CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE GARİP HAREKETİ



HAKAN SAZYEK

TÜRKİYE İŞ BANKASI
KÜLTÜR YAYINLARI

350 CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE GARİP HAREKETİ ◆ HAKAN SAZYEK



TÜRKİYE İŞ BANKASI
KÜLTÜR YAYINLARI
Genel Yayın No 350
Edebiyat Dizisi 77

Her Hakkı Kültür Yayınları
İş-Türk Limited Şirketi'nindir.

Kapak Düzeni Enis BÜYÜKFIRAT
Birinci Baskı 3.000 Adet/Mayıs 1996
ISBN 975-458 - 079 - 0

Minpa Matbaacılık ve Ticaret Ltd. Şti.

HAKAN SAZYEK

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

GARİP HAREKETİ

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

anneme ve babama...

İÇİNDEKİLER

Sunuş XI
Kısaltmalar XIII

GİRİŞ 1

I- TÜRKİYE'DE 1923-1950 YILLARI ARASINDAKİ SİYASÎ, SOSYAL VE KÜLTÜREL ORTAM 3

A-Atatürk dönemi (1923-1938) 3

B-İnönü dönemi (1938-1950) 5

II- CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNİN GARİP HAREKETİ ÖNCESİNDEKİ DURUMU 11

A- Cumhuriyet öncesinden gelenler 11

B- Poetik ortamın üç ana konusu 12

1-'Şiirin bireyselliği-toplumsallığı' 13

2-'"Şiirin inkilâp içindeki yeri"' 14

3-'Divan şiiri hakkındaki değerlendirmeler' 17

C-Yenileşmenin ilk adımları 20

Ç-Tartışmalar ve gruplaşmalar 27

1-Aruz-hece tartışması 27

2-Eski-yeni hececiler tartışması 29

3-"Tasfiye"hareketi ve çevresindeki tartışmalar 31

BİRİNCİ BÖLÜM

GARİP HAREKETİNİN TARİHÇESİ 37

I-GARİP ÖNCESİ (1926-1937) 39

A-Ankara'ya geliş 39

B-Tanışma 39

C-Ara süreç 43

Ç-Arayışlar ve Garip hareketinin başlaması 46

II-HAREKETİN İLK EVRESİ (1937-1941) 49

A-Varlık'taki ilk toplu görünüş (1937-1938) 49

B-Varlık- Garip *arası (1938-1941)* 52

C-Garip Hareketinin bu evredeki poetik durumu 53

*III-*GARİP*'İN ÇIKIŞI VE SONRASI (1941-1945)* 59

IV-DURGUNLUK EVRESİ (1945-1949) 63

V-SON EVRE (1949-1950) 67

İKİNCİ BÖLÜM

GARİP HAREKETİNİN ESTETİK ALT YAPISI 75
I-SANAT-GERÇEK İLİŞKİSİ 77
II-SANATIN GÖRECELİĞİ 81
III-SANATTA GELENEĞİN ROLÜ 83
IV-SANATTA YARARLILIK 88
V-SANAT-TOPLUM İLİŞKİSİ 93
VI-SANATÇI 102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GARİP ŞİİRİ 115
I-İÇERİK 117
A-Temalar 117
1-Birinci evre: İlk örneklerden *Garip*'e 117
a-Sıradan insanların yaşayışı 117
b-Aşk 119
c-İkinci Dünya Savaşı 122
ç-Çocukluk 124
d-Yaşama sevinci 127
e-Hayranlık - şaşkınlık 128
f-Ölüm 130
g-Öte duygusu/yolculuk 135
ğ-Şiir sanatı 136
h-Sosyal eleştiri 138
2-İkinci evre: *Garip*'in iki baskısı arasında 139
2.1-İlk evreden süregelen temalar 140
a-Aşk/gönül ilişkisi 140
b-Sıradan insanların yaşayışı 142
c-Hayranlık/şaşkınlık 143
ç-Ölüm 144
d-Yolculuk/öte duygusu 145
e-Yaşama sevinci 146
f-İkinci Dünya Savaşı 147
g-Çocukluk 147
ğ-Şiir sanatı 147
2.2-Yeni temalar 149
a-Hüzün/iç sıkıntı 149
b-Evlilik 151
c-Yalnızlık 152

