zorluklardan, zorunluluklardan bir yönüyle kaçışı, Ebubekir Eroğlu'nun ifadesiyle sosyal gerçeklikte karşılığı bulunmayan bir tür "relax" halinin şiirini dönemin verili ideolojik yönelimleri içerisinde sunarken; İkinci Yeni bu verili anlam örüntülerinin dışında, içeriden (deneyimin merkezi bir rol teşkil ettiği) bir eleştiriye bu tertibatların uzağında ve karşısında kalarak sürdürmeye çalışmıştır.

3.3.2. Sosyal ve Siyasal Dönüşümler

İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarından itibaren tarafını iyice Batı bloku yönünde belirginleştiren Türkiye, Demokrat Parti döneminde ABD-SSCB arasında başlayan Soğuk Savaş ile yönelimini Amerika yönünde keskinleştirmiş, hem bütün bir dünyayı

¹⁶⁸ Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 195-196.

¹⁶⁹ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 116.

etkileyen Soğuk Savaş'ın tesirleriyle hem de bu Amerika'yla yakınlaşmanın sonucu olarak kültürel, toplumsal ve gündelik yaşamda pek çok değişiklik ve dönüşümler yaşanmıştır. Bu yıllar liberal ekonomi politikalarının hüküm sürdüğü, ekonomik açıdan uluslararası kapitalist düzene eklemenebilme çabalarının yoğunlaştığı, askerî açıdan NATO'ya girişin ve uyumun, gerçekleştirilen enflasyonist politikalarla da tüketim rejiminin arttığı bir dönem olmuştur¹⁷⁰.

Zürcher'in de işaret ettiği gibi, Demokrat Parti yönetimi Türkiye'de modernleşme hamlelerinin, en azından modernleşmenin kapitalizm ve tecim ilişkileri bağlamında, tarımdan ve kırsal nüfusun kalkınması perspektifinden gerçekleştirilebileceğini fark etmiş olan Demokrat Parti hem bu modernleşme süreci bağlamında büyük kentler etrafında sanayileşme yoluna giderken bir diğer yandan da tarımda makineleşme ve toprak reformları başta olmak üzere pek çok yatırımlar gerçekleştirmiş ve bu yatırımlar radikal dönüşümlere yol açmıştır. Bir önceki bölümde bahsedilen: özellikle Demokrat Parti'nin ilk yıllarında görülen karayolları, ekili dikili alan, tarımsal makineleşmedeki artış, kentlerde gerçekleştirilen bir takım bayındırlık faaliyetleri sonucunda Türkiye'de kent ve kırsal yaşamda köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Yaşanan bu değişim ve dönüşümler 1950'lerin Türkiye'sinden günümüze değin sürecek olan birtakım problemler/imkanların nüvesini taşıyacaktır. Bu değişikliklerin başında ise yaşanan kırdan kente göç olgusu olmuştur. 1950'lerde kente göçün pek çok gerekçesi sayılabilecekse de birbiriyle tezat iki ekonomik gerekçeli sebep, bu göçlerin temelini oluşturmaktadır. İlk olarak tarımsal üretimin kapitalistleştirilmesine dayanan hamlelerin doğrultusunda; makine kullanımının artmasıyla birlikte geniş toprak sahibi 'ağa'ların topraklarını işleyerek geçimini sürdüren topraksız köylüler boşa düşer ve geçimlerini sağlamak için büyük şehirlere göçerler. Bir diğer yandan ise yapılan karayollarıyla şehirle irtibatı güçlenen, ekonomik olarak rahatlayan köylü nüfus, bir süre sonra eğitim, sağlık, iş vb. gibi gerekçelerle ilkin şehirle "mevsimlik" ilişkiler kurarken bir müddet sonra yerleşik olma arzusuyla tümenden şehirlere göç etmeye başlamışlardır. Bu göçler ilkin büyük kent merkezlerine, sanayi bölgeleri etrafına ve şehrin periferilerindeki gecekondu şekerinde görülür. Bu yıllarda "yalnızca

¹⁷⁰ Kaynar, *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, 12-13.

Ankara’da 1950 yılında 12 bin olan gecekondu sayısı 1960 yılında 70 bine ulaşmıştır. Gecekonduya yaşayan nüfusun kentli nüfusa oranı 1950’de 21,8 iken 1960 yılında yüzde 56’ya yükselmiştir.”¹⁷¹ Kentleşme oranının düzensiz ve hızlı bir biçimde artması, kapitalistleşme hamleleri, Marshall Planı’nın yarattığı etkiler ve anılan diğer gerekçelerle birlikte Türkiye, “tarım toplumundan sanayi toplumuna, köyden kente, cemaatten bireye doğru büyük bir değişim süreci içine girmiştir.”¹⁷²

“Hepsi de aynı ölçüde olmamakla beraber, çoğu kimsenin durumu Demokratların zamanında eskisinden daha iyiydi. (...) En hızlı artan gelirleri en kazançlı çıkanlar büyük çiftçiler idi. Kentlerde, kârlar ücret ve maaşlardan daha hızlı artmaktaydı, bu yüzden tüccar ve sanayiciler nispeten daha iyi durumdaydılar. (...) 1950’lerde kırsal kesimden kasaba ve kentlere kitlesel göç başladı. Bir milyonun üstünde insan toprağını terk etti. On yıllık dönemde büyük kentlerin nüfusu her yıl yüzde on artmıştı. Emek göçü yeni bir olgu değildi. Ancak, göçün biçimi değişmişti. Çünkü eskiden göç eden kişiler, sözgelimi Ereğli maden ocaklarında yılın bir kısmında çalıştıkları halde esas itibarıyla köyde yerleştiler. Oysa şimdi kente sürekli kalmak için göç ediliyor ve köye sırf mevsimlik işler için geliyorlardı. Bunlar yeni gelişen sanayilerde iş aramak için gelmekteydiler. Ne var ki, 1950’lerde bu sanayilerin kapasitesi bu hızla artan ama vasıfsız olan işgücüne iş temin etmede sınırlıydı. Sonuçta göç edenlerin sadece küçük bir kısmı sanayide iş bulmakta, çoğu ise sonunda geçici işçi ya da sokak satıcısı olup çıkmaktaydı.”¹⁷³

1950’lerin göç olgusuna dair yapılan bu panoramik niteliği ağır basan alıntıdan da takip edilebileceği üzere köyden kente doğru nüfus hareketliliği artmakta vefakat kentler, gelen bu insan kitlesini karşılayabilecek ekonomik, sosyal, barınma vb. koşullardan yoksundur. Bu durum ise yeni sosyal tabakalaşma alanlarına, yeni yerleşim biçimi ve tiplerine ve en önemlisi yeni bir insan tipine yol açarak, beraberinde getiriyordu. Çalışmanın son bölümünde açılmak üzere burada yalnızca anmakla iktifa edilecek husus işe şu olacaktır: İkinci Yeni şiiri tam da bu yeni, gelmekte olan durumun, gerçekleşmekte olan *yeni hali* hem anlamaya çalışan hem de içeriden eleştirisini de içeren bir şiiridir.

Örneğin Turgut Uyar’ın *Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma* isimli şiirinde bu gelmekte olan *yeni insan*’a, kentle irtibatı 50’lerin yarattığı değişimlerle kurulmuş olan fakat daha “büyük şehre yerleşmemiş” insanın, onun kentle, bir kentliyle karşılaşmasının (karşılaştırılmasının), aradalığının, anonimliğinin, göçebeliğinin şiiri şu biçimde yer

¹⁷¹ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 21.

¹⁷² Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 80-81.

¹⁷³ Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, 328-329.

almıştır:

“-Koca bıyıklarıyla indi Malatya’dan
çarşılar ve ortahalli evler
semaver ve hamurtahtaları uyanmadan
Malatya’nın Kâhta kasabasından ve Kâhta’nın
uzun, silik, uzunsilik, uzun
bir davalı mezrasından.
(...)
gelirdi Malatya’nın Kâhta kasabasından
kocaman bıyıklarıyla,
adı bir kanuna hemen uygulanan
(...)
Kentlerde o anasız ben kadınsız
tunturak bir nasır boğazımda
(...)
Ben de bu dünyaya geldim geleli
ölmezsem, öldürmezsem
kim benim farkıma varır?
(...)
Senin sonun çamaşırlar asılı bir balkona varırdı
bir sokağın en güzel adına varırdı
biraz islâm, biraz yaban ve cünüp
ve batı ve para en güzel kurtuluştı.”¹⁷⁴

Demokrat Parti’nin tarım politikaları üzerinde yoğun bir biçimde durmasının nedenlerine ilişkin yukarıda yapılan saptamalara bir de şu eklenebilir: DP, 1946’dan beri ekonomide liberalleşme politikalarını desteklerken bir yandan da köylünün, Anadolu insanın karşı karşıya zorluklara modernleşmenin içerisinde bu sefer 1923-50 arası politikalarının genel seyirinin aksine aşağıdan yukarı bir yön tayin etmek istemesi sayılabilir.

1950’lerde sosyal hayatta gerçekleşen dönüşümlerle ilgili bahsedilmek istenen son husus ise gündelik yaşamdır. Gündelik yaşam, deyim yerindeyse, bu yıllarda farklı mekânsal pratiklerde özgül değişimleri içermekle birlikte kökten bir biçimde dönüşmüştür. Bu değişim motivasyonunu, soğuk savaş atmosferinde Türkiye’nin pozisyon aldığı konumdan almakla beraber yukarıda anılan *Marshall Planı*’yla birlikte *Truman Doktrini* sonuçları itibariyle gündelik yaşamı dönüştüren iki önemli

¹⁷⁴ Turgut Uyar, “Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma” *Büyük Saat* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 2012), 304-310.

unsur olmuştur. Tereyağının yerini alacak sıvı yağ, süt tozu, Amerikan Pazarları, Neon ışıklar, naylon gibi daha uzatılabilecek uzun bir listeyi içeren maddeler bu yıllarda gündelik hayatta dolaşıma girmiştir.¹⁷⁵ Yine aynı yıllarda, gençliğin bir tür yozlaşması olarak algılanan rock and roll ve partiler, yeni şehir kültürünün bir parçası olarak gazinolar, gündelik hayatın en yaygın içkisi kahvenin yerini çayın alması, yaygınlaşan sinema salon ve kültürü, eğlencelik dergi matbuatının patlaması ve daha pek çok dönüşüm bu yıllara rastlamaktadır.¹⁷⁶

O günlerde bu değişimlerin yarattığı etkileri ve dönüşümü örneğin Turgut Uyar, Cemal Süreya'nın şiirlerinde rahatlıkla izlenebilir. Önemli bir unsur olarak, her ne kadar ilk iki kitabında İkinci Yeni tarzına ilişkin imge kullanımları yer yer bulunabilirse de Turgut Uyar'ın üçüncü kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile İkinci Yeni arkına katılmasını Tomris Uyar; Turgut Uyar'ın Posof'tan Ankara'ya tayin sonucu gelişinde ve Ankara'nın o yıllarda geçirdiği dönüşümün Turgut Uyar üzerinde bıraktığı etkinin çok büyük olduğu saptamasını yapar.¹⁷⁷

Örnekler çoğaltılabilmekle birlikte Cemal Süreya'nın *Afyon Garındaki* adlı şiiri “yardım” adı altında Türkiye'ye giren bu nesnelere gündelik hayata tesirine, alımlanma pratiklerine ilişkin çarpıcı bir kesit sunması bakımından burada anılmak istenmektedir:

“Afyon garındaki küçük kızı anımsa, hani,
Trene binerken pabuçlarını çıkarmıştı;
Varto depremini düşün, yardım olarak Batı'dan
Gönderilmiş bir kutu süttozunu ve sütyeni.

Adam süttozuyla evinin duvarlarını badana etmişti,
Karısıysa saklamıştı ne olduğunu bilmediği sütyeni,
Kulaklık olarak kullanmayı düşünüyordu onu kışın;
Tanrım gerçekten çocukluk günlerinizde mi?..”¹⁷⁸

¹⁷⁵ Mehmet Ö. Alkan, “Soğuk Savaş’ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken...” *Türkiye'nin 1950'li Yılları* Ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 593.

¹⁷⁶ Mehmet Ö. Alkan, “Soğuk Savaş’ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken...”, “Kahve-Kahvaltı ve Çay Tiryakiliği”, 602-620.

¹⁷⁷ Erhan Altan, *Turgut Uyar Üzerine Tomris Uyar'la Yapılmış Bir Söyleşi: Ben Koşarım Aşağılara Koşarım* (İstanbul: 160. Kilometre Yayınları, 2013), s. 48-49.

¹⁷⁸ Süreya, “Afyon Garındaki” *Sevda Sözleri*, 248.

