



1950-1960 DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE ÇOK SESLİLİK: HİSAR, MAVİ VE İKİNCİ YENİ ŞİİR TOPLULUKLARI

Ebru DEĞE GÜVEN¹

Öz

1950-1960 döneminde Türkiye’de siyasi, ekonomik, sosyal ve edebî alanlarda önemli dönüşümler yaşanmıştır. Çok partili hayata geçişin ardından iktidara gelen Demokrat Parti, Türkiye’nin liberalleşmesi ve demokratikleşmesi yolunda bir umut olarak görülür. Demokrat Parti iktidarının ilk yıllarında hâkim olan görece özgürlük ortamı, süreli yayınların sayısının artmasına ve buna bağlı olarak kültürel alanda çeşitlilik oluşmasına zemin hazırlar. Bu dönemde edebiyat sahasında önceki yıllara göre şair ve yazar sayısında belirgin bir artış gözlemlenir. Özellikle şiir türünde bağımsız şairlerin yanı sıra, farklı şiir anlayışlarını temsil eden çeşitli şair toplulukları ortaya çıkar. Şiirlerini ve poetikalarını dergiler üzerinden kamuoyuna duyuran şairler, edebiyatta çok sesliliğin güçlenmesine önemli ölçüde katkıda bulunur. Dönemin şiir ortamında, eski şiir ile modern şiiri sentezlemeye çalışan Hisarcılar, toplumsal gerçekçi bir çizgiyi benimseyen Maviciler ve özgün bir şiir dili ve teknik arayışlarla ön plana çıkan İkinci Yeniciler dikkat çeken topluluklar arasındadır. Bu çalışmada öncelikle Türkiye’nin 1950-1960 yılları arasında sosyokültürel ortamı kısaca değerlendirilmiş; ardından Hisar, Mavi ve İkinci Yeni şiir hareketleri üzerine odaklanılarak Mehmet Çınarlı’nın “Ben Şarkı Söylerim Yine”, Attilâ İlhan’ın “Yangın Gecesi” ve Cemal Süreya’nın “Üvercinka” adlı şiirleri mensubu oldukları şiir toplulukları bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: 1950-1960 Dönemi, Çağdaş Türk şiiri, Hisar, Mavi, İkinci Yeni.

PLURALISM IN TURKISH POETRY BETWEEN 1950 AND 1960: THE HISAR, MAVI AND IKINCI YENI POETRY GROUPS

Abstract

During the period between 1950 and 1960, significant political, economic, social, and literary transformations took place in Türkiye. Following the transition to a multi-party-political system, the Democrat Party, which came to power, was perceived as a source of hope for the country’s liberalization and democratization. The relative atmosphere of freedom that prevailed during the early years of the Democrat Party government paved the way for an increase in the number of periodicals and, consequently, for the strengthening of cultural pluralism. In this period, a noticeable rise in the number of poets and writers is observed compared to previous years. Especially in the field of poetry, alongside independent poets, various poet groups representing different poetic orientations emerged. Poets who published their works and poetic views through literary journals contributed significantly to the formation of a pluralistic literary environment. Within this poetic landscape, the Hisar group, seeking to synthesize traditional and modern poetry, the Mavi group who adopted a socially realist approach, and the İkinci Yeni group, who stood out with their innovative language and formal experimentation, were among the most prominent groups. This study first offers a brief evaluation of Türkiye’s socio-cultural atmosphere between 1950 and 1960, and then focuses on the Hisar, Mavi, and İkinci Yeni poetry movements. In this context, Mehmet Çınarlı’s “Ben Şarkı Söylerim Yine,” Attilâ İlhan’s “Yangın Gecesi,” and Cemal Süreya’s “Üvercinka” are examined in relation to the poetic communities to which they belong.

Keywords: 1950-1960 Period, Contemporary Turkish poetry, Hisar, Mavi, İkinci Yeni.

¹ Öğr. Gör. Dr., Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Türkçe Bölümü, ebru.dege@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0880-5642.

Başvuru Tarihi (Received): 01.08.2025

Kabul Tarihi (Accepted): 27.01.2026

Giriş

Hareketli ve yoğun bir gündeme sahip olan Türkiye’de 1950-1960 yılları arasını kapsayan on yıllık süreçte siyasal ve sosyal açıdan birçok gelişme yaşanır. 1946’da çok partili hayata geçişin ardından Demokrat Parti’nin 14 Mayıs 1950 seçimlerini kazanarak iktidara gelmesiyle Türkiye’nin demokratikleşme süreci açısından önemli bir adım atılır. Arapça ezan yasağını kaldırmak, genel af yasası çıkarmak gibi yeni düzenlemeler yapan Demokrat Parti ekonomik kalkınma için yabancı sermayeyi ekonomiye dâhil eder. Özel girişimler desteklenirken tarımda makineleşmenin hızlandırılmasıyla köyden kente göç başlar (Kongar, 2006, s. 149-150). İcraatları halk tarafından desteklenen Demokrat Parti’nin sonraki seçimlerde oy oranının artması, muhalefet partilerinin haklarının kısıtlanarak basın-yayın organlarının baskıya uğramasına yol açar. 1950’lerin başında demokratikleşme, özgürleşme ve liberalleşme adına yaptığı yeniliklerle zirveye çıkan Demokrat Parti on yıllık sürecin ardından 1950’lerin sonunda baskıcı, kısıtlayıcı ve yasaklayıcı uygulamalarından dolayı çöküşe uğrar.

Türk toplumu, 1950-1960 yılları arasında siyasal alanda olduğu gibi sosyokültürel düzlemde de oldukça hareketli bir dönem geçirir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Marshall Planı kapsamında güçlenen Amerikan etkisi, kültürü ve yaşam tarzıyla toplumu adeta kuşatarak tüketim, lüks ve gösterişe dayalı bir yaşam biçiminin belirginleşmesine neden olur. Öte yandan, toprak reformu girişimleri ve tarımda makineleşme sonucu işsiz kalan köylü nüfusun kentlere göç etmesiyle köy kültürünün şehir yaşamı üzerindeki etkisi de artar. Böylece 1950’li yıllarda Türk toplumunda çok kültürlü ve çok sesli bir toplumsal yapı ortaya çıkar; gecekonduyla apartman, çiftetelliyle tango, şalvarla kot pantolon yan yana varlık gösterir.

Demokrat Parti, iktidara geldiği ilk yıllarda tek parti döneminin baskıcı atmosferini ortadan kaldırmak amacıyla basın-yayın organlarına görece bir özgürlük tanır; gazete ve dergi sayılarında önceki yıllara oranla belirgin bir niceliksel artış gözlemlenir. Okuryazarlık oranındaki yükseliş de bu yayınların okuyucu kitlesini önemli ölçüde çoğaltır (Uçar, 2007, s. 6). Demokrat Parti’nin ekonomik çıkarlar doğrultusunda Batı ile yakın ilişkiler kurması, Batılı kaynakların Türkiye’ye girişini kolaylaştırır. Bu dönemde pek çok yabancı eser Türkçeye çevrilir, resim, müzik ve edebiyat gibi farklı sanat dallarına ait gelişmeler yakından takip edilir. Türk sanatçısı, önceki yıllara kıyasla Batı’daki yeniliklere çok daha hızlı ve kolay erişim sağlar.

1950’li yıllarda Türkiye’de sanat türlerinde yeni gelişmeler yaşanır; resim sanatına duyulan ilginin artmasıyla resim konulu gazete ve dergi yazılarında artış gözlemlenir. Demokrat Parti iktidarının özelleştirmeyi teşvik eden politikaları, resim, heykel ve seramik gibi alanlarda özel sanat galerilerinin açılmasını destekler; dönemin sanat galerileri arasında, 1951 yılında Adalet Cimcoz tarafından kurulan Maya Sanat Galerisi özel bir yer tutar. Tiyatro ve sinema alanlarında da yenilikler yaşanır; önceki yıllara kıyasla daha fazla sayıda film çekilir ve daha çok tiyatro oyunu sahnelenir. 1950-1960 yılları kültür-sanat ve edebiyat dergileri için son derece verimli bir dönem olur; birçok yeni süreli yayın yayımlanır. Çoğu aylık olarak çıkan dergiler arasında *A* (1956-1960), *Beş Sanat* (1950-1953), *Doğu-Batı* (1952-1956), *Forum* (1953-1970), *Hisar* (1950-1957/ 1964-1980), *İlke* (1954-1955), *Mavi* (1952-1954), *Son Mavi* (1955-1956), *Pazar Postası* (1951-1954), *Salkım* (1954-1956), *Şairler Yaprağı* (1954-1957), *Türk Dili* (1951), *Türk Düşüncesi* (1953-1960), *Ufuklar* (1952-1953), *Yeni Ufuklar* (1953-1976), *Yeditepe* (1950-1984) ve *Yenilik* (1952-1957) vb. dergiler vardır (Açık, 2014, s. 18-19).