3-Üçüncü evre: *Garip*'in ikinci baskısından sonra 152
a-Sosyal eleştiri 153
b-Hayatın değişkenliği 155
c-Sosyal hayatıyla İstanbul 157
ç-Hastalık 160
d-Öte duygusu/yolculuk>özgürlük 161
4-Yaprak evresi 163
a-Sosyal eleştiri 164
b-Yaşama Sevinci 171
c-Yoksul, sıradan insanların hayatı 174
II-BİÇİM 176
A-Dize 176
1-Dize uzunluğu 176
2-Dize sayısı 177
3-Dize-anlam ilişkisi 178
4-Dize bölümlenmesi 182
B-Garip şiirinde kafiyenin yeri 183
1-Birinci evre (1937-1941) 183
2-İkinci evre (1941-1945) 188
3-Üçüncü evre (1945-1949) 190
4-Dördüncü evre (1949-1950) 193
C-Garip Şiirinde Türk halk şiirine özgü biçim öğelerinin yeri 195
1-Birinci evre 196
2-İkinci evre 197
3-Üçüncü evre 201
4-Dördüncü evre 204
Ç-Garip şiirindeki başlıca anlatım teknikleri 206
1-Karşıtlık 206
2-Mizah 214
3-Öyküleme 224
III- BATILI EDEBÎ AKIMLAR İLE GARİP ŞİİRİ ARASINDAKİ BAĞLANTILAR 232
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
GARİP HAREKETİNİN DÖNEMİNDEKİ YERİ 253
I- GARİP HAREKETİNE YÖNELİK DEĞERLENDİRMELER, ELEŞTİRİLER, TEPKİLER 255
A-Garip öncesi (1937-1941) 255

1- Orhan Veli Kanık'ın Gençlik'teki şiirlerinin sunuluşu 256
2- İnsan'da çıkan şiirlerin yankıları 258
3- Oktay Rifat'ın bir şiiri çevresinde gelişen 'eski-yeni' tartışması 268
B- Ortak kitap ile bağımsız eserler arası (1941-1945) 272
1- *Garip* hakkındaki değerlendirmeler 272
2- "Kitabe-i Seng-i Mezar" hakkında süren değerlendirmeler 277
3- Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç ikilisinin Garipçilere bir oyunu 281
C- Durgunluk evresi (1945-1949) 282
1- ***Vazgeçemediğim*** hakkındaki değerlendirmeler ve tartışmalar 284
2- ***Güzelleme*** dolayısıyla Oktay Rifat hakkında değerlendirmeler 290
Ç- Yaprak *evresi (1949-1950)* 294
D- 1940 Kuşağının Garip hareketine yönelik eleştirileri 298
II- GARİP HAREKETİNİN DÖNEMİNDEKİ ETKİSİ 308
A- Kendilerinden önceki şairler üzerindeki etkisi 308
1- Ercümend Behzad Lâv 308
2- Cahit Sıtkı Tarancı 309
3- Ziya Osman Saba 313
4- Mümtaz Zeki Taşkın 314
5- Ahmet Hamdi Tanpınar 316
B- Çağdaşları üzerindeki etkisi 317
C- 1940 Kuşağı üzerindeki etkisi 326

BEŞİNCİ BÖLÜM

GARİP HAREKETİ HAKKINDAKİ 1950 SONRASINDAKİ DEĞERLENDİRMELER 331
I- İLK TEPKİ: HİSARCILAR 333
II- MAVİ HAREKETİ İÇİNDE ATİLLÂ İLHAN'IN TEPKİSİ 337
III- BİR TOPLU TEPKİ: İKİNCİ YENİ 341

SONUÇ 347

KAYNAKÇA 355

KİŞİ ADI DİZİNİ 377

SUNUŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923'teki kuruluşunu izleyen yaklaşık otuz yıllık dönem siyasî, sosyal ve kültürel açılardan oldukça hareketli geçen bir süreçtir. Yeni bir devletin kuruluşuna tanık olan dönemin bu özelliği edebiyatı da etkilemiştir. Özellikle şiir türünde, egemenliğini sürdüren biçimci ve gelenekçi anlayıştan uzaklaşma biçiminde nitelenebilecek girişimler gündeme gelir. Bu girişimler, devletin ve toplumun yenileşme çabalarını koşut bir hızda gelişir.

1937 yılında başlayan Garip hareketi, bu girişimlerin bir parçasını oluşturur Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu ve Orhan Veli Kanık tarafından başlatılan hareket, özellikle kırklı yıllarda etkinliğini artırmış, ellili yılların başına kadar bu özelliğini sürdürdükten sonra edebiyat gündeminden çekilmiştir.