4. İKİNCİ YENİ'Yİ MÜMKÜN KILAN KOŞULLAR

Tez çalışmasının son bölümünü teşkil eden bu aşama, “İkinci Yeni neden 1950’lerde, Ankara’da; Türk Modernleşmesi ve dolayısıyla şiirinin kendi tarihselliği ve koşulları içerisinde, örneğin daha önce bir tarihte değil de böyle bir anda doğmuştur?” gibi bir sorudan hareketle ele alınacaktır. İkinci Yeni’nin 1950’li yıllara tekabül eden ortaya çıkışının kuşkusuz bir takım sosyal gerekçeleri vardır ve bu bölümde 50’li yılların başından itibaren gelmekte olan bu şiire imkân sağlayan toplumsal etmenler çeşitli yönleriyle ele alınacaktır.

İkinci Yeni Türk şiirinin, çocuklukla Türk Modernleşmesiyle koşut ilerleyen yüz yıllık modernleşme çabasının, 1950’lilerin ilk yarısında bir doruk noktası olarak “şiiri yeni bir noktadan, yeni bir hayat ve insan modeliyle, yeniden başlamıştır. İkinci Yeni, yüz yıllık bir sürecin sonucudur.”¹⁷⁹ Bugüne değin yapılan çalışmalarda İkinci Yeni’nin doğuşunda etkili olan etmenler ele alınmaya çalışılmış¹⁸⁰ ve kabaca üç temel yaklaşım belirgin olmuştur. Bu yaklaşımlar:

1. İkinci Yeni’nin doğrudan batı şiirinden öykünmecî/taklitçi olduğuna ilişkin, batı etkisi merkezli yorumlar.
2. İkinci Yeni’nin salt Demokrat Parti döneminin baskıcı uygulamalarının sonucu olduğuna indirgeyen, siyasal denilebilecek yorumlar
3. İkinci Yeni’yi salt bir “edebiyat içi” gelişim/problem olarak sayan sanatsal yaklaşım.

Öncelikle, İkinci Yeni’yi yaratan toplumsal koşulların soruşturulma gayretini taşıyan bu çalışmalarda bu şiiri mümkün kıldığı düşünülen koşulların, bu şiirin kendisine yönelik bakışı da pozitif ya da negatif değerleriyle belirleyen bir etmene dönüştüğü

¹⁷⁹ Özbahçe, *İkinci Yeninin Doğuşu*, 37-38.

¹⁸⁰ İkinci Yeni’yi mümkün kılan koşullara ilişkin çalışmaların başlıcaları şunlardır: Alâattin Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası* (Ankara: Hece Yayınları, 2013), 125-126. Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* (İstanbul: Tel Yayınları, 1974), 59-74. Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni* (İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012), Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi* (Ankara: Ankara Üniversitesi, 1981).

gözlemlenmektedir. Örneğin bu yaklaşımlardan Atilla İlhan¹⁸¹, Yaşar Nabi gibi isimlerin öncülüğünü üstlendiği İkinci Yeni'yi “Demokrat Parti'nin sultasında” serpiyen, bu baskı döneminden bir tür kaçış şiiri olarak konumlayan siyasal yorum ya da Adnan Benk¹⁸² gibi isimlerin İkinci Yeni'yi Avrupa şiirinden yoğun bir biçimde etkilenmiş, taklit etmiş bir şiir olarak konumlayan taklitçilik iddiasındaki yaklaşım; İkinci Yeni'yi mümkün kıldığı düşünülen koşulları, bu şiirin kendisine bakışta daha baştan negatif değerlerle belirlemiş, bu temellendirme iddialarından itibaren pejoratif bir tınıyla donatmışlardır. Bu tarz bir temellendirmenin, İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşulları kendisinin negatifliğinden itibaren belirlenip şiiri de bu negatifliğin bir uzantısı olarak konumlayan bu yaklaşım, İkinci Yeni şiire bakışın kendisini de belirleyeceğini düşünmemek olanaksızdır.

Diğer yandan, İkinci Yeni'nin nedenlerine ilişkin bu tarz yaklaşımlar yine Atilla İlhan ve İkinci Yeni'yi salt “edebiyat içi” bir nedensellik düzlemine oturtan İlhan Berk örneğinde rahatlıkla izlenebileceği gibi¹⁸³, İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşulların araştırması bu tarz soruşturmalarda şairlerin kendi şiirlerinin bir tür sağlamasını yaptıkları, kendi yazdıkları şiirin ve “tarz”ının olumlanmasına dönüşen bir diğer sorunlu yaklaşımı içermektedir. Atilla İlhan, buna “savaş” diyordur örneğin, İkinci Yeni'yi, “batılı bir şiir acentesi” kendi ve arkadaşlarının yazdığı şiiri ise “yerli ve modern” olarak kodladığı *İkinci Yeni Savaşı* isimli kitabında. Yine İlhan Berk'in yaklaşımında ise özellikle (her ne kadar öncesinde de izler bulunabilirse de) *Galile Denizi* (1958) adlı kitabından itibaren yakınlaştığı İkinci Yeni içerisindeki hem kendi şiir yolculuğunun retrospektif bir biçimde yeniden kurgulanması, hem de inşa ettiği ikinci yeni nedenselliğiyle de kendi şiirini İkinci Yeni ile birlikte yeniden kurgulayışının, kendi geçirdiği dönüşümün doğrulaması niteliğinde bir girişim söz konusudur.

Kuşkusuz İkinci Yeni, bu sayılan etmenlerden herhangi birinin tek neden olarak ele alınıp izah edilemeyecek kadar kompleks bir yapıya ve tarihsel belirlenimlere sahiptir.

¹⁸¹ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, 10-11.

¹⁸² Adnan Benk, *Eleştiri Yazıları I* (İstanbul: Doğan Kitap, 2000), 560-564.

¹⁸³ Örnekler çoğaltılabilir olmakla birlikte, burada yalnızca iki zit yaklaşımı içermesi bakımından bu iki şair ele alınmıştır.

İkinci Yeni'yi "şiiir içii" ve "şiiir dıışı" ön belirlenimlerle yaklaşan her türlü nedensellik girişimi İkinci Yeni'nin, Türk Modernleşmesinin 100 yıllık kat ettiği "macera"nın bir uzantısı, sonucu olduğu gerçeğini bütünüyle ihata etmekten yoksun kalacağı gerçeğiyle karşı karşıya kalmak durumundadır. İlerideki bölümde açıklamak üzere burada şöyle bir saptama yapmak mümkündür: İkinci Yeni Türk Modernleşmesinin belirli bir aşaması olan Cumhuriyet'e geçişin, Cumhuriyet modernleşmesinin ve bu modernite arayışlarının getirdiklerinin bir sonucu ve devamında "içeriden" bir eleştirisidir. Osman Özbahçe bu olguyu şöyle ifade etmiştir: "Tanzimat modernleşmesi, şiiirde sonucu 1800'lerin sonları, 1900'lerin başlarında Abdülhak Hamit'ten itibaren Cenab Şahabettin, Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ahmet Haşim, Yahya Kemal ile almıştır. Cumhuriyet modernleşmesiye şiiirde sonucu 1950'lerde almıştır."¹⁸⁴ İkinci Yeni'yi herhangi bir nedensel öze indirgeyen her türlü indirgemeci yaklaşım çok daha kapsayıcı olan Türk Modernleşmesinin ve bunun çok çeşitli yansımalarının bir uzantısı/neticesi olarak İkinci Yeni fikri karşısında dar ve kapsayıcılıktan yoksun kalacaktır. İkinci Yeni şiiüphesiz burada üç ana başlıkta ifade edilmeye çalışılan nedenselliklerin her birinden az ya da çok etkiler ve izler taşımakla birlikte tek bir tanesiyle de izah edilemeyecek kadar karmaşık koşulların ürünüdür.

4.1. Gelmekte Olan Şiiir: Temel Yaklaşımların Tartışılması

4.1.1. Batılı Etki: Orijinalite ve Yerlilik Problemi

"Ben Batılılaşmak isteyen bir ülkenin, Batılılaşmak isteyen bir şiiairiydim ve bu benim şiiir tarihimin birinci evresiydi bir anlamda. İkinci evreyse, bu Batılı ozana karşı çıkmak, bir: Türk ozanı olmak."¹⁸⁵

İkinci Yeni'nin temellerini, onu çağırın/mümkün kılan koşulların soruşturması, bu alanda yazılan eleştiri girişimleri İkinci Yeni şiiairlerinin ilk kitaplarıyla birer birer görünür olduğu, görece erken bir tarihte 1950'lilerin hemen sonunda başlamıştır.

¹⁸⁴ Özbahçe, *İkinci Yeninin Doğuşu*, 31.

¹⁸⁵ Berk, *Kanatlı At*, 97.

Yukarıda verilen bu temellendirme girişimlerinde baskın olan dört yaklaşımdan biri olan İkinci Yeni'yi batılı/batıda yazılmış bir şiirin taklidi, doğrudan bir öykünmecisi olarak konumlayan, bu konumlayışıyla da bir yandan İkinci Yeni'yi değersizleştiren yaklaşım bunlardan ilkidir. Esasında bu tavır İkinci Yeni'yle birlikte ortaya çıkmış, kendini gösteren bir yaklaşım değil Türk Modernleşmesinin ilk dönemlerinden, Tanzimat edebiyatına kadar geriletilebilecek “batılı” edebi form ve içeriklerle ilişki kurulmaya başladığı dönemden beri etkilenim alanını batılı yazına değin açmış yazarlara doğru bir eleştiri refleksine dönüşmüş; bir aksülamel olarak kendini göstermiş, çoğu zaman batılı karşısında “yerli ve geleneksel” bir pozisyon alma olarak kendini gösteren yaklaşımdır. Batıyı, batıda üretilmiş metinleri kendisine model alan bu yaklaşım Türkçe şiiri taklit ve asıl düalitesi üzerinden okumuş, batıda yazılmış herhangi bir şiiri, Türkçe yazılan bir şiirle birlikte ele aldığı anda ikisi arasındaki kurulabilecek her türlü ilişkiyi analogik bir tarzda asıl/taklit'e indirgemıştır.

İkinci Yeni özelinde ise şairlerin verdiği mülakatlarda, şiir üzerine yazdıkları metinlerde ve yer yer kendi yazdıkları şiirlerin bir tür savunusuna dönüşen eleştiri metinlerinde ağırlıklı olarak Batılı şair, ressam, eleştirmen ve müzisyenlere referans vermeleri bu tarz bir eleştirinin ilk elden sebeplerinden sayılmıştır. Diğer yandan bu isimlerin eserlerini de kendi ölçülerinde dikkatle ve titizlikle incelemeye çalışmışlardır. Enis Batur bu duruma şöyle dikkat çekmiştir:

“Cemal Süreya Apollinaire, Max Jacop, Rene Char başta, bütün şiir yazısını yakından izlemektedir; Ülkü Tamer özellikle Ezra Pound'la, bir yandan da Dylan Thomas'la başkaldıran genç İngiliz yazınıyla ilgilidir; Ece Ayhan Lautreamont'u, Anday Eliot'ı, Turgut Uyar Lorca'yı, İlhan Berk önce Artaud ve Rimbaud'yu sonra Ponge'u, (...) deşmektedir.”¹⁸⁶

Ayrıca İkinci Yeni'nin beslenme kaynaklarına bakıldığında, bu kaynakların sınırlarının genişlediği ve yeni okumalara tabii tutulduğu görülmektedir. “Bu şiir hareketinin Türk şiir geleneğinden değil de Batı şiirinden, özellikle sürrealistlerden, resim, müzik ve sinema gibi sanatlardan beslendiği görülecektir.”¹⁸⁷ Alaattin

¹⁸⁶ Enis Batur, “E/Babil Yazıları (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), 99.

¹⁸⁷ Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 136.