Kültür-sanat ve edebiyat dergilerinin çok sesli olduğu dönemde roman, öykü ve şiir türlerinde de çeşitlilik göze çarpar. Roman türünde Mahmut Makal, Talip Apaydın ve Fakir Baykurt gibi köy enstitülü yazarlar aracılığıyla köy gerçekleri üzerinde durulur; köylünün geçim sıkıntıları, işsizlik ve fakirlik, ağa ve köylü çatışması, toprak kavgaları gibi konular ele alınır. Nezihe Meriç, Vüs’at O. Bener, Ferit Edgü ve Demir Özlü gibi yazarlardan oluşan 1950 kuşağı öykücüler, öykü türüne bireyin iç dünyasını dâhil eder; öykülerde bunalım, varoluş sancısı, yalnızlık,

yabancılaşma, ölüm gibi temalar işlenir. Şiir türünde ise birbirine karşıt yönelimler etrafında şekillenen çeşitli şiir hareketleri ortaya çıkar; önceki yıllarda toplumcu gerçekçi şairlerle Garip hareketi etrafında gelişen Türk şiiri, bu dönemde daha karmaşık ve çok katmanlı bir görünüm sergiler.

1950-1960 döneminde Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Özdemir Asaf, Salah Birsnel ve Metin Eloğlu gibi herhangi bir şiir hareketi ya da topluluğa bağlı olmayan şairler, sanat anlayışlarını bağımsız bir çizgide sürdürür. 1930'lardan 2000'lere uzanan yaklaşık yetmiş yıllık süreçte yayımladığı şiir kitaplarıyla Türk edebiyatının en üretken şairlerinden biri olan Fazıl Hüsnü Dağlarca, zengin bir biçim ve içerik yelpazesine sahip şiirlerinde çocukluktan yetişkinliğe, evrenden dine değin geniş tematik alanıyla dikkat çeker. Şair, Türk şiir geleneğini kendi bilgi, birikim ve içtenliğiyle harmanlayarak son derece özgün şiirler kaleme alır (Ünlü & Özcan, 1990, s. 53). Fazıl Hüsnü Dağlarca, benzersiz dil ve üslubunun yanı sıra serbest çağrışımlar, alışılmadık bağdaştırmalar ve gerçeküstücü öğelerle yüklü şiirleriyle İkinci Yeni şairlerinin beslendiği kaynaklar arasındadır.

Uzun bir şiir yaşamı olmasına karşın özellikle 1950-1960 dönemine damgasını vuran Behçet Necatigil içe kapanık ve çekingen mizacıyla şiirlerinde günlük hayatın içinde var olmaya çalışan sıradan ve basit insanları ele alır. Onun *Çevre* (1951), *Evler* (1953), *Eski Toprak* (1956) ve *Arada* (1958) gibi şiir kitabı başlıkları, ev ile dış dünya arasında sıkışmış, mutluluğu arayan ancak bulamayan modern insanların yaşadığı ikilemi simgeler (Enginün, 2017, s. 596). İlk dönem şiirlerinde iyimser bir bakış açısıyla öykülemeye yaslanan bir anlatım benimseyen şair, 1950'lerin sonlarına doğru karamsar ve eleştirel bir tavırla simgesel bir üsluba yönelir.

Türk edebiyatında ressamlığının yanı sıra şairliğiyle de tanınan Bedri Rahmi Eyüboğlu, şiirlerinde halk şiirinden taşıdığı sade ve açık dili, yeni şiir akımlarının imkânlarıyla birleştirerek özgün bir anlatım ortaya koyar. 1950-1960 döneminde *Tuz* (1952), *Üçü Birden* (1953) ve *Dördü Birden* (1956) gibi şiir kitapları yayımlayan Eyüboğlu'nun dizelerinde türkü tadı ve masalsı bir söyleyiş belirgindir. Resimlerinde kullandığı renkleri, şiirlerine başarıyla yansıtır (Geçgel, 2003, s. 95). İlk şiirlerinde Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in etkisindeyken 1950'lerde özgün bir şiir anlayışına kavuşan Özdemir Asaf, *Dünya Kaçtı Gözüme* (1955), *Sen Sen Sen* (1956) ve *Bir Kapı Önünde* (1957) gibi şiir kitaplarında az sözle çok şey anlatmayı amaçlar; şiirlerini ikilik ve dörtlüklerden oluşan kısa biçimlerle yazan şair çağrışım ve ses oyunlarından, deyim ve atasözlerinden faydalanır.

Deneme, günlük, biyografi ve inceleme gibi farklı türlerde eserler veren Salah Birsnel *Dünya İşleri* (1947), *Hacivat'ın Karısı* (1955) ve *Ases* (1960) gibi toplumcu gerçekçiliğe yaklaşan şiir kitaplarında sıklıkla yergi ve ironi yer verir (Korkmaz & Özcan, 2009, s. 271). Birsnel'in *Şiirin İlkeleri* (1952) başlıklı teorik bir çalışması da vardır. Şiirlerini 1950'lerde kitaplaştıran Metin Eloğlu, *Düdüklü Tencere* (1951), *Sultan Palamut* (1957), *Odun* (1958) ve *Horozdan Korkan Oğlan* (1960) şiir kitaplarında toplumcu gerçekçi çizgide benimsediği kavgacı, alaycı ve eleştirel bakış açısını 1960'lardan sonra değiştirerek sembolik ve kapalı bir dile yönelir.

Türk şiiri 1950-1960 yılları arasında bağımsız şairlerden ziyade şiir toplulukları etrafında şekillenir. Bu dönemde özellikle 1940'larda şiir türünde devrim yaratan Garip hareketine bir karşı çıkış söz konusudur. Farklı şiir estetiklerine sahip Hisar, Mavi ve İkinci Yeni şiir topluluklarının ortaya çıkışları Garip şiirine duyulan tepkiyle ilişkilendirilebilir (Tütak & Tütak, 2016, s. 4).

1. Hisar Topluluğu

1950'lerin ilk şiir topluluğu *Hisar* dergisi etrafında gelişim gösteren Hisarcılar grubudur. 16 Mart 1950'de Ankara'da yayımlanmaya başlayan *Hisar* dergisi 1950-1957 ile 1964-1980 yılları arasını kapsayan iki yayım döneminde toplam 277 sayı çıkarak Türkiye'nin en uzun ömürlü

edebiyat dergileri arasındadır. Milli edebiyat anlayışıyla şekillenen Hisarcılar, *Genç Kalemler* dergisinin 1950’lerdeki temsilcisidir (Apaydın, 2019, s. 344). Ortaya çıkış amaçlarını Garip şiiri yüzünden gelenekten uzaklaşan Türk şiirini tekrar güçlendirmek olarak açıklayan Hisar topluluğu eskiden kopmadan yeni şiirler yaratmak ister.

Ankara Halkevi’ndeki şiir günlerinde tanışan Munis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Mehmet Çınarlı, Yahya Benekay, Gültekin Sâmanoğlu ve Mustafa Necati Karaer vd. gibi isimler *Hisar* dergisi etrafında birleşerek Hisar topluluğunu oluşturur. Geçmiş ve geleceği bir potada eriterek birleştirmeyi amaçlayan topluluğun şiir kaynakları halk edebiyatı, divan edebiyatı, modern edebiyat, tarih ve dindir (Emiroğlu, 2009, s. 1311-1313). Batı edebiyatının yüzeysel taklit edilmesine karşı çıkan Hisarcılar, yeniliği, geleneğin bütünüyle reddedilmesi anlamına gelecek bir kopuşla ilişkilendirmez. Belirli bir ideolojinin propaganda aracına dönüşen sanatı kabul etmeyen topluluk üyeleri, dildeki aşırılıklara karşı çıkarak günlük dilin imkânlarını savunur ve Öztürkçecilik akımına eleştirel bir tutumla yaklaşır (Enginün, 2017, s. 604). Halk edebiyatının gelenek, görenek ve halk kültürü gibi içerik unsurlarının yanı sıra hece ölçüsü ile yarım ve tam kafiye gibi biçimsel özellikleri devralan Hisarcılar, Türk şiirinin köklü mirasıyla çağdaş şiir arasında bir süreklilik kurmayı hedefler.

Hisar topluluğun edebiyat anlayışı ile dergilerine ad olarak seçtikleri *Hisar* sözcüğü arasında anlamlı bir ilişki bulunmaktadır. Türkçede bir şehri tehlikelere karşı korumak amacıyla yapılmış kale anlamına gelen “hisar”, topluluğun kendine yüklediği işlevi de simgeler. *Hisar* dergisi çevresinde birleşen şairlerin amacı, bu koruma anlamıyla uyumlu biçimde, Batı taklitçiliğine karşı milli sanatı, ideoloji baskısına karşı özgür düşüncüyü korumaktır (Bulut, 2014, s. 3). Türk edebiyatında birçok edebî topluluğun yayımladıkları bildirilere uygun bir tavır sergileyememesi, Hisarcıları temkinli davranmaya yöneltir. Herhangi bir bildiri ya da manifesto olmadan şiirlerini yayımlamaya başlayan Hisar topluluğu okuyucuları düşüncelerinde özgür bırakır ancak bir bildirilerinin bulunmaması, hangi düşünceleri benimsedikleri ve hangilerine karşı durdukları konusunda kimi zaman belirsizliğe neden olur.