Bu çalışma, Garip hareketinin Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki yerini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Kitap, "Giriş"ten sonra beş ana bölümden oluşmaktadır.

"Giriş"te, önce Cumhuriyet'in kurulduğu 1923'ten Garip hareketinin sona erdiği 1950 yılına kadar geçen sürecin barındırdığı siyasî, sosyal ve kültürel ortam hakkında bilgi verilmiştir. Ardından, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin, Garip hareketinden önceki durumu, kişilerden çok olgulara ağırlık verilerek incelenmiş ve şiirdeki yenileşmeyi başlatan öncü girişimler ortaya konmuştur. "Birinci Bölüm"de, hareketin oluşumu ve gelişimi 1937-1950 arasına yayılan dört evrede sergilenmiştir "İkinci Bölüm"de, üç şiirin yazılarında, görüşme ve söyleşilerde ileri sürdükleri düşünceler incelenerek Garip hareketinin estetik alt yapısı belirlenmiştir. Değerlendirilen görüşlerin yer aldığı metinler, yayımlandıkları süreli yayınlardan alınmış, ilk baskısına ulaşılamayan bir kaç metin için Oktay Rifat'ın ve Orhan Veli Kanık'ın Adam Yayınlarınca basılan *Şiir Konuşması* ve *Bütün Yazıları* adlı eserine başvurulmuştur. *Garip*'ten yaklaşık iki yıl önce yayımlanan hareketin bildirgesi ise, "Birinci Bölüm'ün "*Garip* öncesi poetik durum" alt bölümünde ayrıca değerlendirilmiştir. Garip hareketinin şiiri ise "Üçüncü Bölüm"de değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, eş zamanlı bir süreçten çok, Garip şiirindeki yeni yönelimleri ve değişimleri de sergilemeyi amaçlayan art zamanlı bir anlayışla yapılmış, buna bağlı olarak hareketin evreleri, bu bölümdeki değerlendirilmelerin temel ölçütü alınmıştır. Üç şairin ürünleri önce tema, sonra biçim özellikleriyle tasnif edilerek konu edilmiştir. Bura-

da kaynak olarak şiirlerin ilk yayımlandıkları süreli yayınlar esas alınmış, ayrıca Orhan Veli Kanık'ın sağlığında yayımlamadığı şiirleri de inceleme kapsamına alınmıştır. Bu şiirlerin metinleri için yine Adam Yayınlarınca yayımlanan *Bütün Şiirleri* adlı eserden yararlanılmıştır. Aynı bölümde ayrıca, Garip şiirinin çok sık söz konusu edilmiş üç yönü, kafiye yapısındaki değişim, Türk halk şiiri ve batılı edebî akımlar ile ilişkisi üzerinde de durulmuştur. "Dördüncü Bölüm"de ise daha önceki bölümlerde teorik ve pratik yapısı sergilenen Garip hareketinin 1937-1950 arasında basın ve edebiyat çevrelerince değerlendiriliş boyutları ortaya konmuştur. Hareketin dönemindeki konumu, ona yönelik eleştiriler, tepkiler ve tartışmalar, Garip'in, dönemin şiir anlayışını ve şairlerini etkileyiş boyutları ile birlikte değerlendirilmiştir. Garip hareketinin gündemden çekildiği ellili yıllardaki tepkisel oluşumların, konunun çerçevesi içinde değerlendirilmesi "Beşinci Bölüm"de yapılmıştır. Burada, eleştirmenlerin bireysel çalışmaları değil; bizzat poetik düzlemdeki ürünlerle belirginleştirilen toplu hareketler söz konusu edilmiştir. "Sonuç"ta, çalışma boyunca yapılan değerlendirmelerin özeti yapılmamış; Garip hareketinin şiir tarihimizdeki yerini belirlemeye yönelik genel yargılar verilmiştir. "Kaynakça", iki ana başlık altında düzenlenmiştir. ilk grupta, üç şairin, Garip dönemindeki eserleri; ikinci grupta ise yararlanılan diğer eserler gösterilmiştir. Kitapta adı geçen kişiler de "Dizin"de verilmiştir.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında uyarılarıyla yol gösteren değerli hocam Prof.Dr. İsmail Parlatır'a şükran borçluyum. Ayrıca, ilgilerini, yardım ve uyarılarını esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Olcay Önertoy'a, Prof.Dr. Cahit Kavcar'a, Prof. Dr. Hasan Özdemir'e ve Doç. Dr. Ramazan Kaplan'a teşekkürlerimi sunuyorum. Yardımlarından ötürü arkadaşlarım Şemsi Sultan Kıvanç'a ve Dr. Halil İbrahim Usta'ya, maddî desteği için Elginkan Vakfına ve çalışmanın yayımlanmasına katkılarından dolayı Sayın Dr. Mehmet Önder'e ve Sayın Eray Bektaş'a teşekkür ediyorum. Son ve en önemli teşekkür ise sabırlı ve özverili eşime...