Karaca'nın bu yorumunda eksik kalan bir hususu belirtmek burada yerinde olacaktır. Türk şairleri esasında çok daha önceden beri batı şiiri, resmi ile ilgilenmiştir. Örneğin Garip şairleri gerçeküstücülerden açık bir biçimde etkilendiklerini ifade ediyor, Haşim sembolistlerden onların imge ve daha pek çok konudaki görüşlerini dile getiriyordu. Burada sorulması gereken soru belki de şudur? Peki neden İkinci Yeni tarzında yeni hayatın getirdiği yeni insanı, modern deneyimi hem kucaklayan hem de onu yer yer eleştirip, sarsıntıya uğratan bir şiir bu tarz etkilenmeler çok daha önceden beri var olmasına rağmen yazılamamıştır. Yanıt ilk elden ve kısa bir ifadeyle şudur: İkinci Yeni o güne değin bu alanlarla ve yazarlarla daha önceden kurulmadık bir ilişki kurmuş, bu isimleri ve getirdiklerini farklı bir tarzda alımlamıştır. Bu yalnızca batılı şairler ile kurulan ilişkide değil, Türk şiiri geleneğiyle de kurulan ilişki de böyledir. İkinci Yeni Türkiyeli şairleri de, belki başlangıçta atlayarak fakat hemen sonra yeni bir okumaya tabii kılarak, biricik okumalarla tekil etkilenim alanları yaratabilmeyi başarmıştır. Bu duruma Ece Ayhan şu şekilde dikkat çekmiştir: “Geçmişteki bütün Türk şiiriyle bağıntılarını kesmek kaygısı içindeyken geçmişle yeni bir bağıntı kurmak kaygısı. İki bir arada.”¹⁸⁸ Ece Ayhan'ın sözlerindeki “kaygı” ifadesi ve bu kaygının getirdiği çifte açmaz hem İkinci Yeni'nin hem de onun çağdaşların da görülebilecek modernist yönelimin temel açmazlarından birine de eskiyle hem bir kopuş fikrinin devamlı yenilenmesi ile yeniyi inşa edecekken kullanılacak malzemenin neliği problemine aynı zamanda işaret etmektedir. Ayrıca yine aynı dönemde, Yalçın Armağan'ın belirttiği üzere “eleştiride Hüseyin Cöntürk, öyküde “1950 Kuşağı öykücülerinde (Ferit Edgü, Leyla Erbil, Bilge Karasu vd.) de Batı kültürünü daha farklı alımlamanın etkileri görülür.”¹⁸⁹ Anlaşılmalıdır ki 1950'liler de İkinci Yeni özelini aşan bir genişleme, Batılı yazarlara ait metinlere ilişkin yeni bir okuma ve alımlama mantığı üretilebilmiştir.

Diğer yandan İkinci Yeni'nin yukarıda sayılan isimlere de göz atıldığında rahatça görülebileceği gibi gerçeküstücülüğe yönelişi, bir takım gerçeküstücü şairleri yoğun bir biçimde okumaları, kendi metinlerinde de yer yer gerçeküstücü imge ve söz dizimleri kullanmaları, onlar gibi dili dönüştürmeye ve bozmaya çalışmalarıyla da

¹⁸⁸ Ece Ayhan, *Yalnız Kardeşçe* (İstanbul: Evrim Sanat Galerî Yayınları, 1984), 90.

¹⁸⁹ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 127.

taklit iddiasıyla karşı karşıya kalmışlardır. Bu taklit iddiasının iki yönü bulunmaktadır: Birinci yön kendini doğrudan bir taklit olarak gösteren gerçeküstücülerden etkilenme tavrı; şairler tarafından gerçeküstücülüğün getirdiklerini yanlış anlamayı ve tekniklerini yanlış kullanmayı içerir.¹⁹⁰ İkinci yön ise Gerçeküstücülüğün Avrupa’da iki dünya savaşının ardından gelen, belirli bir tarihsel deneyime özgü toplumsal, siyasal, felsefi sürecin sonucunda ortaya çıktığı Türkiye’de ise bu süreç yaşanmadığı, “toplumsal , siyasal ve düşünsel temellerinin” olmadığı yönündeki itirazdır. Bu itiraz, İkinci yeni özelinde bu tarz bir “yokluk” iddiasından hareketle hem gerçeküstücülük etkisini hem de bu ekilenimin muhatabı İkinci Yeni’yi köksüz, gerekli dayanaklarından yoksun ve taklitçi olarak nitelendirmektedir.

Özetle İkinci Yeni, bütün bir taklit ve “kapılanma” iddialarının aksine Türkiye’nin kendine özgü tarihsel, sosyolojik deneyiminin içerisinde oluşan, bu dinamiklerden beslenen; bununla birlikte batılı tecrübeyi ve bu tecrübelerin yarattığı kültürel ve edebi birikimi derinlemesine analiz etmiş, bu tecrübenden de yer yer etkiler taşıyan özgün bir şiiirdir. Bu özgünlüğünü ise etkilenmeyi salt bir yeniden yaratma olmayışına, bu etkiyi kendi kişiliklerinde şairlerin dönüştürmelerine, kendi tekilliklerinde yeniden inşa etmelerinde yatmaktadır.

4.1.2. Demokrat Partinin Baskıcı Uygulamaları Neticesinde İkinci Yeni Fikri: Bir Kaçış Şiiri Olarak İkinci Yeni

“Altmışların sonu ya da yetmişlerin başıydı, Cem Yayınları’nda Oğuz akkan’a uğramıştım. Biz Konuşurken Tanju Cılızoğlu geldi. Hızlı solcu. Bir ara dedi ki, “Bu Edip Cansever, Turgut Uyar filan, bunlar Nazım Hikmet gibi yazmış olsalardı, bu millet şimdiye sosyalist olurdu!”¹⁹¹

İkinci Yeni’nin maddi temellerinden ikincisi olarak ele alınacak, ekseriyetle Demokrat Parti’nin getirdiği koşullar özelinde düşünülmüş olan İkinci Yeni’yi yaratan siyasal koşullar tartışmasıdır. Bu görüşe göre, Demokrat Parti dönemindeki

¹⁹⁰ Özdemir İnce, *Şiirde Devrim* (İstanbul: Adam Yayınları, 2000), 111.

¹⁹¹ Murat Belge, *Şaireneden Şiirsele* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 18.

siyasi baskılar İkinci Yeni’yi var kılan en önemli unsur olmakla birlikte İkinci Yeni bu baskı ortamının neticesinde ortaya çıkmış bir şiidir. Nedeni ise; İkinci Yeni şairleri, Demokrat Parti döneminin genelde ülke özelde ise entelektüeller üzerinde kurduğu totaliter tavır yüzünden toplumsal sorunları dile getirmekten çekinen “içe dönük, anlamsız, özden yoksun, yalnızca biçime ve söylem değişikliğine dayanan, ‘rastlantısal’ bir şiir üretmişler; hatta bu tutumlarıyla Toplumcu Gerçekçi şiirin önünü kesmişler; bir anlamda DP iktidarının istediği tarzda, politikadan uzak bir şiir üretmişlerdir.”¹⁹² İkinci Yeni’yi doğrudan bir kaçış şiiri, “anti toplumsal” bir konuma indirgeyen bu tavır İkinci Yeni’yi tümüyle Demokrat Parti dönemine özdeş bir biçimde düşünp, bu dönemin getirdikleriyle İkinci Yeni’yi özdeş kılma yönünde bir tarzı benimsemiştir. Bu tarzı benimseyen pek çok isim olmakla birlikte öncülüğünü Atilla İlhan üstlenmiştir. Örneğin “toplumsal gerçekçi” bir poetika çerçevesinde şiir görüşünü kurmuş Atilla İlhan’a göre İkinci Yeni “yerli”likten uzak, yozlaşmış bir dönemin yoz ve ulusallıktan yoksun bir şiidir. “Yakın tarihimizde birinci yeni birinci diktanın, ikinci yeni ise ikinci diktanın sanat düzlemindeki belirtileri olarak dikkat çekmektedir. İki diktanın soyutçu ve gerici özellikleri, sanat akımlarında da vardır. Hiçbir şekilde ulusal değillerdir.”¹⁹³

Demokrat Parti dönemini (1950-60) dikta, İkinci Yeni şiirini bu “dikta”nın doğrudan sonucu olarak gören Atilla İlhan Garip hareketini de “İnönü diktası”nın bir ürünü, bu diktanın “estetik temsilcileri” olarak görür. İkinci Yeni Atilla İlhan’a göre, soğuk savaş yıllarında “Demokrat Parti’nin beslediği bir urdur” çünkü Demokrat Parti Toplumcu Gerçekçi (Atilla İlhan’ın değişiyse sosyal gerçekçi) bir şiirin gelişmesini istememiş, “suya sabuna dokunmayan” İkinci Yeni’yi “beslemiştir”.¹⁹⁴

Atilla İlhan’ın İkinci Yeni’nin nedenleri üzerine bu tezlerinin isabetsizliği, yanlışlığı ve meseleyi mutlak bir biçimde şahsileştirdiği açıktır. İkinci Yeni’nin Demokrat Parti diktasında serpilen ve desteklenen bir şiir olduğu tezi yukarıda ele alındığı gibi¹⁹⁵ ispatı olanaksız gözükken bir iddiadır. Demokrat Parti’nin yer yer dönemin yazın insanlarına

¹⁹² Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 128.

¹⁹³ Atilla İlhan, *Tutuklunun Günlüğü* (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2013), 154.

¹⁹⁴ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, 10-11.

¹⁹⁵ Tezin ilgili bölümü için Bkz: “Demokrat Parti İktidarının Kültür Politikaları”

karşı despotik yaklaşımları olmakla birlikte doğrudan bir “şiiir programı” belirlemek yahut belirli bir tarzda şiiiri olumlamak gibi bir kùltür programı yoktur. Olan daha çok olan bir kùltür programının yokluğudur.

Atilla İlhan ise bu iddialarını 1950’li yıllarda çağdaşı bazı sosyalist şairlerin kovuşturmayaya uğraması, bir süre hapis yatmaları ve İkinci Yeni şairlerinin benzer baskılara uğramamasına bağlamaktadır. Asım Bezirci’nin de sık sık vurguladığı gibi hapishaneye girmeme durumu, İkinci Yeni şairlerinin dönemin iktidarı tarafından desteklendiğinin kanıtı olarak gösterilir. “Oysa böyle bir destekten söz edebilmek için öncelikle dönemin iktidarının politikalarında (...) en azından politik bilinçdışı düzeyinde dönemin iktidarı ile İkinci Yeni arasında bir koşutluk kurmak gereklidir.”¹⁹⁶ Burada söylenebilecek olan belki de yalnızca şudur; Demokrat Parti bir takım “sosyalist” edebiyatçılara karşı tutumuyla nasıl bir edebiyat tarzını istemediğini işaret eder fakat nasıl bir edebiyatı arzuladığını imlemez. Siyasal iktidarın dönemin şairlerinin yazdığı şiiirlere içerik ve anlamı açısından yaklaştığı, sakıncalı olarak görülenin şiiirin anlamındaki bir takım “sosyalist” unsurlar olduğu, İkinci Yeni tarzındaki biçimci bir şiiirin ise bu “sakıncalı” durumun iktidarın bakışı doğrultusunda uzağına düştüğü açıktır. İkinci Yeni’nin biçimciliğı, verili anlamı ve angajeliğı reddedişi ise bir tür kaçış değil özerk bir edebi tavır takınma taleplerinden kaynaklanır.” İkinci Yeni şairlerinin bu dönemde cezalandırma dışında kalabilmesinin nedeni, onların özerklik talebinin iktidar tarafından desteklenmesi değil, bu şiiirin iktidarın ufku dışında kalmasıdır.”¹⁹⁷

Ayrıca, Atilla İlhan’ın bu iddiaları İkinci Yeni şairlerinin birbirlerinden ayrılık gösteren şiiir anlayışlarının tamamını içeren kökensel bir nedenselliğı ihata edemeyeceğı açıktır. İkinci Yeni için Demokrat Parti’nin baskıcı uygulamalarının tesiri olsa bile bu tesir ontolojik ve kurucu bir imkânı kendi içerisinde barındırmaz ancak dolaylı ve talidir. Yalçın Armağan bu dolaylı etki durumunu: “İkinci Yeni tarzı, Cumhuriyet modernleşmesinin temelde çatışmadan arınmış özneler (“makbul vatandaş”lar) inşa etme süreci olan döneminin, Demokrat Parti iktidarıyla bir oranda

¹⁹⁶ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 120.

¹⁹⁷ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 122.

kesintiye uğraması sonucu ortaya çıkmış, başka bir deyişle, Türkiye modernleşmesinin 1950 sonrası yön değiştirmesine bağlı olarak kendisine yaşama olanağı bulabilmiş bir şiiirdir. Ancak söylenenin aksine, bu şiiirin döneminin iktidarıyla kurduğu bağlar doğrudan değil, dolaylıdır.”¹⁹⁸ ekinde ifade etmiştir.

İkinci Yeni'nin doğuşunu Demokrat Parti'nin yarattığı siyasal baskılarla nedenselleştiren bir diğer isim de Azım Bezirci'dir. Atilla İlhan ile benzer görüşlere sahip olan Bezirci de İkinci Yeni'nin Demokrat Parti'nin baskıları sonucunda toplumsal sorunlara, sınıfsal eşitsizliklere ve siyasal olaylara karşı kör olmakla itham eder.¹⁹⁹ Edebiyattan doğrudan bir ideolojik işlev bekleyen bu yaklaşıma göre İkinci Yeni bir kaçış şiiiridir. “İkinci Yeni'nin bir çeşit kaçış şiiiri, bozgun çiçeği, sapma edebiyatı, uyuşmazlık gülü sayılması yersiz görülmemelidir.”²⁰⁰ Atilla İlhan'ın görüşleriyle paralellik taşıyan bu sözler İkinci Yeni'yi tamamen siyasal şartların bir neticesi olarak konumlayan bir diğer yaklaşımdır.