Hisar topluluğu, derginin ilk sayısından itibaren çeşitli eleştirilerin odağında yer almıştır. Şiirlerinin bir bölümünde aruz veznini tercih ettikleri için aruzculukla, geleneksel musiki anlayışına yakın durdukları için alaturkacılıkla ve dergi sayfalarını belirli bir kadroya ayırdıkları gerekçesiyle inhisarcılıkla suçlanmışlardır. Derginin 1 Ekim 1951 tarihli 18. sayısında yayımlanan “Açıklamak Gerekirse” başlıklı yazı, eleştirilere karşı bir açıklama niteliği taşır. İlgili yazıda, şiiri ölçüsüne göre değil güzelliği temel alınarak değerlendirdikleri; dergide yer alan toplam 180 şiirin yalnızca 32’sinde aruz ölçüsü kullanıldığı; alaturka müziği ve Batı müziği arasında ayırım gözetmedikleri ve 18 sayı boyunca dergide 105 farklı şair ve yazarın imzasının bulunduğu dile getirilir (Emiroğlu, 2007, s. 64).

Farklı yayın organlarında da kendilerini açıklama imkânı bulan Hisarcılar, Rıdvan Congur tarafından hazırlanan *Ana Dilimiz* (1967) adlı radyo programında, sanat çalışmalarına yön veren ilkeleri dört maddede sıralayarak bir bakıma topluluğun manifestosunu ortaya koyar. İlk ve en önemli ilkeyi sanatın bağımsızlığı olarak açıklayan Hisarcılara göre kalemini bir ideolojiye veren sanatçı ölü demektir. Sanat eseri kesinlikte propaganda aracı olmamalıdır. Topluluğun diğer ilkeleri Türk edebiyatını Batı taklitçiliğinden kurtarıp milli karaktere kavuşturmak; sanatta yeniliğini eskiden güç alarak kurmak; edebiyat dilinin yaşayan canlı Türkçeden kurmaktır (Karahan, 2020, s.34).

Muhafazakârlıkla, Osmanlıcılıkla ve gericilikle suçlanan Hisarcıların ne şiirlerinde ne de yazılarında yeniliğe, Cumhuriyet’e ya da modernliğe karşı olduklarını gösteren bir ifade bulunmaktadır. Eski şiirin mutlak savunucuları olmadıkları gibi, yalnızca yeni şiiri benimsemeye de sıcak bakmayan topluluk üyeleri, eski şiir geleneği ile modern şiiri buluşturan bir anlayışı tercih eder. Mehmet Çınarlı’nın “Coştukça hislerim kıyısız bir deniz gibi / Kartallaşan hayalime

dünya dar olmalı” (Emiroğlu, 2009, s. 1317) beyti, Hisarcıların geleneksel şiirle yeni şiiri aynı potada birleştirme eğilimlerinin somut bir örneğini sunar.

Hisarcılar, Türk şiirinde ortaya çıkan farklı şiir hareketlerini eleştirerek dönemin edebiyat ve şiir tartışmalarında etkin bir rol üstlenir. Türk edebiyatında Garip hareketine ilk kez sistemli bir karşı çıkış gerçekleştiren Hisarcılara göre Garip hareketi hem şiirin hem de şairin cemiyetteki itibarını kaybetmesine, yüksek perdeden konuşup saçmayanların da kendisini şair saymasına yol açmıştır. Çınarlı, edebiyat çevrelerinde yankı uyandıran “Yeni Şiir” (1951) başlıklı yazısında, Garip şiirine eleştirilerde bulunduktan sonra Hisarcıların yüklendiği sorumluluk üzerinde durur; Hisar topluluğunun temel hedefi, şiire yönelen gençlerin yanlış yola sapmasını engellemek ve böylece şiir ile şairi hak ettiği saygın konuma yeniden kavuşturmaktır (Bulut, 2014, s. 4).

Hisarcılar yalnızca Garip hareketine değil, Mavicilere de karşı tavır alır. Mavicilerin geçmiş bütünüyle reddetme eğilimi, Hisar topluluğunun şiirde eski ile yeniye uzlaştırma çabasıyla örtüşmez. Eski şiir-yeni şiir eksenindeki tartışma, *Mavi* dergisine Âtilâ İlhan’ın katılmasıyla daha da yoğunlaşır. Hisarcılar, Mavicileri başka kişi ve dergilerin yönlendirmesi altında olmakla eleştirirken, Maviciler ise Hisarcıları yeni şiirin düşmanı olmakla suçlar. *Mavi* dergisinin kapanmasıyla sona eren bu polemik, İkinci Yeni’nin ortaya çıkışıyla farklı bir boyut kazanır. Hisarcılara göre anlamdan uzak ve soyut bir yapı sergileyen İkinci Yeni şiiri dar ve seçkin bir çevreye ulaşma amacıyla başarısızlığı uğramıştır.

1.1. Mehmet Çınarlı - “Ben Şarkı Söylerim Yine”

Hisar topluluğunun öncü ismi Mehmet Çınarlı, 1950-1960 yılları arasında klasik Türk şiirinin temsilcilerinden biri olarak öne çıkar. Divan şiirinin estetik anlayışını yalın diliyle birleştiren şair kendine has bir söyleyiş yakalayarak Türk şiir geleneğini aşmayı başarır (Kaplan, 2001, s. 449). Çınarlı’nın şiirleri, *Hisar* dergisinin benimsediği şiir anlayışının somut bir yansıması niteliğindedir. O da topluluğun diğer üyeleri gibi Batı taklitçiliğine karşı çıkarak geleneği, tarihi ve millî değerleri dışlamayan fakat modern şiire de kapalı olmayan bir şiir çizgisini savunur. Yahya Kemal’in şiir estetiğinden etkilenen Çınarlı şiirlerinde musiki, söz sanatları, kafiye ve redif gibi ahenk unsurlarına yoğun biçimde başvurur.

Mesnevi ve gazel başta olmak üzere daha çok klasik nazım biçimlerini kullanan Çınarlı bir sanatçının söyleyeceklerine uygun biçimi kendisinin bulması gerektiğine inanır. Ahenksiz ve musikisiz bir söyleyişi reddeden şair kafiye ve vezin aracılığıyla ahenk sağladığı şiirlerinde aruz ölçüsünü günümüz Türkçesine başarıyla uygular. Düşünce ve duygularını en iyi klasik ölçülerle dile getirebileceğine inanan Çınarlı şiirleri aracılığıyla çağdaş Türk şiirine farklı bir ses, yeni bir hava yaratmayı amaçlar (Arslan, 2021, s. 67-68).

Çınarlı’ya göre asil ve yüksek bir söyleyiş gerektiren şiir toplumu yönlendirme kaygısıyla ideolojik propagandaya dönüşmemeli, sıradanlık ve bayağılıktan kaçınmalıdır. Şair, yerli bir üslupla incelikli bir ifade kurması gerektiğini düşünür; bu nedenle sanat uğruna yapay ve zorlama yeni sözcükler türetilmesine karşı çıkar. Çınarlı’nın görüşleri, şiiri günlük dile açan Garip hareketine, toplumcu gerçekçi bir şiiri benimseyen Mavicilere ve anlam kapalılığına yönelerek yudurma sözcükler kullanan İkinci Yeni şairlerine karşı açık bir eleştiridir.

Çocukluk yıllarında tabiatla kurduğu yakın ilişki ile divan şairlerine duyduğu ilgi arasında geniş bir ilham alanı bulunan Çınarlı’nın şiirlerinde özlem, aşk, umut, sevinç ve ayrılık gibi evrensel insan duyguları ön plandadır. “Ve şiir onun için bir doğustur. Şair kelimelerle uğraşırken kendi içinde doğmuş şiir cevherini dökecek uygun kalıplar arar (...) Toplumun sevincini, kederini kendi sevinçleri ve üzüntüleriyle birlikte verir” (Törenek, 2000, s. 530). 1940’ların sonunda şiir yazmaya başlayan şairin *Güneş Rengi Kadehlerle* (1958) başlıklı ilk şiir kitabı, birçok sanatçının takdirini kazanmış “Sonbahar Duyguları” şiirinin de yer aldığı, 1945-1958 yılları arasında

yazılmış otuz iki şiirden oluşur (Peler, 2016, s. 59). Kitaptaki şiirler gazel, mesnevi, şarkı gibi klasik nazım biçimleri ve aruz ölçüsü kullanımıyla dikkat çeker.