Hakan Sazyek

DTCF/Nisan'96

KISALTMALAR

a.g.a.:	adı geçen ansiklopedi
a.g.d.:	adı geçen dergi
a.g.e.:	adı geçen eser (kitap)
a.g.g.:	adı geçen gazete
a.g.m.:	adı geçen madde
a.g.y.:	adı geçen yazı
A.Ü.:	Ankara Üniversitesi
a.y.:	aynı yazar
b.:	baskı
bkz.:	bakınız
C.:	cilt
çev.:	çeviren
DTCF.:	Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
RKA:	*Rahatı Kaçan Ağaç*
S.:	sayı
s.:	sayfa
YÖAAÜŞ:	*Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler*
yay.:	yayımlayan
yay.haz.:	yayına hazırlayan
yaz.:	yazan

"Biz üç arkadaş, öğrenciliğini hiç yaşamadık şiirin, ustalarımız olmadı..."

Melih Cevdet Anday

"Üç kafadar, çocukluktan delikanlılığa el ele geçtik. Dünya nimetlerini bir arada tattık. Şiir bizim için yaşamaktan ayrı bir şey değildi. Hayalimizi, duygularımızı, düşüncelerimizi ortaklaşa kullandık. Bu macerada da el ele yürümek bizi birbirimize büsbütün bağladı."

Oktay Rifat Horozcu

"Yirmi yaşımızı dolduralı bir iki seneden fazla olmamıştı; beylik kalıplar, beylik oyunlar, beylik dünyalar içinde bunalmış kalmış olan şiire yeni imkânlar arayalım dedik. Şiire yeni dünyalar, yeni insanlar sokarak, yeni söyleyişler bularak şiirin sınırlarını biraz daha genişletmek istedik."

Orhan Veli Kanık

GİRİŞ

I-TÜRKİYE'DE 1923-1950 YILLARI ARASINDAKİ SİYASÎ, SOSYAL VE KÜLTÜREL ORTAM

Yirminci yüzyılın başlarında doğan Orhan Veli(Kanık;1914-1950), Oktay Rifat (Horozcu; 1914-1988) ve Melih Cevdet (Anday; 1915)'in yetişmeleri, kişiliklerini edinmeleri, sanata yönelmeleri ve Türk şiir tarihinde önemli yeri olan bir hareketi gerçekleştirmeleri yüzyılın ilk yarısı içinde yer alır. Bu süreç, Türk insanı ve toplumu üzerinde alabildiğine sarsıcı, yıpratıcı etkiye sahip olayları içeren çok dinamik bir döneme tanıklık etmiştir.

Üç şairin yaşadıkları ve eserlerini verdikleri bu önemli tarih kesitinin siyasî, sosyal ve kültürel açılardan genel bir görünümünün yansıtılması, Garip hareketinin oluşum ve gelişim çizgisinin tarihî zemin üzerindeki yerinin belirginleştirilebilmesi için gereklidir. Bir başka deyişle, bu gerekliliği yerine getirme çabası iki noktayı açıklamayı hedeflemektedir. Bunların ilki, Garip üçlüsünün içinde soluk aldığı maddî dünyanın boyutları, ikincisi de üçlünün sanat faaliyetlerinde bu dünyaya olan mesafesidir.

Garipçiler, gençlik ve arayış yıllarını Atatürk Türkiye'sinde (1923-1938), olgunluk çağlarını da İnönü Türkiye'sinde (1939-1950) yaşamışlardır. Cumhuriyet'in ilk yirmi yedi yılına ait genel görünümü yansıtmaya çalışırken iki önderin yöneticilik dönemlerini ayrı ayrı değerlendirmeyi gerekli görüyorum. Çünkü, ilk bakışta ideolojik ve kültürel normlar bakımından benzer özellikler gösterse de Türkiye'nin, bu iki önderin yönetiminde yaşadığı süreçler farklı birer yapıya sahiptir.