Kuşkusuz İkinci Yeni Demokrat Parti döneminin toplumsal ve siyasal şartları içerisinde doğmuş bir şiiirdir. Fakat yukarıda anılan örnekleriyle Atilla İlhan ve Azım Bezirci gibi doğrudan dönemin iktidarına ve bu iktidarın yarattığı baskı koşullarına indirgemek hem bir yanıyla kolaycılık hem de diğer yanıyla meseleyi ideolojik kaygılarla ele almanın bir sonucudur. Demokrat Parti dönemi Türk Modernleşmesin batıcı yönünün bir uzantısı olarak, fakat bu sefer batının sınırları Amerika'yı da kapsayan bir batıdır, kısmi liberalleşme emarelerinin ve politikaların güdüldüğü ve gündelik yaşam, sosyal ve kültürel alanda köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Atilla İlhan'ın ve Azım Bezirci'nin bu anlamıyla Demokrat Parti dönemini bir dikta, İkinci Yeni'yi de bu dikta rejiminden kaçış, iktidar baskısı karşısında bir “bozgun çiçeği” olarak kodlamaları ve iktidarı da siyasal iktidar olarak sınırlamaları problemin ana kaynağını oluşturmaktadır. İkinci Yeni'nin iktidarı çok daha kökense ve kapsayıcı bir anlamıyla ele alınırse belirli bir anlamda iktidardan “kaçtığı” doğrudan fakat bu şairlerin teker teker şiiirsel düzlemde iktidarla kurdukları mesafeli ilişkiyle doğrudan ilgidir, yalnızca cari siyasal iktidarla değil. İkinci Yeni ilkin şiiirsel iktidarla,

¹⁹⁸ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 119.

¹⁹⁹ Bezirci, 2. *Yeni Olayı*, 25.

²⁰⁰ Bezirci, 2. *Yeni Olayı*, 50.

o günkü makul ve makbul Şiir yazımıyla arasına mesafe koyarak ve o iktidarı içerden dönüştürmeye çalışarak yine dilsel bir düzlemde yol almıştır. Hasan Bülent Kahraman'a göre bu durum: "Dilin dışına çıkmak, onun vurguladığı kurulu düzenin (establishment), ona eklemelenmiŐ usun, bunlarla belirlenmiş yetkeci toplumsal düzenin, onunla oluŐturulmuŐ akıl-anlam hattının dışına çıkmak istemidir."²⁰¹

Diğer yandan İkinci Yeni'yi doğrudan Demokrat Parti'nin yarattığı siyasi ve iktisadi neticelerin bir ürünü olarak sayan bu yaklaşım, toplumsal olanı İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşullar içerisinde öncelerken belirli bir zaman dilimini ne çıkartarak, tarihsel bir kontrast yaratır. Bu kontrast Demokrat Parti'yi (İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı dönemi ve olumsuzluklarını) ne çıkartarak İkinci Yeni Şairlerinin hayatlarını geçirdiğı ve kuşkusuz kişilik ve Şiirlerini oluşturmada çok önemli etkisi olan İnönü dönemini de silikleŐtirir. İkinci Yeni'nin öncüleri ilk gençlik yıllarını İnönü dönemi ve Őartlarında geçirmişlerdir. "Onların yetiŐmesinde, düşünsel oluŐumlarında ve sanatsal eğilimlerinde her iki dönemin; hatta DP döneminden çok İnönü döneminin etkisi vardır. İkinci Dünya savaşının neden olduğu siyasi baskılar, ekonomik kriz, yoksulluk ve ideolojik çatışmalar, İnönü döneminin toplumsal/siyasal ortamına damgasını vurur."²⁰² İkinci Yeni unutulmamalıdır ki, iki dünya savaşının ardında yazılmış bir Şiirdir ve bu dönemin hem dünyada hem de Türkiye'deki etkilerini mutlak surette hem toplumsal hem de insan boyutuyla yaşamış bir kuŐaĐın Şiiridir.

Bu anlamıyla İkinci Yeni, burada yer verilen haliyle, Atilla İlhan ve Asım Bezirci'nin iddia ettiğı gibi Demokrat Parti'nin baskıcı yönetiminin bir sonucu, bu sosyal ortamdan bir kaçış değil, çok daha kapsamlı bir biçimde değerlendirilirse bu iktidara bir başkaldırı, itiraz niteliği taşır. Alaattin Karaca'nın ifade ettiğı üzere:

"Süre gelen egemen poetikaların gerçeklik anlayışına, dil kullanımına, biçim tarzına gösterilen tepkidir. Daha açıkçası İkinci Yeni, siyasi baskıdan kaçan değil, tersine verili dile, akla, tarihe, düşünceye, alışılmış algılama biçimine karşı çıkararak siyasi ve sanatsal vb. iktidarın her türlüsüne karşı çıkmışlardır."²⁰³

²⁰¹ Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiiri*, 102.

²⁰² Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 128.

²⁰³ Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 194.

Sonuç olarak İkinci Yeni, Atilla İlhan'ın iddia ettiğinin tam aksine “Demokrat Parti sultasında” gelişmiş bir şiir değil, çok daha köklü bir biçimde şairin iktidar ile kurabileceği her türlü aracılığı, araçsallığı reddetmiş; şiirsel düzleminde iktidarın dilinden itibaren her türlü uzantısına baş kaldırmış ve dönüştürmeye çalışmıştır. İkinci Yeni bu anlamıyla yalnızca (büyük harfle başlayan) iktidara değil şiirsel iktidara da başkaldırmış, alışa gelen şiirsel anlayışların dışında, kendine mahsus “özerk” bir şiirsel alan yaratmaya çalışmış ve bunda başarılı da olmuştur.

4.1.3. İkinci Yeni’yi “Edebiyat İçi” bir Gelişim/Problem Olarak Sayan: Sanatsal Yaklaşım

İkinci Yeni’yi mümkün kılan koşulları soruşturan kimi isimler de İkinci Yeni’nin doğuşunu, dönemin ve öncesinin şiir anlayışında yaşanan tıkanıklığa, yetersizliğe, bir takım edebi ve şiirsel yenilik arayışlarına ve özellikle Garip şiirinin Türk şiirini taşıdığı yere getirilen birtakım itirazlara bağlamaktadır. Bu görüş, İkinci Yeni’nin batılı edebiyat etkisinde geliştiğini düşünen görüşle beraber İkinci Yeni’yi yaratan koşulları “edebiyat içi” problem olarak gören bir diğer yaklaşımdır. Bu görüşü paylaşan isimlerin yaklaşımı, özetle, ikili biçimde şöyle çalışmıştır: İkinci Yeni şiirinin hem Garip hem de Toplumcu şiire bir tepki, bu şiiri aşmaya ve dönüştürmeye çalışan bir şiir olduğu yönündedir. Örneğin Enis Batur “II. Yeni ve Gerçeküstücülük” adlı yazısında “Bilinen bir gerçek: II. Yeni şiiri, Orhan Veli şiirine bir tepki olarak kuruldu.”²⁰⁴ demektedir. Yine Ahmet Oktay: “Bu şiirlerin toplumsal şartların itmesiyle yazıldığını sanmıyorum. (...) İkinci Yeni içinde toplanan şairler bir bunalım sonucu olarak O. Veli hareketine karşı çıkmışlardır. Bu çıkışta dünya şiirini biraz daha fazla tanımının da etkisi olsa gerek.”²⁰⁵ 1957 yılında *Pazar Postası* dergisinde yapılan mülakatta verdiği yanıtta Oktay, bir yanıyla bu görüşü savunanların görüşlerini toparlayıcı bir biçimde kendi yanıtında belirtmiştir. Bu görüşe göre İkinci Yeni’nin “toplumsal” şartların getirdiği bir şiir olmadığı, “inorganik” bir şiir olduğu, bir

²⁰⁴ Batur, “E/Babil Yazıları, 98.

²⁰⁵ Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 194.

bunalım şiiri olduğu ve bunalımın bir sonucu olarak “O. Veli hareketi”ne tepki olarak ortaya çıktığı ve “dünya şiirini daha iyi tanımanın etkileri”nin doğal sonucu olarak ortaya çıkmış olduğu görüşü savulmuştur. Dünya şiirini daha iyi tanıma ifadesi, özellikle batılı şairlerle kurulan ilişki de (yukarıda tartışıldığı şekliyle) daha pozitif bir tanımlama olarak anlamlı olmakla birlikte, İkinci Yeni’yi bir tür Garip şiirine duyulan itirazlara indirgemesi hem Enis Batur’un hem de Ahmet Oktay’ın yaklaşımın sergilediği bir el çabukluğu ve indirgemeciliği gözler önüne serer. Diğer yanda O. Veli Hareketi ifadesi, Sezai Karakoç’un ve bazı İkinci Yeni şairlerinin de Garip şiirini tanımlama tarzıdır ve onun da İkinci Yeni’yi (ama bilhassa kendi şiirini) büyük ölçüde Garip şiirine bir itiraz olarak konumlandırması anlamlıdır.

Bu anlamıyla İkinci Yeni ve Garip şiirinin ilişkisi, İkinci Yeni’nin Garip şiirine itirazları ve farkları çalışmanın “İkinci Yeni: Tarif(e)siz Havalandırma” adlı bölümünde uzun bir biçimde tartışıldığından, burada yalnızca şu tespiti yapmakla yetinilecektir: Kuşkusuz İkinci Yeni şairleri, Garip şiirine ve bu şiirin yol açtığı şematik Garip tarzı şiir devalüasyonuna karşı ciddi bir tepki duymuşlar, Garip şiiriyle hesaplaşmışlar ve bu tepkinin neticesinde başka bir şiir arayışında ivmelenmişlerdir ve fakat bu tepki bütünüyle İkinci Yeni’nin nedenini oluşturabilecek düzeyde değil daha çok ondan belirle ölçüde beslenen, Garip şiirinin şiire getirdiği imkanları yer yer sürdüren, sürdürmekle kalmayıp derinleştiren ve zenginleştiren bir anlayış olarak tezahür etmiştir. İsmet Özel’in de ifade ettiği gibi “Garip çizgisi İkinci Yeni çizgisine varmıştır.”²⁰⁶

Diğer yandan İkinci Yeni şiirinin kurduğu metin rejimi, söze dayanan şiiri dışlaması, verili akıl içerisinde metni kurmayı reddetmesi, bütün bir anlam tartışmalarıyla birlikte düşünüldüğünde doğrudan ve çoklukla yalnızca Garip şiirine duyulan tepkinin sonucu olarak yorumlanmıştır. Fakat İkinci Yeni özellikle anlam ve söz merkezli şiir tartışmalarında Garip şiirinden ziyade Toplumcu Gerçekçi şiire bir karşı çıkışı içermektedir. Bunun gerekçesi ise İkinci Yeni’nin görünür olduğu 1950’li yıllarda özellikle sol tandanslı, angaje şiir yazımının oldukça yaygın ve görünür olduğu, dönemin şiirsel ortamının belirgin yönelimi Garip’ten ziyade Toplumcu şiir olmasıdır.

²⁰⁶ Özel, *Sorulunca Söylenen*, 10.

İkinci Yeni'yi Demokrat Parti iktidarının koşullarına indirgeyen yaklaşımı sergileyen isimlerin de gerekçelendirmelerine bakıldığında (kaçış, anlamsızlık vb.) bu bağlam çok daha iyi görünür olacaktır. Alaattin Karaca bu durumu şöyle dile getirmiştir: “Aslında İkinci Yeni şairlerinin poetik tartışmalarını genellikle o yıllarda gücünü yitiren Garipçilerle değil de Toplumcu ve ‘Toplumsal’ Gerçekçilerden geldiği göz önüne alınırsa, bu şiir hareketinin şiirsel anlamda, Garipçilerin yanında, daha çok toplumcu ve ‘toplumsal’ gerçekçilere bir tepki sonucu doğduğu bile düşünebilir”²⁰⁷

Alaattin Karaca'nın da ifade ettiği gibi o günlerin baskın yönelimi olan Toplumcu şiir; hem İkinci Yeni'yle çağdaş olan şairlerinde hem de onların ardından gelen 1960 kuşağı Toplumcu şairleri: İsmet Özel, Atıf Behramoğlu, Süreyya Berfe vd. gibi isimlerden gelen itirazlara bakıldığında bu gerekçelendirmenin anlamı daha da netlik kazanacaktır.²⁰⁸ Fakat yine de Toplumcu Gerçekçi şairlerin yazdığı şiirlere tepki olarak İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı fikri problemin altını çizmesi bağlamında önemli olmakla beraber aşırı ve indirgemeci bir fikir olarak kalmak durumundadır. Kapsayıcı bir biçimde düşünülürse İkinci Yeni yalnızca Garip ve Toplumcu şiire değil Tanzimat'tan beri süre gelen Modern Türk Şiir'inin yeniden bir okuması hem bu şiirin uzantısı olan hem de bu şiiri içerden ve köklü bir biçimde dönüştürmeyi hedefleyen bir şiiridir. Bunu da Türk Modernleşmesinin ilk dönemlerinden itibaren geleneksel form ve içeriği dönüştürerek yönünü Avrupalı birtakım şairlere çevirmiş olan ilk modernler (Abdülhak Hamit, Ziya Paşa, Yahya Kemal, Ahmet Haşim vb.) ile benzer bir istikamette gerçekleştirmiş hem de bu istikametini kendisini de sorunsallaştırmış ve Türk Şiirinin etkilenim alanını genişletmiştir.