Çınarlı, aruz kalıplarının çeşitliliğinden yararlanarak güçlü bir ahenk oluşturduğu “Ben Şarkı Söylerim Yine” şiirini dördlükler hâlinde düzenlemiştir. Şiirin “Ben şarkı söylerim yine, isterseniz bir an / Beğenip dinlemeyin. Bir ferahlık duyarım şarkımdan / Üstünde her şeyin” (1958, s. 48) dizelerinden oluşan ilk dördlüğü, klasik şiirin kafiye-redif örgüsü ile halk şiirinin yalın ve anlaşılır dilini bir araya getirir. Birden fazla farklı aruz kalıbı kullanılarak yazılan şiirde güçlü bir musiki göze çarpar (Arslan, 2021, s. 90). Şiirindeki kadın ve aşk tasvirleri, divan şairlerinin estetik dünyasını çağırıştırır. İkinci dördlükte yer alan “O ince elleri bir ben severim / Siz tutup okşamışsınız ne çıkar?” (1958, s. 48) dizeleri, klasik şiirdeki sevgili imgesini günümüze taşıyan örneklerden biridir (Başbozkurt, 2024, s. 137).

Çınarlı, şiirin devamında sevdiği kadınla farklı dünyalara ait olduklarını belirterek estetik bütünlüğü bozmadan hayali bir aşkı dile getirir; “Sürün hayatınızın keyfini siz / Bırakın kendi hayalimle beni” (1958, s. 49) dizeleri, tıpkı divan şairlerinde olduğu gibi gerçekleşmesi mümkün olmayan bir kavuşma arzusunun hayale dönüştüğünü gösterir. Çınarlı’nın ve diğer Hisarcıların şiirlerinde sevgili figürü genellikle gerçek bir birliktelikten ziyade musiki ve hayal unsurlarıyla beslenen bir estetik güzellik ögesi olarak yer alır; sevgiliye yaklaşmanın büyüü bozacağı düşüncesi hâkimdir (Aktaş, 1988, s. 247-248).

2. Mavi Topluluğu

1950’lerin ikinci şiir topluluğunu *Mavi* dergisi etrafında şekillenen Maviciler oluşturur. *Mavi* dergisi 1 Kasım 1952 tarihinde lise arkadaşları Teoman Civelek, Ülkü Arman, Umran Kıratlı ve Bekir Çiftçi tarafından aylık sanat ve fikir dergisi olarak Ankara’da çıkarılmaya başlanır. Genç bir kadrosu bulunan dergi ilk döneminde farklı sanat anlayışlarını bir araya getirmesiyle dikkat çeker (Açık, 2022, s. 116). Derginin ilk sayısında beyanname niteliği taşıyan “Mavi’nin Düşündükleri” başlıklı yazıda, mavi renginin özgürlük ve barışın simgesi olduğu için dergiye ad olarak seçildiğini belirten Teoman Civelek, *Mavi*’nin hiçbir sınıfın ya da zümrenin kavga aracı olarak kullanılmayacağını vurgulayarak tarafsız ve bütüncül bir yaklaşım ortaya koyar (Ulusoy Tuncel, 2012, s. 115).

27. sayıya kadar *Mavi*, 28-32. sayılar arasında ise *Son Mavi* adıyla yayımlanan derginin ilk sayılarında belirgin bir şiir anlayışı gözlemlenmez; kurucularının arayış halinde olan gençlerden oluşması ve farklı görüşlerden birçok yazarın yazılarının bulunması, derginin poetikasının netleşmemesinin sebepleri arasında sayılabilir (Uçar, 2007, s. 60-61). Civelek’in yazılarıyla derginin poetikası, yeni ve yerli bir şiir çizgisi yaratmak şeklinde belirginleşir; yeni şiir, geçmişin etkilerinden sıyrılarak Anadolu’ya ve halk şiirine yönelerek yerleşmelidir.

Mavi dergisinin genç şairleri benimseyen, farklı eğilimlere açık, tartışmadan uzak çok sesli ve ılıman yapısı Âtilâ İlhan’ın dergiye katılımıyla değişir. Ahmet Oktay, derginin 19. sayısında “Kendi Kendisiyle Çelişen Yahut Sokaktaki Adam’a Dair” başlıklı bir yazı yayımlayarak Âtilâ İlhan’ın *Sokaktaki Adam* (1954) romanını sosyal realist olmadığı gerekçesiyle eleştirir. Sonraki sayıda Âtilâ İlhan’ın cevabının yayımlanmasıyla Oktay ile İlhan, derginin sosyalist gerçekçi bir çizgide ilerlemesine karar verir; Âtilâ İlhan’ın Mavicilere katılması ve derginin sosyalist gerçekçi çizgide ilerlemesi her iki taraf için de uygun görünür. Ahmet Oktay, Âtilâ İlhan’ın dergiye katılmasını tiraj için gerekli bir adım olarak değerlendirir. Âtilâ İlhan ise dergiyi sosyal gerçekçi görüşlerini aktarabileceği bir yayın organı şeklinde kabul eder. İlhan’a göre hem memlekete hem de edebiyata toplumsal ve milliyetçi bir bakış açısıyla yaklaşmak anlamına gelen sosyal realizm aynı zamanda batılı ve modern bir edebiyata ulaşmanın temel yoludur (Çonoğlu, 2009, s. 262).

Âtilâ İlhan'ın dergideki hâkimiyetinin artması ve sosyal realizm tartışmalarının alevlenmesiyle dergiye yönelik eleştiriler sertleşir. Hisarcılar, Mavicilerin Marksizm ve komünizm propagandası yaptığını iddia eder. Artan baskılar üzerine dergi yönetimi, 25. sayıda Âtilâ İlhan ve sosyal realizmle bir bağlarının olmadığı açıklamasını yapmak zorunda kalır (Açık, 2022, s.122). Ancak dergi kadrosunun kararsızlığını ortaya koyan bu açıklama eleştirilerin son bulması için yeterli olmaz. Özdemir Nutku, 1956 yılında maddi yetersizlikler nedeniyle *Son Mavi*'yi kapatır. Derginin kapatılmasında maddiyatın yanı sıra artan baskı ve eleştirilerin de payı bulunmaktadır.

1952-1956 yılları arasında yayımlanan *Mavi* dergisi, Türk edebiyat tarihinde daha çok Âtilâ İlhan ve sosyal realizm tartışmalarıyla anılır. Sosyal realizm yazılarını özgürce yayımlayacağı bir dergi kurma isteğini gerçekleştiremeyen İlhan, *Mavi* dergisinin sayfalarını kendisine fırsat olarak görür. Yazılarında Türk edebiyatının genel durumu ile yeni ve eski taraftarlarına eleştirilerde bulunan şair, sosyal realist bir edebiyatın gerekliliğinden ve sosyal realist bir sanatçının görevleri üzerinde durur (Yalçinkaya, 2018, s. 46). Âtilâ İlhan dergide sosyal realizm yazılarının yanı sıra Garip ve İkinci Yeni gibi farklı şiir hareketlerine eleştirilerde bulunur; Garip akımını şiiri yüzeyselleştirmek, gündelik dile indirgemek ve estetik derinliği zayıflattığı gerekçesiyle eleştirirken İkinci Yeni'nin de anlamı bilinçli biçimde kapatan, soyutlamayı aşırılaştıran ve şiiri dar bir entelektüel zümreye hapseden yönelimine karşı çıkar. Ancak İlhan'ın bu eleştirileri *Mavi* topluluğunun tamamıyla ilişkilendirilmemelidir.

Mavi dergisinde 26-29. sayılar arasında Türk edebiyatında kabul edilmiş değerler sistemi konulu bir soruşturma yapılır. Yeniliğe ayak uyduramayan Türk edebiyatını uzun zamandır içinde bulunduğu durağanlıktan çıkarabilmek için eski sanatçıları tasfiye etmek isteyen Maviciler yeni edebiyatın genç kuşaklara bırakılması gerektiğini savunur. *Mavi* dergisinin kapanmasıyla bir sonuca ulaşamayan tasfiye hareketi özellikle şiir türünde İkinci Yenicilerle farklı bir boyuta evrilir. Mavicilerin edebiyatta değişim isteği, İkinci Yeni ile somutlaşmıştır (Açık, 2014, s. 112-113). Ahmet Oktay ise Mavicilerin İkinci Yeni'ye zemin hazırlamasını imge anlayışlarıyla açıklar; Mavicilerin ortak noktada bulunduğu tek ilke olan imgesellik, İkinci Yeni hareketinin başlangıcını oluşturmaktadır (Ulusoy Tuncel, 2012, s. 115).