A- Atatürk dönemi (1923-1938)

Ülkemizde 1923-1938 yılları arası, "Atatürk dönemi" olarak adlandırılmaktadır. Özellikle ilk on bir yılda yapılan inkılâplarla devlet ve toplum yapısının köktenci bir tarzda değişikliğe uğratıldığı bir dönemdir bu. Ana kılavuz ise akıl ve bilimdir. Bu iki kavramı içeren çağdaşlığın en olumlu biçimde yaşandığına inanılan batıyla bütünleşmenin sağlanması yolunda, dar anlamda günlük hayatı, geniş

anlamda ise hayatı kavrayıştaki anlayışı değiştirmeye ve dolayısıyla ulusu 'eski olan'dan uzaklaştırmaya yönelik yasal ve kurumsal düzenlemeler birbiri ardınca gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, Türk milliyetçiliğine dayalı olan endüstriyel ve kültürel çalışmalar da batıyla bütünleşme yolundaki düzenlemelerle aynı hızda sürdürülmüştür[1]

Toplumsal yapıyı siyasî, sosyal ve kültürel açılardan çağdaş bir düzeye yükseltmek, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonraki ilk on beş yılın politikaları arasında yer almıştır. Ülkemizdeki başlangıcı Cumhuriyet öncesine uzanan batılılaşma hareketi, bu dönemde özünü, Mustafa Kemal Atatürk'ün "*muâsır medeniyet seviyesi*" sözleriyle gösterdiği 'çağdaşlaşma' hedefinde bulmuştur. Dolayısıyla, ilk on beş yılın ideali olan batı, aklın ve bilimin egemenliğinde kurulan bir 'çağdaşlık evreni' olarak kabul edilmiştir.

Batının kavramsal ve kurumsal yönlerinin yanında, davranış biçimi düzleminde de algılanması eğilimi bu dönemde de varlığını hissettirmiştir. Batılı yaşayış biçimini devlet eliyle halka aşılamayı hedefleyen cumhuriyet ve yılbaşı baloları, Halkevlerinde düzenlenen müzik ve dans gösterileri, yarışmaları gibi sosyal etkinliklerin yanında sinema, gazino, bar gibi eğlence yerlerinin yaygınlaşması bu hususta etkili olmuştur[2]. Ayrıca gazete ve dergiler, batılı yaşayış ögelerini popülist bir yaklaşımla yansıtma tutumu içindedir[3]

Günlük yaşayış tarzını çoğunlukla bu araçlar güdümünde değiştirmekle birlikte toplum büyük bir kesimiyle, yeni devletin temel yapısını da özümsemiş ve benimsemiş görünmektedir. Atatürk dönemi aynı zamanda bir barış sürecidir. Bu bakımdan oldukça sakin ve huzurlu geçen ilk on beş yılda Millî Mücadelenin hâlâ süren coşkusu, bilinçli bir biçimde geniş kesimlerde yaşanmaktadır. Dolayısıyla gerçekleştirilen yenilikler, özellikle kent kesiminde hızla

---

[1] Bu konuda geniş bilgi için bkz.:Prof.Dr.Ahmet Mumcu, *Türk Devriminin Temelleri ve Gelişimi*, 5.b., İnkılâp ve Aka, İstanbul, 1979, s. 203-205; Prof.Dr.Suna Kili, *Türk Devrim Tarihi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1980, s.149-180.

[2] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.5, s.861-862.

[3] Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.45-68.

hayata geçirilme imkânı bulur. Ekonomi alanındaki düzenlemeler kırsal kesimin, geniş anlamda Anadolu'nun gelişmesine önemli ölçüde katkıda bulunur. Yurdun birçok yerinde sanayi tesisleri kurulur. Bu tesisler, ekonomik canlanmayı sağladığı gibi, Cumhuriyetin getirdiği kültürel değişim sürecinin hızlanmasında da belirgin bir işlev üstlenmiştir. Böylece büyük kentler dışında kalan merkezler de yeni düzenin sağladıklarından çoğunlukla olumlu biçimde payını almıştır. Kültürel düzlemde de köy ve Anadolu, aydınların yöneldiği yerdir. Ancak bu yönelim, araştırmaya bağlı köklü çözümler üretmeyi bir ölçüde gözardı eden idealist bir anlayışa dayanır. (Köy Enstitülerinin kurulması (17 Nisan 1940) ve Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu (2 Mayıs 1945)[4] gibi iyileştirmeye yönelik çabalar İnönü döneminde yoğunluk kazanacaktır). Bununla birlikte, ilk on beş yılın sınıfsız bir toplum yaratma anlayışına bağlı olarak ulusun kalkındırılması çabaları kent-köy ayrımı yapılmaksızın uygulanmaya çalışılmıştır.