4.2. Türk Modernleşmesinde Bir Ara Durak: İkinci Yeni

İkinci Yeni şiirinin toplumsal koşullarına ilişkin yürütülen soruşturma, yukarıda incelendiği haliyle günümüze değin alanı kat eden tartışmaların ana eksenini oluşturan bu yaklaşımlardan sonra çalışmanın son bölümünü teşkil edecek İkinci Yeni'nin Türk

²⁰⁷ Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 136

²⁰⁸ İsimli, “Gerici Sanata Hücum”, *Halkın Dostları* sy. 1 (1970): 1-2.

Modernleşmesinin kendi tarihselliği içerisinde taşıdığı yükü, bu modernleşme çabasının Cumhuriyet fazının ardından gelen yeni momentle kurduğu ilişkinin bir verimi olarak İkinci Yeni fikridir. Kuşkusuz yukarıda tartışılmaya çalışılmış İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşullar tartışmasında Demokrat Parti'nin etkisi, Batı şiirini daha iyi tanımanın kazanımları ve kendinden önceki şiire getirilen itirazlar İkinci Yeni'yi mümkün kılmada etkileri az ya da çok vardır. Unutulmamalıdır ki, toplumsal şartları belirleyen sonsuz sayıda bileşke ve etken vardır, bu toplumsal şartlar da Türk şiirinin seyrini de büyük ölçü de belirlemiştir.

Sezai Karakoç'un ifadesiyle bir "yaşama şiiri" olan İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşullar kuşkusuz Türk Modernleşmesinin yarattığı olağanüstü dönüştürücü etkiden azade değildir. Yukarıda değinildiği üzere İkinci Yeni, Türk Modernleşmesinin şiir sahasında yüz yıllık bir çabasının sonucudur. Bu çabanın 1950'li yıllarda mümkün olmasının sebebi ise yine bu modernleşme arayışlarının toplumsal ve siyasal yaşamda yarattığı dönüşümle kökten ilintilidir. Çalışmanın bir önceki bölümünde tartışılmaya çalışıldığı haliyle bu etkilerin İkinci Yeni şairlerini de etkisi altına almadığı düşünülemez.

"Onlar, İmparatorluktan ulus devlete, Doğudan Batıya, Saltanattan Cumhuriyete geçişin yarattığı kültürel ikilemi, 1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik krizi, toplumsal baskıyı, köy yaşamından kent yaşamına, tarım toplumundan sanayi toplumuna, kapitalistleşmeye geçişin yarattığı toplumsal ve bireysel sorunları, geleneksel değerlerle modern değer ve düşünceler arasında kalmanın neden olduğu bunalımı – az ya da çok- yaşamışlardır."²⁰⁹

Modernist bir şiir olarak İkinci Yeni, hüviyetini Türk Şiirinin Tanzimat'tan beri etki alanına girdiği "batılı" şiir etkisinin hem bir uzantısı olarak hem de bütün bir modernleşme çabaları ve bu çabaların neticesindeki siyasal, politik ve sosyal dönüşümlerin yeni baştan ve kökten yeni bir okumasını, yeni bir tarzda buluşturarak kazanmıştır. Bu anlamıyla İkinci Yeni, oldukça çeşitlenmiş gerekçeleriyle birlikte Türkiye'nin geçirdiği bütün bir modernleşme deneyimden ve bu deneyimin eleştirisinden doğmuş bir şiirdir. İkinci Yeni'yi mümkün kılan da tam da bu yaşanmış ve çok çeşitlilik arz eden deneyimleri şiirsel düzlemde ulaştırdığı algı düzeyinin

²⁰⁹ Karaca, *İkinci Yeninin Poetikası*, 195.

yetkinliğidir.

Tez çalışmasının temel sorularından birini oluşturan; “Niçin İkinci Yeni gibi bir şiir tarzı 1950’lilerde ortaya çıkabildi” sorusunun yanıtı da burada anlam kazanmaktadır. Modernist şiir Avrupa’da Aydınlanma’nın getirdiği paradigmanın, sanayi toplumun getirdiği karmaşa ve yeni düzenin, oluşan yeni kentler ve sınıflar vb. gibi kendi deneyiminden ve bu deneyimin yarattığı krizlerden ortaya çıkarken İkinci Yeni gibi bir şiirin ortaya çıkabilmesi de Türkiye toplumlarının dinamiklerinden, bu toplumların yaşadığı krizler ve bu krizlerle yüzleşmelerden ortaya çıkmıştır.²¹⁰ Bu anlamıyla İkinci Yeni batıda ulaşılmış bir “seviyeye” aynı deneyimin Türkiye’de yaşanılması sonucu varılmış nihai bir nokta değil, Türkiye’nin geçirdiği kendi tarihsel tecrübenin belirli bir aşamasında ulaşılmış bir şiir tarzıdır. Bu aşamanın nasıl ve ne tür bir yapılanma tarzına sahip olduğu bakılırsa İkinci Yeni gibi modernist bir şiirin neden “1930’lar gibi Cumhuriyet’in uzun süredir yaşanan krizlere çözüm getirdiğine inanılan yıllarda değil de 1950’ler gibi toplumsal dönüşümün krizler yarattığı bir dönemde ortaya çıktığı” anlaşılabilir.

Çalışmanın “Atatürk Dönemi” adlı bölümünde ayrıntılı bir biçimde tartışılmaya çalışıldığı üzere yeni kurulan Cumhuriyet kendisine belirlediği bir takım “ülküler” etrafında inşa ettiği “Resmi İdeoloji”si, yeni bir insan yaratmak istiyor ve bu yaratmak istediği yeni insan da resmî ideoloji tarafından belirlenmiş çatışmasız, krizsiz, makul ve makbul özneler yaratma ideali etrafında şekilleniyordu. Bu öznelerden de yine devletin kontrolünde, iktidara ilişkin (yer yer iktidarla birlikte) bir sanat, edebiyat ve şiir yaratılması bekleniyordu. 1940’lı yıllarda bu durum yer yer tavsasa ve kamusal alanda görünür birtakım itirazlara yol açsa da devletin kamu karşısındaki kökten ve merkeziyetçi belirlenimi büyük ölçüde etkin olmaya devam etmiştir. İkinci Yeni şairlerinin tamamı da ilk gençlik yıllarını bütün bir toplumsal, kültürel ve şiirsel alanı iktidarın resmî ideolojisi etrafında belirlenmek istendiği bir ortamda geçirmişlerdir.

1950’li yıllara gelindiğinde ise Demokrat Partiyle birlikte katı devletçi politikalarından geri adımlar atılarak kısmi liberal uygulamalara geçilmiş, bu yeni durumun yarattığı

²¹⁰ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 124.

toplumsal dönüşümler 1938-50 arasında yaratılmak istenen özdeş, homojen, sınıfsız ve tek biçimli insan ve toplum hayalinden vazgeçilmesine yol açmıştır. Yaşanan bu dönüşümleri birer “karşı-devrim” olarak gören Yaşar Nabi gibi isimler ise 1960 darbesini bir devrim, 1930’lu yılların devrimleri gibi görme eğilimi göstermişlerdir²¹¹. Çalışmanın “Demokrat Parti” isimli bölümünde ele alındığı gibi bu dönüşüm ise toplumsal ve kültürel alanda pek çok dönüşüme yol açmıştır. Diğer yandan 1930’lu yıllardaki şair ve şiirinin, büyük ölçüde Cumhuriyet’in ülküleri çerçevesinde düzenlenmek istenen yeni toplumsal düzendeki çoklukla araçsal konumu, şairin bu yeni ülkülerin bir yandan kamusal bir figür olarak taşıyıcısı diğer yandan ise ülküler çerçevesinde yaratılmak istenen dünyayı “edebi” bir tarzda yorumlayıcısı konumu, 1950’li yıllarda hem bu ülkülerden kısmen geri adım atılmasıyla hem kısmi liberalleşen uygulamalarla hem de Demokrat Parti’nin bu tarz bir talep yokluğuyla dönüşmüştür.

Demokrat Parti’yle birlikte çok partili yaşama geçiş, yer yer gösterilen liberalleşme eğilimleri, dönüşen sivil hayat vd. koşullarla birlikte görece zayıflamış ve daha çoğul hale gelmiş siyasal otoritenin beraberinde “şairler verili poetikanın ve otoritenin güdümünün dışında bir poetika aramaya koyulmuşlar; daha da açıkçası egemen politikanın ‘aracı’ olmaktan çıkarak ‘özerk’, Ece Ayhan’ın değişiyiyle ‘sivil’ bir sanatçı olmanın gerekliliğini görmüşlerdir.”²¹² Önceki bölümlerde akım tartışması etrafında değinilen ve İkinci Yeni şairlerinin tamamında görülen “kendilik” ve “kişilik” vurgusu 1950’li yılların getirdiği koşullarda yeni bir anlam daha kazanır o da: Türk Modernleşmesinin kronik reflekslerinden biri haline gelmiş toplumsal hayatın içindeki “anonim” ve “çatışmasız” özne fikri²¹³ nin dağılarak modern anlamda bireyin, anonimliği yerine kendilik ve kişiliğin gelmesidir. Artık 1930’ların “kamu içerisinde eriyen”²¹⁴ insanı geride kalmış, şairin dünyayı kendi kavrayışı, tahayyülü içerisinde temsil edebilme imkânı tanımıştır. İkinci Yeni’nin angajeliği reddetmesi, dünyayı

²¹¹ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 125.

²¹² İkinci Yeni Poetikası, 195-196.

²¹³ Bu “refleks” İmparatorluğun son dönemlerinde ulusçu etkinin kırılması bağlamında “Osmanlı” kimliği etrafında imparatorluğu ayakta tutma çabalarının bir uzantısıyken, Cumhuriyetle birlikte yeni kurulan ulus devletinin yaratmak istediği özdeş yeni insanla istikamet olarak ayrılma da devamlılık açısından oldukça ilginçtir.

²¹⁴ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 125.

kendi bireysel kavrayışından itibaren temsil etme arzusu ve hatta yer yer dilin de dezenformasyonlara uğratılarak bu temsil ilişkisinin de kırılmaya çalışmasının imkânı buradan geçmiştir. İkinci Yeni, bu düzlemde Tanzimat'tan beri dış gerçeğe bağlı, onunla temsil ilişkisi kuran, toplumsal yararı ve ideolojik angajmanı önceleyen egemen şiir anlayışına da karşı çıkabilmiştir.



5. SONUÇ

İkinci Yeni Şiirinin Toplumsal Koşulları adlı bu tezde; İkinci Yeni şairleri olarak başta Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk ve Sezai Karakoç İkinci Yeni'nin başlıca şairleri olarak belirlenmiştir. İkinci Yeni'nin ilk görünür olduğu yıllardan itibaren, ilgili bölümde belirtildiği üzere bir başlangıç tarihi belirlemekten kaçınılmış, 27 Mayıs 1960 tarihine kadarki süreç; adına İkinci Yeni'nin teşekkül devri denilebilecek dönem, İkinci Yeni'yi mümkün kılan toplumsal koşulların soruşturulması ekseninde incelenmiştir. Bu incelemenin temel motivasyonunu ise “İkinci Yeni gibi bir şiir, nasıl ve örneğin neden önceki bir tarihte değil de 1950’li yıllarda mümkün oldu?” sorusu şekillendirmiştir.