İlk dönemlerinde poetik bir çizgi geliştiremeyen Maviciler, Âtilâ İlhan'ın katılımıyla sosyal realist bir poetika oluşturma sürecine girse de dış baskılar ve maddi güçlükler nedeniyle bu dönüşüm tamamlanamadan dağılır ancak derginin Türk edebiyatındaki önemi, tartışmayı ve sorgulamayı öne çıkaran yapısından gelir. Farklı görüşlerin bir araya gelmesine olanak tanıyan dergi, edebi değerlerin yeniden düşünülmesine katkı sağlar. Sait Faik Abasıyanık'ın daha kavgacı olmaları yönündeki eleştirileri üzerine Teoman Civelek sanatın artık kavga yoluyla aydınlatılacağını belirtir. Âtilâ İlhan'ın yazılarının da eklenmesiyle dergi daha tartışmacı ve sorgulayıcı bir kimlik kazanır (Uçar, 2007, s. 64).

Mavicilerin edebi bir hareket oluşturup oluşturmadığı konusunda farklı görüşler vardır. Tevfik Akdağ, derginin Türk edebiyatına herhangi bir yenilik getirmeyip hiçbir iz bırakmadan silindiğini savunurken; Ahmet Oktay, Mavicilerin Orhan Duru, Ferit Edgü, Hilmi Yavuz ve Demir Özlü gibi yeni bir kuşak yetiştirdiğini belirtir. Ferit Edgü dergiyi bir akımdan ziyade bir olay olarak nitelendirir; Yılmaz Gruda ve Âtilâ İlhan ise Mavicilerin başarılı bir hareket yarattığını savunur (Yalçinkaya, 2013, s. 31-32). Tüm bu değerlendirmeler ışığında, başlangıçta belirgin bir edebi hareket oluşturmayan *Mavi* dergisinin İlhan'ın sosyal realist düşünceleri doğrultusunda bir harekete evrilme sürecindeyken dağıldığı söylenebilir.

2.1. Âtilâ İlhan - “Yangın Gecesi”

Cumhuriyet Dönemi'nin önemli şairlerinden biri olan Âtilâ İlhan'ın şiir anlayışı; toplumcu gerçekçi evre, bireyin kendi varlığını ve evrendeki yerini sorguladığı evre ve neoklasik evre olmak üzere üç bölümde incelenebilir. 1940'lardan 1960'lara değin süren toplumcu gerçekçi evrede, içerik ve imge kullanımıyla Nazım Hikmet'in etkisinde olan şair halk şiirinden de

beslenerek savaş, özgürlük, sömürü ve insan sevgisi konularına odaklanır. 1960’larda kentleşmeyle modern dünyada yalnız kalan bireyi ele alan şair 1965’ten sonra tarihin yeniden yorumlandığı, benin kendisiyle hesaplaştığı, tabiat ve dünyayla ilgili düşüncelerle hatıraların ön plana çıktığı yeni bir şiir estetiğini önceler (Korkmaz ve Özcan, 2009, s. 272-273). İlk şiirlerinde tek boyutlu bir çizgide ilerleyen şair son şiirlerinde çok katmanlı bir derinliğe ulaşır.

İlk şiirlerinden itibaren sosyal gerçekçi bir şiir anlayışını benimseyen Âtilâ İlhan, poetikasını 1952’de yayımlanmaya başlayan *Mavi* dergisi aracılığıyla geniş kitlelere duyurmaya çalışır. İlhan’ın sosyal gerçekçi yazıları, *Mavi* üzerinde iki yönlü bir etki yaratır; bir yandan derginin edebiyat kamuoyunda tanınıp görünürlük kazanmasına katkı sağlarken diğer yandan Marksizm ve komünizm propagandası yaptığı iddiasıyla yoğun baskı ve eleştirilerin hedefi hâline gelir. Toplumcu gerçekçi poetikayı savunan İlhan, şiirin toplumsal bir işlev üstlenmesi gerektiğini düşünen Nâzım Hikmet gibi 1940 kuşağı şairlerinin devamı niteliğinde bir çizgide yer alır. İlhan, şiirlerinde toplumdaki aksaklıkları, çarpıklıkları ve adaletsizlikleri görünür kılarak eleştirel bir söylem geliştirir.

Şairin 1955 yılında yayımladığı *Yağmur Kaçağı* kitabındaki “Yangın Gecesi” başlıklı şiiri de bu sosyal gerçekçi duyarlığın belirgin biçimde hissedildiği örneklerden biridir. Şairin *Duvar* şiir kitabındaki “Karanlıkta Kaynak Yapan Adam” şiiriyle aynı amacı taşıyan “Yangın Gecesi” şiiri faşizm ve siyasal baskıyı anlatır; “Burada da yangın, faşizmi, 1950’lerde ülkede yaşanan siyasal baskıyı simgelemektedir. Âtilâ İlhan, şiirini açık açık yazamadığı için bu şekilde üstü kapalı olarak oluşturmuştur” (Gözükaraoglu, 2011, s. 923). Âtilâ İlhan, şiirinde “ateş İstanbul’a bulaşmıştı” ve “İstanbul nefes nefes yanıyordu” (2008, s. 82) dizeleri aracılığıyla kenti kuşatan bir yangın gecesini merkeze alır. Şair, bu yangını hem bireysel hem de toplumsal düzlemde yaşanan bir yıkımın metaforu olarak işler. Şiirde öznenin yaşadığı yalnızlık, çaresizlik ve içsel çözülme, “köprülerin yıkılması” ve “gemisini batırması” gibi imgelerle somutlaştırılır; böylece bireyin sınırsız ve yönsüz hâli, toplumsal felaketin kişisel yaşantıdaki karşılığıyla iç içe geçirilir. Sevgili de tıpkı İstanbul gibi yanmaktadır; saçlarına ve dudaklarına bulaşan ateş hem aşkın yıpratıcı niteliğini hem de toplumsal çöküşün bireysel ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkisini temsil eder.

Yangına tanık olan hiç kimsenin müdahalede bulunmaması, şairin “kimsecik yangını görmüyordu / neden yandığını sormuyordu / bir damlacık su vermiyordu” (2008, s. 82) dizelerinde ifadesini bulur. Bu dizeler, toplumsal duyarsızlığın, dayanışma eksikliğinin ve bireyin trajik yalnızlığının altını çizen güçlü bir eleştirel tondadır. Hem kendisi hem de İstanbul cehennemle özdeşleşen bir atmosferde tükenirken, şair için geriye kalan tek edim şiirin kendisidir; “şiirlerim haykırmaya başlamıştı” dizesi, şiirin hem bir tanıklık biçimi hem de varoluşsal bir direnme aracı olduğunu gösterir.

Şair, sevgilinin suçlu gözlerini görmek arzusunu dile getirirken, yangının yarattığı duman ve olumsuzluklardan uzak durma isteği, yıkımın kökenine dair bir sorgulamanın da kapısını aralar. İlhan, yangının kendisine ait bir “suç” olmadığını vurgular ve “yangın hayallerime sokuluyor” (2008, s. 83) dizesiyle felaketin bireysel düş dünyasına kadar nüfuz ettiğini belirterek şiiri sonlandırır. Böylece “Yangın Gecesi”, bireysel trajedi ile toplumsal çöküşü iç içe geçiren, alegorik yoğunluğu yüksek bir sosyal gerçekçi şiir örneği olarak değerlendirilebilir.

Âtilâ İlhan’ın “Yangın Gecesi” şiiri, dönemin siyasal durumuyla yakından ilişkilidir. Demokrat Parti, 1950 seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi yönetimindeki baskıcı uygulamalara son vereceği vaadinde bulunur ancak iktidara geldikten sonra özgürlükçü siyasal ortam beklentisini karşılayamaz, aksine devlet kurumları, üniversiteler, siyasal partiler ve basın-yayın organları üzerinde giderek artan bir denetim ve baskı politikası uygular (Kongar, 2006, s. 153). Âtilâ İlhan, sosyal gerçekçi poetikası doğrultusunda kaleme aldığı “Yangın Gecesi” şiirinde söz konusu siyasal atmosferi alegorik bir dille eleştirir. Şiirde yangın altında betimlenen İstanbul,

aslında Demokrat Parti yönetimi altında sıkışmış ve nefessiz kalmış Türkiye'nin metaforik bir tasviridir. Şairin yangının söndürülmesine yönelik beklentisinin karşılıksız kalması, dönemin siyasal baskılarına karşı toplumdaki edilgenliği ve duyarsızlığı yansıtır.

Âtilâ İlhan'ın şiir boyunca dile getirdiği isyan ve çaresizlik, yalnızca bireysel bir ruh hâlinin değil, aynı zamanda demokratik hak ve özgürlüklerin daraldığı bir siyasi ortamın dışavurumudur. Bu koşullar altında dahi şiirlerine devam eden şair, sosyal gerçekçi bir sanatçının direnme tavrını somutlaştırır. “Yangın Gecesi”, İlhan'ın Demokrat Parti döneminde yaşanan siyasal baskı ve sansür ortamını yangın imgesi üzerinden sembolik bir düzlemde görünür kıldığı, toplumsal eleştiri yönü güçlü bir sosyal gerçekçi şiir örneği olarak değerlendirilebilir.