Atatürk döneminde sanata ve sanatçıya da büyük önem verilmiştir. Cumhuriyet öncesinde yetişmiş ve büyük bir bölümü Millî Mücadeleyi desteklemiş olan birçok sanatçı bürokrasi ve diplomaside önemli görevler üstlenmiştir. Ayrıca, yeni ülkenin kuruluş coşkusuna katılan yazar ve şairler, bu dönemde kaleme aldıkları eserlerde bu coşkuyu bir ülkü birliği halinde yansıtmışlardır[5]

Bütün bu özellikleriyle Atatürk dönemi, ulus iradesi ve seçkinciliği birlikte içeren bir yönetim tarzının çekici gücü eşliğinde Türk toplumunun milliyetçilik ve çağdaşlaşma ülkülerinin köktenci ve sentezci bir anlayışla gerçekleşmesi sürecidir.

B- İnönü dönemi (1938-1950)

Atatürk'ün ölümünden hemen sonra, İsmet İnönü cumhurbaşkanı seçildi (11 Kasım 1938). Böylece Cumhuriyet'in İnönülü yılları başlamış oluyordu. 1950 yılına kadar süren bu dönem,

---

[4] Prof.Dr.Ahmet Mumcu, a.g.c., s.205.

[5] Bu konuda geniş bilgi için bkz *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I*, yay. haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s.XXI- XXXVI.

ilk on beş yıla göre daha hareketli, daha çalkantılı geçmiştir. Yine bu dönem, Türkiye'yi devlet sisteminden günlük yaşayışa kadar birçok yönden etkileyen önemli olaylara sahne olmuştur[6].

İnönü yönetiminin önceki dönemden başlıca farkı, otoriter bir yapıya sahip oluşudur. CHP'nin 26 Aralık 1938 tarihinde yapılan olağanüstü kurultayındaki bir tüzük değişikliğiyle cumhurbaşkanı, aynı zamanda partinin "değişmez" genel başkanı olur. Daha önemli olarak da ortaya konulan 'şeflik' kavramı çerçevesinde devletin başı ulusun "millî şef'i olarak kabul edilmiştir[7] Dolayısıyla yöneten ile yönetilen arasındaki ilişki, Atatürk dönemindeki iradenin ve egemenliğin ulusa ait olmasına önem veren katılımcı özelliğini yitirerek bütün güçleri bir kişide toplayan otoriter bir kimliğe dönüşmüştür. Ahmet Kutsi Tecer'in o yıllardaki bir yazısında görülen *"Millî Şef demek millî hayatımızın uyanık başı demektir. O, maddî ve manevî cepheleriyle millî hayatı bir bütün olarak yalnız temsil etmez, güder ve yeder."*[8] ifadeleri, bu kimliği belirginleştirmesi bakımından dikkat çekicidir.

Yönetim tarzındaki bu değişimin iç ve dış kaynaklı nedenleri vardır. İç nedenlerin başında, önceki dönemde yapılan inkılâpların yerleşmesini sağlamak ve bir karşı devrim tehlikesini önlemek amacı bulunmaktadır. Dış nedenler arasında ise en önemli olanı otoriter yönetim sisteminin Avrupa'da hızla yayılmakta olmasıdır. Almanya'da Hitler, İtalya'da Mussolini iktidarları böyle bir sistemi içermekte, İspanya'da da Franco bunun savaşını vermektedir. İnönü'nün devletin başına geçmesinden yaklaşık bir yıl sonra bir başka neden gündeme gelir: İkinci Dünya Savaşı. 1 Eylül 1939'dan Mayıs1945'e kadar ülkeyi tehdidi ve yol açtığı yoksullukla sarsan bu altı yıllık savaş, Türkiye'de otoriter rejimin iyice yerleşmesinde başlıca etken olmuştur. Savaşa katılmamasına ve işgale uğramamasına rağmen ülkede savaşın bütün sıkıntıları yaşanmış; siyasî, sosyal ve kültürel dengeler alt üst olmuştur. Siyasî düzlemde demokrasiye geçiş ertelenmiş, sosyal alanda temel tüketim

---

[6] Geniş bilgi için bkz.: Şevket Süreyya Aydemir, *İkinci Adam*, C.2, Remzi Kitabevi, 6.b., İstanbul. 1991.