Tez çalışması Giriş, “İkinci Yeni ve Şiiri”, “İkinci Yeni Şiirinin Toplumsal Koşulları”, “İkinci Yeni’yi Mümkün Kılan Koşullar” başlıkları altında üç ana bölüm, Sonuç ve Kaynakça’den oluşmaktadır. Çalışmanın ‘Giriş’ kısmında, tez çalışmasının amacı, mahiyeti ve bu çalışmanın nasıl oluşturulduğu, nelere dikkat edildiği, tezin bölümleri, bu bölümlerde neler üzerinde durulacağı kısacası tezin konusu ele alınmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın temel motivasyonunu oluşturan İkinci Yeni şiirini mümkün kılan özgül koşulları soruşturmaya başlarken İkinci Yeni'nin özgül karakterine ilişkin kavramsal bir çerçeve çizmek hem de onun nasıl bir şiirsel düzlem içerisinde meydana geldiğini öncülleriyle beraber ele almak anlamlı olacağı düşünüldüğünden ilk bölüm bu soruların peşinden gidilerek oluşturulmuştur. Çalışmanın ilk bölümünü oluşturan ve İkinci Yeni'ye ilişkin temel tartışmaların yürütülmeye çalışıldığı “İkinci Yeni ve Şiiri” adlı bölüm beş alt bölümden oluşmuştur.

Bu bölümlerden ilki olan “İkinci Yeni Şiirinin Neliği Üzerine Genel Bir Bakış: Öncesi ve Bir Dönemeç” adlı bölüm İkinci Yeni'nin kapsayıcı bir tanıma gelmeyeşini, her türlü tanım girişiminde “eksik bir şeyler” kalışının gerekçeleri sorgulanmış, İkinci Yeni'ye ilişkin belirli bir tarif/tanım yapmaktan kaçınılarak onu Türk Şiirinde kendinden önceki ve çağdaş diğer şair ve gruplarla birlikte okuyarak; bu isimlere ve şiir tarzlarına getirdiği itirazlar ve bu itirazlar sonucunda getirdiği şiirle Türkçe Şiirde

gerçekleştirdiği modernist atılım ve yarattığı *dönemeç* ekseninde değerlendirilmiştir. Bu eksenin nirengi noktasını Türk Şiirinin ilk modernleşme çabalarından itibaren ana aksını oluşturan “eski/yeni” şiir ikiliği üzerinden, bu dikatomik açmazı da problematize ederek ele alınmıştır. Bu çaba ise tezin tamamına yayılacak bir biçimde; her şairin kendi özgüllüğünü gözeterek eserlerin tek tek yorumlanması biçiminde değil, İkinci Yeni’yi oluşturan genel yasaların, deyim yerindeyse onu mümkün kılan fundamental ve kurucu unsurların ortaya çıkarılmaya çalışılması biçiminde yürütülmüştür.

“Bir Adlandırma Problemi: Yenilerin İkincisi Olarak İkinci Yeni” adlı bölümde İkinci Yeni adının İkinci Yeni’nin nasıl bir toplumsal ve sosyal ilişkiler bütünü içerisinde ortaya koyulduğu; bu koyulan adın ideolojik, politik göndermelerinin analizi yapılmaya çalışılmıştır. İkinci Yeni’nin “Yeni”sinden itibaren yürütülen bu soruşturma *yeni* olanın *eski* olandan ayrıldığı/koptuğu ilk ana ve onun nasıl, ne şekilde, hangi saiklerle ve kimler tarafından belirlendiği sorularına kadar taşınmış, devamında ise yenilerin ikincisi olarak İkinci Yeni’nin nasıl bir sıfır noktası belirlediği, bu sıfır noktasından itibaren gelenekle kurduğu ilişki ele alınmaya çalışılmıştır. Eski ve yeni gibi dikatomik, yetersiz ve sorunlu bir kavramsal çerçeveyi içeren bu yaklaşım İkinci Yeni’yi adlandırma sürecinde de oldukça ideolojik ve politik tercihlerin sonucu olarak; görünen odur ki “yeni şiir” için kerteriz olarak Cumhuriyeti milat alan bir yaklaşım önceki verimleri *eski*/tedavülden kalmış olarak belirlerken yeninin hangi noktadan itibaren oluştuğu soruşturulmuştur. Her dönemlendirmede girişiminde olduğu gibi ilklerin ve kopuş anlarının belirlenimin tarihsel olanın bugünde yeniden kurulmasına ilişkin bir çaba olduğu perspektifinden İkinci Yeni’nin adlandırılmasından itibaren Türkçe Şiir ve onun geçmiş mirasıyla kurduğu ilişkinin nasıl bir eklemlenme tarzına sahip olduğu tartışılmaya çalışılmıştır.

“İkinci Yeni: Teşekkülü ve Temel Unsurları” bölümünde İkinci Yeni için belirli bir başlangıç anı ve son belirlemenin, onu tarihsel bir vakaymış gibi algılamının sakıncaları ele alınmış; örgütlü ve tasarlanmış bir dergi etrafında, belirli bir ön sözleşmeye, manifestoya yahut edebiyat dışı belirli saikler etrafında toplanmış şairlerden oluşmadığı için kesin bir çıkış/ilk an belirlemenin gücü belirtilmiştir. İkinci Yeni’nin kimlerden oluştuğu sorusu bu bölümde belirlenmeye çalışılmış, bu

belirlemenin ise geçmişte hangi saiklerle yapıldığı, neyi ve kimleri dışarıda bıraktığı sorusu tartışılmıştır. Bu problemler İkinci Yeni'nin “belirli bir kadro”sunun yokluğundan itibaren ele alınmış, İkinci Yeni'nin en azından ilk dönemlerde bir üslubun adı olduğu tespiti yapılarak katılımcı şairlerin çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Bu tartışmaları İkinci Yeni'yi bir akım/hareket olarak düşünerek sürdürmenin yanlışlığından, bu yanlışlığın yol açtığı “İkinci Yeni'nin lideri kimdir?”, “Kurucu şair kimdir?” vb. soruların yarattığı sorunlar problematize edilmiştir.

İkinci Yeni'nin kendisinden önceki şiirle kurduğu ilişki özelinde Garip Şiiri'nin (Birinci Yeni) özel bir konumu bulunmaktadır. Bu konum ekseriyetle İkinci Yeni'nin Garip Şiir'ine bütünüyle bir karşı çıkış olduğu ekseninde kurulmuştur. “İkinci Yeni: Tarif(e)siz Havalandırma” adlı bölüm, Oktay Rıfat'ın Garip Şiir'ine ilişkin anlattığı bir anekdotan hareketle ilkin Garip Şiir'inin neliğini tartışmış, devamında ise ilgili metinlere referansla İkinci Yeni'nin Garip Şiir'iyile kurduğu ilişki tahlil edilmeye çalışılmıştır. Bu tahlil ise İlhan Berk'in Garip Şiir'i ile İkinci Yeni'nin arasındaki farkları belirttiği metninden hareketle kurulmuş, İkinci Yeni'nin Garip Şiir'ine bütünüyle bir karşı çıkış şiiri değil, Garip Şiir'inin Türk Şiirine açtığı alanı sürdüren, onun yarattığı imkanları radikal bir biçimde dönüştüren, daha da kalifiye bir biçimde ele alan bir şiir olduğu tespiti yapılmıştır. Bu anlamıyla hem İkinci Yeni'nin bir tür Garip Şiir'inin bir değililmesi olduğu tezinin sorunları ortaya koyulmuş, hem de İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşullardan birinin Garip Şiir'ine bütünüyle karşı çıkış olduğu tezi sorunsallaştırılmış ve problemleri yönleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anlam/anlamsızlık, konuşma/yazı dili, salt/angaje şiir vb. kimi İkinci Yeni'ye bir suçlama kimisi ise bir yokluk dayatması olarak yöneltilmiş bu dikatomik eleştiriler yine bu bölümde İkinci Yeni'nin anlam ile kurduğu ilişkiden itibaren Türk Şiir'inde, onu modernist bir çizgiye taşıyacak, yarattığı radikal dönüşüm Garip Şiir'iyile kurulan ilişki bağlamında ele alınmış, böylelikle dönemin tartışmalarının daha somut ve anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır.

Birinci bölümün son kısmını oluşturan “Edebi Bir Cemaate Doğru: Başka Türden Bir Ortaklık Olarak İkinci Yeni” adlı bölüm İkinci Yeni'nin “örgütlenme tarzı”na ilişkin bugüne değin yapılan tartışmaların yeniden ele alındığı ve problemleri yönlerinin ortaya

konmaya çalışıldığı; bu tartışmalar sonucunda bir teklif öneren bölümün adıdır. İkinci Yeni'nin bir akım mı, hareket mi, yoksa bir tümelliği adı mı olduğuna ilişkin tartışma İkinci Yeni'nin uç verdiği ilk dönemlerden itibaren bir problem olarak tartışılmış bu tartışmalar ise ekseriyetle İkinci Yeni bir akım mıdır/değil midir üzerinden şekillenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde tüm bu tartışmaların bir ön kabul olarak varsaydığı "İkinci Yeni'nin bir var olan olarak zaten var olduğu" ön kabulünden hareketle tartışılmaya çalışılmış, bu ön kabulün ve tartışmaların gerisinde yatan ve tartışmaları şekillendiren akım düşüncesinin sorunlu yanları deşifre edilmeye çalışılmıştır.

İkinci Yeni'nin edebi bir cemaat olarak düşünölmeye çalışıldığı bu bölümde tekillik kavramından hareketle; hem her biri birer tekillik olarak varlıkların(şairin) kendi kişiliğiyle/biricikliğiyle var kılmasının olanağını kendi içerisinde barındıran; hem de bu potansiyaliteden hareketle ötekine, çokluğa, çoklaşmalara imkan taşıyan bunu ise özdeşleşme, bir olma, içkinlik gibi düşünceler ile değil bilakis ayrışıklıkların içerildiği, farklılar/farklılıklara rağmen değil tam da farklılık/ayrılıklarla beraber bir edebi cemaat, ortaklık (communauté) fikri anlaşılmaktadır. İkinci Yeni, her bir şairinin kendi tekillikleriyle bir aradalığının adıdır. İkinci Yeni akım olmayan akımdır. İkinci Yeni, "herhangi bir cemaati olmayanların" cemaatidir. Ece Ayhan'ın sivillik vurgusu da bu düzlemde bir kere daha anlam kazanmaktadır. Akım oluşu en başından her türlü angajeliği, içkinliği (immanent) ve yasayı tekil olmanın karşısında öncelemesi itibarıyla reddetmektedir. Bir edebi cemaat olarak İkinci Yeni herhangi bir kimliğe ilişkin aidiyete gönderme yapmaz, dışsal birtakım aidiyetler bütününe ilişkin bir kimlik ortaklığı değildir. İkinci Yeni, adına teşekkül devri denilebilecek, çalışmada belirlenen süre aralığı boyunca kendini kısaca üslup olarak, ilkin üslupta bir *olumsuzlama* olarak ifade edilebilecek bir ortaklıkta gerçekleşmiş, edebi ortaklığın adıdır. İkinci Yeni şairlerinin birbirleriyle, dünyayı algılayış tarzlarındaki bunca farklılık/ayrılıkla birlikte yine de kökensel bir ortaklıkta *edebi cemaat* oluşturmalarının imkânı buradadır. İkinci Yeni, kökenini dilde bulan, bir yaratı alanı olarak şiirde *dünyanın* nasıl alımlandığı, temsil edildiğinden ziyade, önemli olanın "dünyanın ve cemaatin/topluluğun (communaute) gücü olarak anlaşılan dilin bizzat

doğasını ve tarihini ortaya koyan ifadelerden oluşan bir dil”²¹⁵de ki kökensel ortaklıktır. İkinci Yeni cemaati, varoluş imkanını böyle bir ortaklıkta, dilin bizzat kendinden hareketle, temsiliyete dayanan poetikanın yıkımına değin ilerleyen bir olumsuzlamanın adıdır, cemaatidir.

Çalışmanın “İkinci Yeni Şiir’inin Toplumsal Koşulları başlığı altında ele alınan üçüncü bölümünde İkinci Yeni’nin teşekkül devri denilebilecek 1950’li yıllara kadar gelen süreç, toplumsal, kültürel ve edebi ortam: “Atatürk Dönemi”, “İnönü Dönemi” ve “Şefliğin Sonrasında: Demokrat Parti Dönemi” alt başlıklarında incelenmiştir. İkinci Yeni’nin nasıl bir ortamda görünür olduğunun ele alındığı bu bölümde sosyal, siyasi ve sosyolojik gerekçelendirmelerin dışında toplumsal, tarihsel sürece ve özellikle dönemin kültür politikalarının etkisinde dönem şiirinin nasıl şekillendiğine odaklanılmıştır.

Bir diğer odak noktası ise siyasi ve ideolojik arzuların şiiri, dönemin makul ve makbul şiir tarzını oluşturmada ne denli etkili olduğu soruşturulmaya çalışılmış, özellikle Hece ve Garip Şiir’i odaklı bir tartışma; yeni Cumhuriyetin idealleri çerçevesinde yorumlanmıştır. Bu ideallerin Türk Modernleşmesi içerisinde yeri, getirdiği yenilikler, farklılıkları kısaca neyi getirdiği ve götürdüğü tartışılmıştır.