3. İkinci Yeni Topluluğu

1950-1960 döneminin yanı sıra, bütün Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde en çok tartışılan şiir topluluklarından biri İkinci Yeni'dir. 1950'li yıllarda Demokrat Parti iktidarının basın-yayın organları ile sanatçılar üzerinde uyguladığı yoğun baskı, İkinci Yeni'nin şiir anlayışının oluşumuna zemin hazırlamıştır. İkinci Yeni'nin doğuşunu Demokrat Parti'nin sanat politikalarıyla ilişkilendiren Âtilâ İlhan'a göre toplumcu gerçekçi şiirin engellenmesiyle ortaya çıkan boşlukta gelişen İkinci Yeni sanatı toplumsallıktan çıkarıp sözcüğe dayandırarak Demokrat Parti'nin desteğini kazanır. İnönü döneminin “Garip” şiirini beslemesi gibi, Menderes döneminin de İkinci Yeni'yi desteklemesi doğaldır (Emiroğlu, 2007, s. 86-87). Ancak İkinci Yeni'nin ortaya çıkışında siyasal bağlamın yanı sıra şiir türünde yaşanan gelişmeler de düşünülmelidir.

Garip şiirinin Mavicilerin eleştirileri doğrultusunda hırpalanıp etkisinin azaldığı 1950'lerde toplumcu gerçekçi şiir anlayışı, *Mavi* dergisine yapılan baskılar sonucu susturulmak zorunda kalır. Muhafazakâr bakış açısına sahip Hisar topluluğu ise herhangi bir yenilik getirmedeği şiir türünde tutunmaya çalışırken 1954'ten itibaren *Yeditepe*, *Kaynak*, *Evrin*, *Varan*, *Şiir Sanatı*, *İstanbul*, *A*, *Yenilik* ve *Pazar Postası* gibi gazete ve dergilerde öncekilere benzemeyen farklı bir söyleyiş gelişir (Doğan, 2015, s. 553). “İkinci Yeni 1954'ten sonra filizlenmeye başlayan bir şiir hareketidir. Öncüleri Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerdir” (Bezirci, 1987, s. 7).

1954-1956 yılları arasında öncü ve yenilikçi şairlerin anlam kapalılığına yaslanan, güçlü imge örgüsü ve yoğun söz sanatlarıyla örülmüş, sentaks bakımından kompleks şiirleri Türk şiir geleneğinden ayrışan yapılarıyla dikkat çeker. Muzaffer Erdost'un 1956 yılında *Son Havadis* dergisinde yayımladığı “İkinci Yeni” başlıklı yazısı, bu yeni eğilimin adlandırılmasında belirleyici olur. Erdost; Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın temsil ettiği Garip akımının ardından, Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk, Edip Cansever ve Ece Ayhan gibi şairlerin şiirde “İkinci bir yenilik” gerçekleştirdiğini öne sürer. Garip akımının kurucularından Oktay Rifat, *Perçemli Sokak* (1956) kitabında kendisinin İkinci Yeni'nin kurucusu olduğunu iddia etse de öncü şairlerin şiirlerinin 1954-1955 yıllarında yayımlanmış olması bu görüşü geçersiz kılar. Başlangıç ve bitiş tarihleri tam olarak belirlenemeyen İkinci Yeni'nin, 1950'lerin ortalarından 1965'e kadar etkisini sürdürdüğü kabul edilir. Bir program dâhilinde oluşmayan bu yönelim, akım olmaktan ziyade bir şiir hareketi niteliği taşımaktadır.

İkinci Yeni adlandırması, Garip şiirinin Birinci Yeni olarak konumlandırılmasına ve Garip öncesi Türk şiirinde bir yenilik bulunmadığı izleniminin oluşmasına yol açtığından çeşitli tartışmaları beraberinde getirir. Kapalı şiir, anlamsız şiir, kaçış şiiri ve sivil şiir gibi farklı adlandırmalar önerilse de yaygın kabul gören terim “İkinci Yeni” olur. Erdost, editörlüğünü yaptığı *Pazar Postası* dergisindeki yazılarıyla topluluğun poetikalarını açıklar. *Hisar* dergisi ve *Hisarcılar*, *Mavi* dergisi ve Maviciler ilişkisine benzer biçimde, *Pazar Postası* da İkinci Yeni'nin şiir hareketi niteliği kazanmasında etkili bir odak noktası oluşturur. İkinci Yeni'nin bir şiir

hareketi haline gelmesi, Muzaffer Erdost ve *Pazar Postası* etrafındaki tartışmalar aracılığıyla gerçekleşir (Uçar, 2007, s. 74).

1950’li yıllardaki pek çok şiir topluluğu gibi, İkinci Yeni’nin doğuşunda da Garip akımına yönelik bir muhalefet söz konusudur. Garip şairlerinin imgeyi ve söz sanatlarını reddederek şiiri gündelik dile indirgeme anlayışına karşılık, İkinci Yeni şiiri yoğun imge örgüsü, soyutlama, kapalılık ve estetik bir dil inşasına yönelir. Bununla birlikte, İkinci Yeni’nin Garip şiirine karşı çıkışı, tek başına bir şiir hareketi oluşturmak için yeterli değildir. İkinci Yeni, Garip şiirinden çok daha fazla toplumcu gerçekçi şiire karşı çıkar. Toplumsal gerçekliği merkeze alan toplumcu gerçekçi şiir anlayışının aksine, İkinci Yeni bireye yönelir; somut gerçeklik yerine soyutlama, ideolojik söylem yerine bireysel deneyimin şiirsel karşılığını benimser (Altun, 2018, s. 84).

İkinci Yeni şairlerinin yararlandıkları yerli ve yabancı kaynaklar da hareketin şekillenmesinde önemli rol oynar. İkinci Yeni’nin yerli kaynakları arasında Ahmet Haşim’in anlamdan ziyade duyguyu önceleyen kapalı şiirleri, Sait Faik Abasıyanık’ın *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954) kitabındaki soyut ve gerçeküstü öğelerle yüklü öyküler ile Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın şiirleri bulunur. Sembolizm, Sürrealizm ve Dadaizm ise harekete yön veren başlıca yabancı akımlardır (Bezirci, 1987, s. 45-47). İkinci Yeni hareketi, Mallarmé, Rimbaud, T. S. Eliot, Lautréamont, Dylan Thomas, Apollinaire, Eluard ve René Char gibi şairler ile Sartre, Camus, Beckett, Kafka ve Kierkegaard gibi yazarlardan da yararlanmışır.

1950-1960 döneminin diğer şiir topluluklarının aksine, İkinci Yeni’nin tek bir dergi etrafında örgütlenmemesi, hareketin sınırlarının belirlenmesini güçleştirir. İkinci Yeni hareketinin öncüleri arasında sayılan şairlerin şiir tarzları ve poetik tutumları bütünüyle örtüşmez. Doğan’a göre, dilin kullanım biçimleri ile imajdaki ısrarlarıyla birleşen İkinci Yeni şairleri yayımladıkları şiir kitaplarında birbirinden farklı bir özellik göstermektedir (2015, s. 573). Anlatım teknikleri bakımından benzeşen İkinci Yeni şairleri izleksel imge açısından birbirinden ayırır. Şairlerin büyük bir kısmı zamanla Marksist bir çizgiye ulaşırken Sezai Karakoç İslamcı bir yolda ilerler (Korkmaz ve Özcan, 2009, s. 272-273).

İkinci Yeni şiiri, gelenekten kopma, biçimi içerikten üstün tutma, konuşma dilinden uzaklaşma, sözdiziminde bozulma, çağrışım ve soyutlamaya dayalı imge kullanımını artırma, anlamı geri plana itme, kapalılık ve zor anlaşılabilirlik gibi poetik ilkeler doğrultusunda Türk şiirinde bir dönüm noktası yaratır; “İkinci Yeni, Türk şiirini temellerinden sarsan, alışlagelen şiir anlayışını kıran bir şiir hareketidir (Karaca, 2019, s. 199). Dilin mantıksal yapısını dönüştüren bu yaklaşım, Türk şiirinin modernleşme sürecinde kritik bir eşik olarak değerlendirilir. İkinci Yeni, tümüyle modernist bir şiir olmasa da Türk şiirinde modernizme en çok yaklaşan yönelimlerden biri olarak görülür (Bingöl, 2016, s. 369-370). Âtilâ İlhan tarafından boş imgelerle yapılan rastlantıya dayalı şiir olarak nitelendirilen İkinci Yeni şiirini Mehmet Çınarlı, basitlik ve iğrençlik şeklinde niteler (Tütak ve Tütak, 2016, s. 5). İkinci Yeni’ye yöneltilen sert eleştiriler Türkiye’de modern şiire yönelik genel tutumun bir yansıması olarak okunabilir.