[7] Doç.Dr.Çetin Yetkin, *Türkiye'de Tek Parti Yönetimi 1930-1945*, Alın Kitaplar, İstanbul, 1983, s.157-161

[8] "Dünden Bugüne", Ülkü, Yeni Seri, C.1, S.3, 1 İkinciteşrin 1941, s.19.

maddelerinin yokluğu sınıf ayrımını körüklemiştir[9]. Kültürel düzlemde de aydınların, özellikle sanatçıların özgürlüğünün kısıtlanması bu yılların, yönetim adına, olumsuz özellikleri arasında yer alır[10].

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

İnönü döneminde, devletin temel politikası olan çağdaşlaşma sürdürülmekle birlikte, bu ülküye giden yol değiştirilmiştir. Atatürk döneminin ulusallığı önceleyen sentezci tutumu geniş ölçüde bırakılarak hümanizm esas alınmıştır[11]

Kültür alanındaki bu yeni yönelim ile birlikte lâiklik ilkesi de Atatürk dönemine göre daha katı bir tutumla uygulanmaya başlanmış ve dinî motiflerin yaşayıştan uzaklaştırılmasına çalışılmıştır[12]. Geniş

---

9 Metin Toker, *Tek Partiden Çok Partiye 1944-1950*, Bilgi Yayınevi, 2.b., Ankara, 1990, s.19-26.

10 Dr.Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970, s.33-41.

11 Geniş bilgi için bkz.: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Hümanizmaya Doğru İlk Adım", Cumhuriyet, 15 Ekim 1940; Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, "Ümanizmin İki Mânası", Millet, S.14, Haziran 1943; Suat Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2.b., Ankara 1988; Ali Ata Yiğit, *İnönü Dönemi Eğitim ve Kültür Politikası*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1992, s.43-49; Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s.75-76; Şükrü Karatepe, *Tek Parti Dönemi*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993, s.87-88.

12 Dönemin bu konudaki politikalarını eleştiren bir tutum için bkz.: Hasan Hüseyin Ceylan, *Cumhuriyet Dönemi Din- Devlet İlişkileri*, 21.b., Rehber Yayınları, C.2,3, Ankara, tarihsiz.

anlamda *"dine karşı gösterilecek hoşgörünün, politikaya yansıyabileceği endişesi, bu dönemin bir başka belirgin özelliği"*dir[13]

Bu dönemde, kırsal kesime dönük olarak girişilen çalışmaların somut örneği Köy Enstitüleri ve kentlerdeki halkevlerinin uzantısı olan halk odaları olmuştur. Köy Enstitülerinin kuruluş amacı, köy çocuklarının okuma oranının yükseltilmesi, köyün değişen hayat koşullarına uyumlu bir hale getirilmesi ve sınıfsız bir toplum yaratma arzusuyla köyün ulusal ülkülere yakınlığının sağlanması gibi birbiriyle ilişkili üç nedenden kaynaklanır[14] Bu nedenlerden de anlaşılacağı gibi, İnönü döneminin kültür politikası köye yönelirken hümanizmden çok, önceki dönemden gelen 'halkçılık' ilkesine ve 'sınıfsız toplum' ülküsüne dayanmıştır. Bunun ardında ise yine hümanizm değil; ulusal olma düşüncesi bulunmaktadır. Dolayısıyla İnönü döneminde belirgin kültür politikası olarak hümanizm benimsenmiş olmakla birlikte, devralınan sentezci anlayışın sürdürüldüğü de söylenebilir. Köy Enstitüleri projesi kısa süre içinde gelişti ve yaygınlaştı. Buna bağlı olarak pek çok köy çocuğunun eğitiminde önemli aşamalar sağlandı. Bu enstitülerden, 'köy edebiyatı' yönelimini gerçekleştirmek yoluyla Türk edebiyatına katkı sağlayacak insanlar da yetişti[15]