Yaşamın hemen hemen her alanında köklü değişimlerin gerçekleştiği görülen 1923-38 yıllarında, kültür politikalarında da radikal dönüşümlerin gerçekleştiği kaçınılmazdır. “Atatürk Dönemi” adlı bölümde tez çalışması kapsamında özellikle incelenen Harf İnkılabı olmuştur. Dönemin kültür politikalarının temel motivasyonunu oluşturan “Muasır medeni kültür” e uyum sağlamak/ulaşmak için çıkılan bu yolda Harf İnkılabı önemli bir yer tutmakla birlikte beraberinde sanattan, sanatçıdan ve şairden siyasal iktidar tarafından beklentileri de şekillendirmiştir. *Tarihsel geç kalmışlık* hissiyle modernleşme çabalarına hız verildiği bu dönemde Türkiye’nin çağdaş/modern uluslar seviyesine hemen oturması gerektiği inancı ile hız kazanmış olan kültürel politikalar; *eskiyi, eskiye ait olanı* büyük ölçüde tasfiye etmek

²¹⁵ Ranciere, *Suskun Söz*, 58.

ve yerine *yeni* olanı inşa etmek üzerine kurulmuştur. Cemal Süreyya'nın da deyimiyle bu durum beraberinde bir 'kopuş' meydana getirmiştir.²¹⁶ Tüm bu dönüşümler içerisinde ve beraberinde gelen İkinci Yeni Şairleri dil inkılabı sonrasında eğitim almış ilk kuşaktır. Eski Türkçeyi kendi çabalarıyla öğrenen bu kuşak, bu hızlı değişim ve dönüşümler karşısında gelenek ile olan bağı yeniden inşa etmek durumunda kalmışlardır. Atatürk Dönemi içerisinde yer alan Beş Hece'cilere bakıldığında ise onların dönemin sanattan beklentilerini karşılayan makul ve makbul şiiri hem içerik hem de vezin, dil ve sözcük seçimi vb. unsurlar ekseninde karşıladıkları görülecektir. Ulusçu poetika olarak da adlandırılan bu şiir tarzı temellerini Türkçülük, Anadoluçuluk'tan alarak şekillenmiştir. Salt estetik amacın görece askıya alınmış olduğu Ulusçu poetika ile dönemin inkılaplarına ve güncel siyasal söylemlerine yaygınlık kazandırmak amaç edinilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın yoğun etkisi altında şekillenen İnönü Döneminde ekonomik sıkıntılar ve ideolojik çatışmalar öne çıkmıştır. Bu sıkıntılar beraberinde kültürel devrimlerin yavaşladığı, baskıcı bir ortamı getirmiştir. Dönemin politikalarında meydana gelen değişimler ile beraber Ulusçu poetikanın etkilerini kaybetmiş ve yerini daha kapsayıcı denilebilecek halkçı 'Türk Hümanizmasına bırakmıştır Halkçılık ilkesi etrafında şekillenen kültürel formasyon ve beraberinde gelen dönüşümler Toplumcu Gerçekçi edebiyatı da dönüştürmüş ve etkilemiştir. Fakat geç 19 ve 20. Yüzyılın başında Tanzimat dönemi modernleşme çabalarının şiirsel alandaki verimini oldukça güçlü bir biçimde Mehmet Akif, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Tevfik Fikret vb. şairler eliyle alan Türk şiiri Cumhuriyet'in bu ilk iki dönemindeki modernleşme çabalarının şiirsel verimini alabilmek için Garip durağından geçen İkinci Yeni'yi bekleyecektir.

İkinci Yeni şairlerinin çocukluk ve ilk gençlik yıllarını geçirdikleri bu dönemin şairler üzerinde önemli etkiler bıraktığı kaçınılmazdır. Bu anlamıyla bugüne değin yapılan çalışmalarda, belki de bir kontrast yaratma çabası olarak, Demokrat Parti dönemi kadar bu dönemin üzerinde durulmamış, dönemin yarattığı dönüşümlerin İkinci Yeni

²¹⁶ Cemal Süreyya, "İmgenin Kökleri" *Papirüsten Başyazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), 100.

üzerindeki etkileri yeterince incelenmemiştir. Bu çalışma İnönü Dönemi'ni de bütün bir modernleşme çabalarının ekseninde yeniden değerlendirmeye çalışarak, Modern Türkçe Şiir içerisindeki konumlandırmasını ve anlamını İkinci Yeni çerçevesinde ortaya koymaya çalışmıştır.

İkinci Yeni'nin görünür olduğu ve onu anlamlandırma çabalarında oldukça önemli bir dönem olan Demokrat Parti Dönemi (1950-60); “Şefliğin Sonrasında: Demokrat Parti Dönemi” ana başlığı altında “Dönemin Kültür Politikaları” ve Sosyal ve “Siyasal Dönüşümler” alt başlıklarıyla ele alınmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından İnönü döneminde temelleri atılmış batı bloğuna kendini kabul ettirme çabaları bu dönemde hız kazanmıştır. Gerçekleştirilen politikalar ile canlanan ekonomi ve görece artan refah düzeyi beraberinde sosyal hayatta hareketliliği getirmiştir. Demokrat Parti iktidarının ilk dönemi kimi yönlerden İnönü döneminin karşısında hem bir restorasyon hem de bir rehabilitasyon dönemi olarak ele alınabilir. 1950-1954 yılları arasındaki bu dönemde Demokrat Parti, bir takım baskıcı uygulamalara son verir. Fakat 1954 seçimleri sonrasında ekonomide yürütülen plansız yatırımlar neticesinde sıkıntılar baş gösterir ve bu sıkıntılar neticesinde bir takım otoriterleşme eğilimleri siyasal iktidar yönünde ortaya çıkar. Kısaca 27 Mayıs 1960 askeri darbesine kadar giden bu süreç, tez çalışmasında tartışıldığı üzere bambaşka alımlanma pratikleriyle yorumlanmış, bu yorumlarda ideolojik bakışlar öncü rol oynamıştır.

Dönemin kültür politikalarına bakıldığında Demokrat Parti'nin kültür politikalarının yoğunlaştığı, dahası sanata ya da özelden edebiyata yönelik sistematik/devlet destekli bir politikasının varlığı problemi, bu politikanın yokluğu ile, daha çok popülist denilebilecek halkın duyarlılıkları doğrultusunda geliştirilen birtakım stratejiler etrafında şekillenmiştir. Bu değişikliklerin temelinde “doğulu” kimliğini koruyarak batılılaşma çabası yatmaktadır. Fakat artık Batı'nın anlamı ve coğrafyası değişmiştir. Artık *batı* içerisine Avrupa'yla birlikte Amerika'yı da dahil etmiştir. Bu coğrafi kayma dönemin siyasal koşulların ürünü olmakla beraber sosyal ve gündelik yaşamda da oldukça köklü dönüşümlere yol açmıştır. Osmanlı'dan beri sürdürülen şair ve patronaj ilişkisi Cumhuriyet döneminde de çeşitli düzeylerde memuriyet verme çerçevesinde sürdürülmüş; pek çok şaire ve edebiyatçıya çeşitli memuriyetler verilmiş, bu doğrultuda yönetici elit, şairleri belirli bir tertibat alanında tutmuş, ilk kez

Demokrat Parti döneminde bu uygulama takip edilmemiş; bu durum İkinci Yeni'nin, görece devletten, kamudan uzak, sivil bir özerkliğe açılımını ilk elden sağlamıştır. Bu durum bir yönüyle bürokrasiden, devlet imkanlarından vb. “mahrum” kalışla şekillenirken bir diğer yönüyle de şairin resmî ideolojiyi temsil ve takdir etmesi prensibini sarsmış ve dönüştürmüştür. Bu mahrum kalma sayesinde iktidarın siyasal ve ideolojik söylemlerinden uzak kalarak özerk, sivil bir şiirin imkanlarını zorlayabilmiştir.

Dönem içerisinde yaşanan sosyal ve siyasal dönüşümlerde İkinci Yeni'nin oluşum koşullarını etkilemiştir. Demokrat Parti'nin girişimleriyle liberal ekonomik politikayı destekler yatırımlar, tarımda makineleşmenin gerçekleşmesi, sanayileşmenin artması ve tüm bunlar sonucunda yaşanan sosyal değişimler; kentleşme oranının plansız olarak artması, köyden kente göçün hızlanması Demokrat Parti döneminin hâkim sorunlarını oluşturmuştur. Ve de tüm bu değişim, dönüşüm ve sorunlar hem İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşulları hem de şiirinin ana malzemesini oluşturmuştur.

“İkinci Yeni'yi Mümkün Kılan Koşullar” başlığını taşıyan tez çalışmasının son bölümü “İkinci Yeni neden 1950'lerde, Ankara'da; Türk Modernleşmesi ve dolayısıyla şiirinin kendi tarihselliği ve koşulları içerisinde, örneğin daha önce bir tarihte değil de böyle bir anda doğmuştur?” gibi bir sorudan hareketle ele alınmıştır. Türk Modernleşmesinin ilk dönemlerinden beri ona koşut bir biçimde ilerleyen Modern Türk Şiir'inin en önemli kazanımlarından biri olan İkinci Yeni, bu modernleşme çabalarının bir verimidir ve sonucudur. İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşulların incelendiği günümüze değin yapılan çalışmalarda şu üç yön belirgin olmuştur:

- İkinci Yeni'nin belirli bir dönemde batıda yazılmış bir şiirin doğrudan kopyasına/yeniden yazımı olduğuna yönelik iddia
- İkinci Yeni'nin Demokrat Parti'nin baskıcı yönetiminin yaptırımlarından kaçmak isteyen bir grup şairin “konformist işi” olduğu tezi
- İkinci Yeni'nin Türk Şiir'i içerisindeki belirli şiir hareketlerine getirilen itirazların sonucunda ortaya çıkan bir şiir olduğu tezi

Şüphesiz ki İkinci Yeni, bu sayılan etmenlerden herhangi birinin tek neden olarak ele alınıp izah edilemeyecek kadar karmaşık bir yapıya ve tarihsel belirlenimlere sahiptir. İkinci Yeni'yi “şiir içi” ve “şiir dışı” ön belirlenimlerle yaklaşan her türlü nedensellik girişimi İkinci Yeni'nin, Türk Modernleşmesinin 100 yıllık kat ettiği “macera”nın bir uzantısı, sonucu olduğu gerçeğini bütünüyle ihata etmekten yoksun kalacağı olgusuyla çatışmak durumundadır.

Çalışmanın ilgili bölümünde ayrıntılı tartışıldığı gibi, baskın olan bu üç yaklaşım da yer yer doğruluk payı taşısa da İkinci Yeni'yi mümkün kılan koşulların neler olduğu sorusunu yeterince açıklamaktan yoksundur. Unutulmamalıdır ki, toplumsal şartları belirleyen sonsuz sayıda bileşke ve etken vardır, bu toplumsal şartlar da Türk şiirinin seyrini de büyük ölçü de belirlemiştir. Çalışmanın son kısmını oluşturan "Türk Modernleşmesinde Bir Ara Durak: İkinci Yeni" adlı bölüm ise kapsayıcı bir biçimde, nihayete erdirmek olmasa bile tartışmayı derinleştirme amacı taşımaktadır.

Modernist bir şiir olarak İkinci Yeni, Türk Şiirinin Tanzimat'tan beri etki alanına girdiği “batılı” şiir etkisinin hem bir uzantısı olarak hem de bütün bir modernleşme çabaları ve bu çabaların neticesindeki siyasal, politik ve sosyal dönüşümlerin yeni baştan ve kökten yeni bir okumasını, yeni bir tarzda buluşturarak kazanmıştır. Bu anlamıyla İkinci Yeni Türkiye'nin geçirdiği bütün bir modernleşme deneyiminden ve bu deneyimin eleştirisinden doğmuş bir şiirdir. İkinci Yeni'yi mümkün kılan da tam da bu yaşanmış ve çok çeşitlilik arz eden deneyimleri şiirsel düzlemde ulaştırdığı algı düzeyinin yetkinliğidir. İkinci Yeni gibi bir şiirin ortaya çıkabilmesi de Türkiye toplumlarının dinamiklerinden, bu toplumların yaşadığı krizler ve bu krizlerle yüzleşmelerden ortaya çıkmıştır.²¹⁷ Bu anlamıyla İkinci Yeni batıda ulaşılmış bir “seviyeye” aynı deneyimin Türkiye’de yaşanılması sonucu varılmış nihai bir nokta değil, Türkiye'nin geçirdiği kendi tarihsel tecrübenin belirli bir aşamasında ulaşılmış bir şiir tarzıdır. Bu aşamanın nasıl ve ne tür bir yapılanma tarzına sahip olduğu bakılırsa İkinci Yeni gibi modernist bir şiirin neden “1930’lar gibi Cumhuriyet’in uzun süredir yaşanan krizlere çözüm getirdiğine inanılan yıllarda değil de 1950’ler gibi toplumsal dönüşümün krizler yarattığı bir dönemde ortaya çıktığı” anlaşılabilir.