3.1. Cemal Süreya - “Üvercinka”

İkinci Yeni’nin kurucu şairleri arasında yer alan Cemal Süreya, 1950’li yıllarda kötü örneklerinin çoğaldığı Garip şiirinden uzak durarak ilk şiirlerinden itibaren yeni şiir örnekleri verir. Onun yeni şiire yönelmesi, 1950’lerin yeni şiirsel arayışlarının yanı sıra Batı sanatlarından gelen etkiler ve biyografik özellikleriyle ilişkilendirebilir. Mizaha yatkın kişiliği ile özel yaşamındaki acı olaylar, şairin şiirlerinin temelini oluşturur. Cemal Süreya poetikasını ilk şiirlerinden itibaren herhangi bir öncülü ve ustası olmadan geliştirerek topluluğun diğer şairlerinden ayrılmayı başarır (Karaca, 2019 s. 172)

Şairin 1955 yılında *Yeditepe* dergisinde yayımlanan “Üvercinka” başlıklı şiiri, İkinci Yeni hareketinin poetik yönünü belirleyen ilk örneklerden biridir. Şairin “Üvercinka” şiirini 1958’de

yayımladığı ilk şiir kitabına ad olarak seçmesi, bu şiirin yalnızca Cemal Süreya'nın bireysel poetikasında değil, aynı zamanda İkinci Yeni şiirinin genel yönelimlerinin belirlenmesinde de merkezi bir konum taşıdığını gösterir. İkinci Yeni'nin kapalı anlatım, yoğun imgesellik, söz diziminin bozulması, çağrışım ağırlıklı söylem ve bireysel duyuşun öne çıkarılması gibi temel poetik özellikleri “Üvercinka” şiirinin neredeyse bütün dizelerinde görülür. Şiirin dikkat çeken ilk yönü başlığında yer alan sözcüktür. Cemal Süreya, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu sözcüğün kökenine ilişkin şu açıklamayı yapar;

“Üvercinka anılması güvercinle karışık bir ad. Bir kadın adı. Barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram. Kitaba ad olarak seçmeme gelince, bunun iki nedeni var. Birisi belli: Günümüz şiiri, bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. O adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum. Şiirimden ufak, ama anlamlı bir kesit vermiş oluyorum galiba. İşin ikinci nedeni son derece özel, salt günlük yaşama ilişkin bir şey” (Duruel, 2003, s. 56).

İkinci Yeni şiirinin temel özelliklerinden biri, sözcüklerle oynamak ve sözcüklerin biçimsel ses yapısını bozarak onlara yeni anlam katmanları kazandırmaktır. Cemal Süreya'nın “Üvercinka” şiirine ad seçimi de bu anlayışın karakteristik bir örneğidir. Şair, “güvercin kadın” ifadesini doğrudan kullanmak yerine, sözcüğü yeniden kurarak “Üvercinka” biçimine dönüştürür. Buradaki “-ka” ekinin hem kanat çağrışımına hem de dişliliği imleyen bir ek olabileceği düşünülmektedir. İkinci Yeni şiirinde bir sözcük ya da ek, tek bir anlama indirgenmeyip çoğu kez çoklu çağrışım alanları yaratır. Süreya'nın şiirlerinde sıklıkla karşılaşılan güvercin imgesi de benzer şekilde hem kadınla özdeşleşir hem de barış, özgürlük ve kırılmalık gibi anlam katmanlarıyla genişler.

“Üvercinka”, Cemal Süreya'nın “Folklor Şiire Düşman” başlıklı yazısında tartışmalara yol açan “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” (1992, s. 23) ifadesinin sahici bir örneğidir. Süreya'ya göre çağdaş şiir, folklorik kalıpların daraltıcı etkisinden sıyrılmalı; şiirin yapısını, sözcüklerin işlevini ve dilsel mantığı dönüştürmelidir. İkinci Yeni şairleri, şiiri basit, anlaşılır ve yalın kılma eğilimine karşı çıkarak söz sanatlarına, yoğun imge kullanımına ve yapısal bozuma yönelirler. Nitekim “Üvercinka”da leitmotif niteliği taşıyan tekrarlar, şiire hem ritmik bir örüntü kazandırır hem de anlamı derinleştirir. Şiirin beş bölümünde her altı dizenin sonunda yinelenen “bütün kara parçalarında / Afrika dâhil” (2013, s. 38) ifadesi, şiirin ritmini belirleyen temel bir yapı taşıdır. Süreya'nın son bölümde bu ifadeyi “Afrika hariç değil” biçiminde dönüştürmesi ise hem dilsel yaratıcılığın hem de anlam genişlemesinin bir göstergesidir.

Türk şiirinde nadiren kullanılan Afrika imgesi, İkinci Yeni'de ve özellikle Cemal Süreya'nın şiirlerinde belirgin bir yer tutar. Şairin “Afrika dediğin bir garip kıta...” (2013, s. 34) dizeleriyle başlayan kısa şiirinde olduğu gibi, Afrika hem ideolojik bir göndermeye hem de erotik bir çağrışıma sahiptir. “Üvercinka” bağlamında Afrika, bir yandan sömürgecilik ve yoksulluk algısıyla siyasal bir arka planı çağrıştıırken, diğer yandan geniş kara parçası imgesiyle şairin erotik söyleminin sınırlarını genişleten bir metafora dönüşür (Polat, 2017, s. 272).

“Üvercinka” şiirinin biçimsel yapısı da İkinci Yeni poetikasının belirgin bir örneğini sunar. Cemal Süreya sözcükleri yalnızca anlam yüklenen birimler olarak değil, aynı zamanda ritim ve ses örgüsünün aktif bileşenleri olarak ele alır. “Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden / En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye” (2013, s. 38) dizelerinde “boyun” sözcüğü hem erotik hem de estetik bir göndergenin nesnesidir. Bu kullanım, İtalyan ressam Modigliani'nin uzun boyunlu kadın figürlerine yapılan sanatsal bir gönderme içerir. Modigliani referansı, Süreya'nın başka şiirlerinde de karşımıza çıkar ve İkinci Yeni'nin Batılı sanat akımlarından ve figürlerden yararlanma eğilimini doğrular.

Türk şiirinde yüzyıllardır işlenen başlıca temalardan biri olan aşk; divan şiirinden halk şiirine, Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar tüm edebî evrelerde önemli bir yer tutmuştur.

“Üvercinka” da temelde bir aşk şiiri olmakla birlikte, onu İkinci Yeni poetikasının özgün örnekleri arasına yerleştiren çeşitli biçimsel, dilsel ve tematik özellikler barındırır. Şiir, hem biçimi hem dili hem de üslubuyla geleneksel aşk şiirlerinden ayrılır; yoğun imgelem, kapalı anlam, ses tekrarları ve sözdizimsel bozma gibi yöntemlerle kurulan bir ifade örgüsüne sahiptir.

İlhan Berk başta olmak üzere İkinci Yeni şairlerinin sıkça başvurduğu cinsellik ve erotizm, Cemal Süreya’nın şiirinde de belirleyici öğelerdendir. “Üvercinka”daki aşk, yalnızca romantik bir duyusun değil, bedensel arzuların ve erotik çekimin de şiirsel düzlemde görünür kılındığı bir alandır. İkinci Yeni hareketinin yalnızca dil ve biçimde değil, şiirin konularında da yenilik yaptığı dikkate alındığında, erotizmin şiirdeki ağırlığı toplumsal tabulara karşı bir duruş niteliği taşır. Şairin “Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler” (2013, s. 38) dizesi, yalnızca erotik bir vurgu değil, aynı zamanda dinî ve geleneksel ahlakı sorgulayan ironik bir eleştiri olarak okunabilir.

“Üvercinka”daki kadın figürü yalnızca bedeni ve cinselliğiyle değil, aynı zamanda zihinsel, sosyal ve politik yönleriyle de kapsamlı bir biçimde inşa edilir. Şairin sevgilisi “aydıcı düşünmeyi iyi bilen”, “çalışkan”, “gününi kazanıp kurtardığı için güzel” bir kadındır (2013, s. 38). Bu özellikler, onun ekonomik özgürlüğe sahip, emek veren ve kendi yaşamını sürdürebilen akıllı bir birey olduğunu gösterir. Kadının “kalabalık caddelerde hürlüğüne şarkısına katılması” (2013, s. 39), onun özgürlük ideallerini desteklediğini ve politik farkındalığa sahip olduğunu ortaya koyar. Böylece Süreya’nın sevgilisi, İkinci Yeni’nin birey merkezli poetikasına uygun biçimde hem duyusal hem düşünsel varlığıyla bütüncül bir özne olarak şekillenir. Şair, sevgilisinin bu nitelikleri sayesinde onu diğer kadınlardan üstün gördüğünü açıkça ifade eder (Akyüz, 2001, s. 71). “Üvercinka” hem aşk temasını ele alış biçimi hem de kadına yüklediği çok katmanlı anlamlar bakımından Türk şiirindeki geleneksel aşk şiirlerinden ayrılır. Şiirdeki özgün erotizm, politik bilinç, bireysel duyarlık ve modern kadın imgesi, eseri İkinci Yeni şiirinin karakteristik örnekleri arasında belirgin bir konuma taşır.

4. Sonuç

1950-1960 yılları arası, Türkiye’nin siyasi, toplumsal ve kültürel yapısında önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Çok partili hayata geçişle birlikte oluşan görece özgürlük ortamı süreli yayınların ve edebi üretimin artmasına olanak tanır. Bu dönemde Türk şiirinde estetik, ideolojik ve poetik kırılmalar yoğun biçimde yaşanır; yalnızca bireysel şair sayısında değil şiir anlayışı bakımından da büyük bir çeşitliliğin görülmesi modern Türk şiirinde çoksesliliğin oluşumuna önemli katkılar sunar. Bu süreçte aynı kültürel iklimde var olan Hisarcılar, Maviciler ve İkinci Yeniciler birbirinden oldukça farklı yönelimler geliştirerek gelenek, modernizm, toplumsal gerçekçilik ve birey merkezli şiir anlayışı etrafında konumlanan geniş bir şiir yelpazesi oluşturur.

Hisarcılar, bu dönemde gelenek merkezli, ölçü-uyak gibi klasik biçimsel unsurları önemseyen, Türk şiirinin kültürel devamlılığını savunan bir çizgi benimser. Yerli ve milli söylemi önceleyen Hisar topluluğu hem Garip akımına hem de hızlı biçimde modernleşen poetikalara eleştirel bir mesafe koyar. Geleneği çağdaş duyarlıkla harmanlayan Mehmet Çınarlı, “Ben Şarkı Söylerim Yine” adlı şiirinde kültürel süreklilik düşüncesini modern şiir diliyle yeniden yorumlayarak Hisarcıların şiir anlayışını yansıtır.

Başlangıçta ortak bir poetika geliştirmeyen Maviciler, arayış halinde genç bir grup olarak çoğulcu bir görünüm sergiler. Attilâ İlhan’ın dergiye katılımıyla sosyal realizm çizgisine yönelen topluluk, ideolojik tartışmaların merkezine yerleşerek dönemin siyasi baskılarıyla çatışan bir söylem geliştirir. İlhan’ın “Yangın Gecesi” adlı şiiri, bireysel duygular ile toplumsal meseleleri iç içe işleyerek Mavicilerin şiir felsefesine örnek teşkil eder. Maviciler, Türk şiirinde toplumcu gerçekçiliğin etkili biçimde tartışıldığı bir alan yaratarak özellikle genç şairlerde eleştirel bilinç oluşmasına katkı sağlar.

İkinci Yeniciler, biçimsel ve anlamsal düzlemde şiire en radikal müdahaleyi gerçekleştiren topluluktur. Günlük dilin dışına çıkan, alışılmış anlam bağlarını koparan ve imgeyi şiirin merkezine yerleştiren bu anlayış, bireyin iç dünyasına yönelerek, şiiri bireysel bir deneyim alanı olarak yeniden tanımlar. Cemal Süreya'nın "Üvercinka" adlı şiiri, bu hareketin yoğun imge dünyası, lirik yapı ve dil oyunları ile öne çıkan poetikasını açıkça ortaya koyar. Yeniliğin ve bireyselliğin kapılarını aralayan İkinci Yeni, Türk şiirinin sonraki kuşakları üzerinde derin etkiler bırakmıştır.

1950-1960 döneminin farklı düşünsel ve estetik yönelimlerini temsil eden Hisar, Mavi ve İkinci Yeni toplulukları, modern Türk şiirinin gelişiminde belirleyici bir rol oynar. Bu gruplar arasındaki karşıtlıklar kadar etkileşimler de şiir alanında son derece üretken bir ortam oluşturur; böylece Türk şiiri biçimsel ve içeriksel açıdan genişleyen bir ifade imkânına kavuşur. Bu dönemde şiir, yalnızca bireysel duyarlıkların değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin, gelenek ile modernliğin, birey ile kolektif bilincin kesiştiği bir estetik mecraya dönüşür. Modern Türk şiirinin çok sesli yapısıyla zenginleştiği 1950'ler, Türk edebiyat tarihinde hem geleneğin sürdürülebilirliğini hem de yenilikçi arayışların kesintisizliğini mümkün kılan tarihsel bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Bu yıllar, Türk şiirinin poetik ve ideolojik açıdan en verimli tartışmaların yürütüldüğü ve sonraki kuşaklara güçlü bir şiir mirası bıraktığı bir dönemdir.

Kaynakça

- Açık, Y. (2014). *Mavi dergisi üzerine bir inceleme*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Açık, Y. (2022). Türk edebiyat dergiciliğinde "mavi". *International Journal of Language Academy*, 10(3), 114-126.
- Aktaş, Ş. (1988). Mehmet Çınarlı'nın şiirine bakış. *Türk Dili*, 443, 244-248.
- Akyüz, B. (2001). *Cemal Süreya'nın şiiri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Altun, A. (2018). *İkinci yeni şiirinin toplumsal koşulları*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Apaydın, D. (2019). Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. *Yeni Türk Edebiyatı*. İstanbul: Nobel Yayıncılık.
- Armağan, Y. (2019). *İmgenin icadı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, S. O. (2021). *Klasik Türk şiirinin etkisinde Hisarcılar: Mehmet Çınarlı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Başbozkurt, H. (2024). Mehmet Çınarlı'nın şiirlerinde izlekler. *International Journal of Turkish Academic Studies*, 5(1), 132- 147.
- Bezirci, A. (1987). *İkinci yeni olayı-eleştirme-örnekleme*. İstanbul: Gözlem Yayıncılık.
- Bingöl, U. (2016). Türk şiirinde modernizm tartışmaları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 53, 359-376.
- Bulut, A. (2014). Türk şiirinde en çarpıcı değişmeyi yapan garip akımına ilk sistemli tepki: Hisarcılar. *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 6(1), 5-23.
- Cemal Süreya (1992). *Folklor şiire düşman*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cemal Süreya (2013). *Sevda sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çınarlı, M. (1958). *Güneş rengi kadehlerle*. Ankara: Mars Matbaası.

- Çonoğlu, S. (2009). Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde mavi hareketi. *Türk Dili*, 687, 252-268.
- Doğan, M. C. (2015). 1949'tan 1960'a Türk şiiri. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Duruel, N. (2003). *A'dan Z'ye Cemal Süreya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Emiroğlu, Ö. (2007). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında hisar topluluğu*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Emiroğlu, Ö. (2009). Kaynağını gelenekten alan Hisarcılar. *Turkish Studies*, 4(1-2), 1309-1331.
- Emiroğlu, Ö. (2016). *Türkiye'de edebiyat toplulukları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Enginün, İ. (2017). Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı IV*, (481-482), 565-615.
- Geçgel, H. (2003). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Gözükaraoğlu, D. (2011). *Attilâ İlhan şiirlerinin dili*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi, Edirne.
- İlhan, Â. (2008). *Yağmur kaçağı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kaplan, M. (2001). *Şiir tahlilleri 2-Cumhuriyet devri Türk şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaca, A. (2019). *İkinci yeni poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Karahan, A. (2020). Manifestik bir metin olarak “radyoda Hisar saati.” *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 5, 27-42.
- Kongar, E. (2006). *21. yüzyılda Türkiye/ 2000'li yıllarda Türkiye'nin toplumsal yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Korkmaz, R. & Özcan, T. (2009). Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Peler, M. (2016). Türk edebiyatının köklü çınarı: Mehmet Çınarlı. *International Journal of Humanities and Education*, 2(2), 3-33.
- Polat, M.E. (2017). Cemal Süreya'nın üvercinka şiirinde biçimsel estetik kaygı ve anlamsal çok boyutluluk. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 269-274.
- Törenek, M. (2000). Mehmet Çınarlı'nın şiiri. *Türk Dili*, (582), 528-532.
- Tunçay, M. (1997). Siyasal tarih (1950-1960). *Türkiye Tarihi 4- Çağdaş Türkiye 1908-1980*. Haz. S. Akşin. İstanbul: Cem Yayınları.
- Tütak, M. & Tütak, B. (2016). 1908-1960 yılları arasında Türk şiirinde görülen yenileşme hareketleri ve II. yeni şiir hareketinin konumu. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 55, 1-8.
- Uçar, A. (2007). *1950'ler Türkiye'sinde edebiyat dergiciliği: Poetikalar ve politikalar*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Ulusoy Tuncel, A. (2012). Bir genç edebiyat denemesi: mavi hareketi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 4(7), 113-160.
- Ünlü, M. & Özcan, Ö. (1990). *20. yüzyıl Türk edebiyatı 3*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Yalçınkaya, M. (2013). *Mavi dergisinin incelemesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli.
- Yalçınkaya, M. (2018). Attilâ İlhan'ın Mavi dergisindeki sosyal realizm yazıları üzerine. *Kadim Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 39-49.