²¹⁷ Armağan, *İmkânsız Özerklik*, 124.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali. 2010. *Tekil Düşünce*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- AKIN, Enis. 2009. *Kekeme Türk Şiiri*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- AKIN, Gülten. 2001. *Şiiri Düzde Kuşatmak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AKKANAT, Cevat. 2012. *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- ALKAN, Erdoğan. 2005. *Şiir Sanatı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ALTAN, Erhan. 2013. *Turgat Uyar üzerine Tomris Uyar'la Yapılmış Bir Söyleşi: Ben Koşarım Aşşağılara Koşarım*. İstanbul: 160. Kilometre Yayınları.
- ALTIYAPRAK, Yakup. 2008. *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*. Ankara: Ebabil.
- ARMAĞAN, Yalçın. 2012. *İmkansız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARSLANOĞLU, Kaan. 2018. *Eleştirel Bakışla Güneş-Dil Kuramı ve İlk Güneş-Dil Sözlüğü*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- AYHAN, Ece. 1967. "Bir Resim Olarak Orhan." *Papirüs* (8): 29-30.
- AYHAN, Ece. 2014. *Öküz'lemeler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- . 2001. *Aynalı Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2013. *Bütün Yort Savul'lar!* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2012. *Başbozuk Günceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2016. *Bir Şiirin Bakır Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 1996. *Dipyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2014. *Hay Hak! Söyleşiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2004. *HOŞÇA KAL: İlhan Berk'e Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2011. *Kardeşim Akif / Ece Ayhan'dan Akif Kurtuluş'a Mektuplar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- . 2014. *Sivil Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 1984. *Yalnız Kardeşçe*. İstanbul: Evrim Sanat Galerisi Yayınları.
- BATAILLE, Georges. 2018. *İç Deney*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2017. *Lanetli Pay*. İstanbul: Sel Yayınları.
- BATUR, Enis. 1995. *E/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2001. *Smokinli Berduş: Şiir Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BELGE, Murat. 2018. *Şairaneden Şiirsele: Türkiye'de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENK, Adnan. 2000. *Eleştiri Yazıları*. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 2000. *Eleştiri Yazıları 2*. İstanbul: Doğan Kitap.
- BERK, İlhan. 1997. *El Yazılarına Vuruyor Güneş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2014. *Enis Batur'a Mektuplar*. İstanbul: Noktürn Yayınları.
- . 1999. *Kanatlı At*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 1996. *Logos*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2018. *Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 1992. *Şairin Toprağı*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- . 2003. *Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2005. *Uzun Bir Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEZİRCİ, Asım. 1988. *Edebiyatın Bahçesinde*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

- . 1974. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Tel Yayınları.
- . 1971. *On Şair On Şiir*. İstanbul: May Yayınları.
- BEZİRCİ, Asım, and Hüseyin CÖNTÜRK. 1961. *Turgut Uyar- Edip Cansever*. İstanbul: De Yayınevi.
- BİRSEL, Salah. 2001. *Şiirin İlkeleri*. İstanbul: Adam.
- BLANCHOT, Maurice. 2000. *Öteye Adım Yok Ötesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- . 1997. *İtiraf Edilemeyen Cemaat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- . 2000. *Yazınsal Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CÖNTÜRK, Hüseyin. 2006. *Çağının Eleştirisi - Birinci Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2006. *Çağının Eleştirisi - İkinci Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CANBERK, Eray. 2003. *A'dan Z'ye Edip Cansever*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CANSEVER, Edip. 2013. *Sonrası Kalır- 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2013. *Sonrası Kalır-2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2012. *Şiiri Şiirle Ölçmek*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CENGİZ, Metin. 2002. *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- . 2005. *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış Nazım'dan 70'li Yıllara*. İstanbul: Babil Yayınları.
- DENİZTEKİN, Filiz NAYIR, and Enver ERCAN. 2010. *T.C Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü*. <http://www.kygm.gov.tr/TR,303/yasar-nabi-nayir-ve-varlik-dergisi.html>.
- DESCAMPS, Christian. 2015. *Fransa'da Felsefenin Kırk Yılı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- DİRLİKYAPAN, Devrim. 2016. *Ölümü Gömdüm, Geliyorum: Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- DİRLİKYAPAN, Jale Özata. 2017. *Kabuğunu Kıran Hikaye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- DOĞAN, Mehmet Can. 2018. *Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DOĞAN, Mehmet H. 2008. *İkinci Yeni Şiir Antoloji*. İkaros Yayınları.
- . 2008. *Türk Şiirinden Son Okumalar*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- . 2000. *Tekrarın Tekrarı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DURUER, Nursel. 2003. *A'dan Z'ye Cemal Süreya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- EMİROĞLU, Öztürk. 2009. "Kaynağını Gelenekten Alan Hisarcılar." *International Periodical For the Languages* 1311-1312.
- ENGİNÜN, İnci. 2005. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah.
- ERCAN, F.N. 2010. *T.C Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü*. <http://www.kygm.gov.tr/TR,303/yasar-nabi-nayir-ve-varlik-dergisi.html>.
- ERDOST, Muzaffer İlhan. 2015. *İkinci Yeni "Kuzunun Ağzındaki Tilki"*. Ankara: Onur Yayınları.
- . 1997. *İkinci Yeni Yazıları*. Ankara: Onur Yayınları.
- . 2009. *Şiirin U Dönüşü*. Ankara: Onur Yayınları.
- EROĞLU, Ebubekir. 2011. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: YKY.
- FOUCAULT, Michel, and Maurice BLANCHOT. 2005. *Maurice Blanchot: Dışarının Düşüncesi - Hayalimdeki Michel Foucault*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- FUAT, Memet. 2000. *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları.
- GEÇGEL, Hulusi. 2002. "İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan." Trakya Üniversitesi: Yayımlanmamış Doktora Tezi.

- GÜNTAN, Ahmet. 2011. *Şiirgeldikelimededeboğuldu*. İstanbul: 160. Kilometre .
- . 2011. *Parçalı Ham*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HALMAN, Talat Sait. 2008. *Edebiyat ve Kültür Yazıları*. Ankara: Hece Yayınları.
- HAŞİM, AHMET. 2016. *Piyale*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İLHAN, Atilla. 2004. *Gerçekçilik Savaşı*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- . 2014. *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: İş Bankası Yayınevi.
- . 2013. *Tutuklunun Günlüğü*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ÜNAL, Hayriye. 2015. *Tahlil Tahrip İnşa*. Ankara: Hece Yayınları.
- İNALCIK, Halil. 2013. *Şair ve Patron*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- İNCE, Özdemir. 2015. *Edebiyat Sadece Edebiyat Değildir*. İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- . 2000. *Şiirde Devrim*. İstanbul: Adam Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. 2015. *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. İstanbul: Kapı Yayınevi.
- . 2014. *Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınevi.
- KANIK, Orhan Veli. 2011. *Şairin İşi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KAPLAN, Ramazan. 1981. "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi." Ankara: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KARACA, Alaattin. 2013. *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai. 2011. *Düşünceler, Kavramlar 1*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- . 2012. *Edebiyat Yazıları 2*. İstanbul: Diriliş Yayınevi.
- . 2000. *Edebiyat Yazıları 3-Eğik Kahramanlar*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- . 2012. *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARPAT, Kemal H. 2016. *Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Kültürel, Ekonomik Temeller*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- KARPAT, Kemal. H. 2010. *Dağı Delen Irmak*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- KAYALI, Kurtuluş. 2009. *Ordu ve Siyaset: 27 Mayıs - 12 Mart*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KAYNAR, Mete Kaan. 2016. *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2016. *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KÜPÇÜK, Selçuk. 2013. *Modern Türk Şiirinde Bellek Arayaşısı*. İstanbul: Granada.
- KOÇAK, Cemil. 2002. "Tek Parti Yönetimi." In *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, by Ahmet İnel. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KOÇAK, Orhan. 2002. "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları." In *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, by Ahmet İnel. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2011. *Bahisleri Yükseltmek*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- . 2012. *Kopuk Zincir: Modern Şiir Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- . 2016. *Turgut Uyar ve Başka Şeyler*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- KOLCU, Ali İhsan. 2000. *Nazım Hikmet'in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- KORKMAZ, Ferhat. 2014. *Pazar Postası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- KURDAKUL, Şükran. 1987. *Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi*. İstanbul: Broy Yayınları.
- LEWIS, Geoffrey. 2016. *Trajik Başarı*. İstanbul : Çeviribilim.
- METİN, Cengiz. 2002. *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos.
- NECATİGİL, Behçet. 2007. *Düzyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- OKAY, Orhan, and Hüseyin AYAN. 20015. *Şeyh Galip - Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- OKTAY, Ahmet. 2002. *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ÖNEŞ, Mustafa. 1996. *Şair / Şiir Yazıları*. İstanbul: Oğlak.
- ÖZBAHÇE, Osman. 2017. *İkinci Yeninin Doğuşu*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- ÖZEL, İsmet. 1997. *Sorulunca Söylenen*. İstanbul: Şule Yayınları.
- ÖZER, Kemal. 1999. *Sanatçılarla Yazışmalar*. İstanbul: Yordam Yayınevi.
- ÖZGÜL, Kayahan. 2006. *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle*. Ankara: Hece Yayınları.
- ÖZMAKAS, Utku. 2013. *Şiir İçin Paralaks: İkinci Yeni'den Günümüze Alternatif Bir Şiir Tarihi*. İstanbul: 160. Kilometre Yayınları.
- ÖZMEN, Kemal. 2016. *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ÖZPALABIYIKLAR, Selahattin. 2003. *A'dan Z'ye İlhan Berk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları .
- POLAT, Adem. 2018. *İkinci Yeni Şiirinin Felsefi Kaynakları*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- RANCIERE, Jaques. 2016. *Suskun Söz*. İstanbul: Monokl Yayınları.
- RIFAT, Oktay. 1992. *Şiir Konuşması*. İstanbul: Adam Yayınları.
- SÖNMEZ, Cahide SINMAZ. 2012. "Demokrat Parti İktidarının İlk İcraatlarına Bir Örnek: "Bazı Suç ve Cezaların Affı Hakkında Kanun"." *Yönetim Bilimleri Dergisi* 10 (20): 111-136.
- SARIKAYA, Orhan. 2014. *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*. Ankara: Hece Yayınları.
- SAZYEK, Hakan. 2016. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- SINMAZ SÖNMEZ, Cahide. 2009. "Demokrat Parti İktidarının İlk İcraatlarına Bir Örnek: "Bazı Suç ve Cezaların Affı Hakkında Kanun"." *Yönetim Bilimleri Dergisi*.
- SÜREYA, Cemal. 2017. *99 Yüz: İzdüşümler – Söz Senaryosu* . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 1992. *999. Gün: Üstü Kalsın*. İstanbul: Broy Yayınevi.
- . 2013. *Günübirlikler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2013. *Günler-Toplu Yazılar 2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2013. *Güvercin Curnatası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2015. *İmgenin Kökleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2015. *Papirüsten Başyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 1990. *Sevda Sözleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- . 2014. *Şapkam Dolu Çiçekle-Toplu Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SÜREYA, Cemal. 1983. "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi." *Varlık* 21.
- SOYSAL, Ahmet. 2003. *A' dan Z'ye Ece Ayhan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ŞARKDEMİR, HAKAN. 2008. *Kahramanın Dönüşü: Modern Epik Şiir Üzerine*. Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- TANGÜLÜ, Zafer. 2012. " Demokrat Parti Yönetimi Eğitim Politikaları (1950-1960)." *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi* 391.
- . 2009. "Demokrat Parti Döneminde Eğitim Politikaları (1950-1960)." *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, Bahar.
- TİMUR, Taner. 2005. *Felsefi İzlenimler*. Ankara: İmge Yayınevi.

- TUNÇAY, Mete. 2002. "İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama)." In *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, by Ahmet İnel. İstanbul: İletişim Yayınları.
- UYAR, Turgut. 2014. *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2012. *Korkulu Uсталık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 1985. *Sonsuz ve Öbürü*. İstanbul: Broy Yayınevi.
- YETKİN, Suut Kemal. 1969. *Şiir Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Varlık.
- YÜCEL, Tahsin. 2016. *Dil Devrimi ve Sonuçları*. İstanbul: Can Yayınları.
- ZÜRCHER, Erik Jan. 2016. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

1991 yılında Samsun'da doğdu. Liseyi Burak Bora Anadolu Lisesi'nde 2010 yılında bitirdi. Lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji bölümünde 2014 yılında tamamladı. Aynı üniversitede Yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır.