İnönü dönemi kültür politikalarının sanat hayatına yansıyışı ise, daha önce bu dönemin belirgin özellikleri arasında gösterdiğim, otoriter yönetim tarzının uygulanışı biçiminde gerçekleşmiştir.Siyasî iktidarın gazete ve dergiler üzerindeki baskısı had safhadaydı. Matbuat Kanununda 1938 yılında yapılan değişiklik bu konuda hükümete geniş yetkiler veriyordu. Bunun yanında Matbuat Umum Müdürlüğünün Başbakanlığa bağlanması (1940) ve İstanbul'da sıkıyönetim ilân edilmesi (Kasım 1940) ile birlikte söz konusu baskı

---

[13] Ali Ata Yiğit, a.g.e., s.50.

[14] İsmail Hakkı Tonguç, "Köy Enstitüleri", Ülkü, Yeni Seri, C.1, S.5, 1 Birincikânun 1941, s.2.

[15] Bu oluşumun hikâye ve özellikle roman türlerindeki durumu hakkında geniş bilgi için bkz.: İsmail Parlatır, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği", *Cumhuriyetin 50.Yıldönümünü Anma Kitabı*, DTCF Yayınları, Ankara, 1974, s.92-93; Dr.Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s.75 v.d

gittikçe artıyordu[16] Bu uygulamalardan birçok edebiyat dergisi de payını önemli ölçüde alıyordu[17]

İkinci Dünya Savaşı boyunca Almanya yanlısı ve Sovyetler Birliği karşıtı bir politikayı gizliden gizliye yürüten iktidar, bu görüşü doğrultusunda özellikle savaş karşıtı ve sosyalist olarak gördüğü dergiler, yazarlar ve şairler üzerinde sıkı bir baskı ve izleme faaliyeti yürütmüştür[18]. Bu baskı, şiirlerin ve yazıların sansürden geçirilmesi, yukarıda belirttiğim gibi dergilerin kapatılması, kimi görevli kişilerin edebiyatçı kimliğiyle şairlerin arasına girerek onlar hakkında bilgi toplaması[19], bizzat güvenlik güçlerinin takibi[20], -devletin en üst makamının etkisiyle de verildiğine inanılan- hapis[21] ve sürgün cezalarının uygulanması gibi türlü yollarla kendini gösteriyordu.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında sosyalist şair ve yazarlar kadar baskı görmeyen ve dolayısıyla daha rahat faaliyette bulunan muhafazakâr- milliyetçi yazarlar da savaşın sona erme aşamasına gelmesiyle birlikte benzeri bir baskıyla karşılaştılar. Almanların SSCB orduları karşısında yenilgiye uğraması, artık bu savaşın Batılı ve demokratik devletler lehine sonuçlanacağı kanısını güçlendiriyordu. Savaş süresince dengeli bir politika izleyen; ancak Nazi Almanya'sına yakın durmaya da özen gösteren iktidar, savaş sonrasında içteki bazı gelişmelere karşı daha kesin bir tutumla el koyma yoluna girdi. Savaş sürecince etkisiz kılınmaya çalışılan sosyalist kesimden sonra Nazizmin savunucusu olarak görülen muhafazakâr-milliyetçi yazarlar ve aydınlar da etkisizleştirilmeye başlandı. 1944 yılında açılan "Irkçılık-Turancılık davası" ile birlikte Zeki Velidî Togan, Nihal Atsız, Orhan Şaik Gökyay, Hüseyin Namık Orkun, Fethi Tevetoğlu başta olmak üzere birçok yazar, şair, öğretmen, subay ve gazeteci tutuklandı. Üç yıl süren davanın sonunda

---

16 Ali Gevgilili, "Basın", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.1, s.218.

17 Dr. Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, s.37.

18 A.g.e., s.37.

19 Hasan İzzettin Dinamo, *İkinci Dünya Savaşından Edebiyat Anıları*, De Yayınevi, İstanbul, 1984, s.64.

20 Ömer Faruk Toprak, "1940-1945 Yılları Arası Edebiyata Çıkan Ozanlar", Türkiye Yazıları, S.19, Aralık 1977, s.11.

21 İlikmet Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, TYS Yayınları, İstanbul, 1977, s.122.

sanıklar çeşitli cezalara çarptırılmalarına rağmen sonuçta aklandılar[22]. Bununla birlikte, dava, söz konusu kesimin de etkinliğinin, bir süre için, azalmasına yol açtı.

Sanat ve düşünce adamlarının yaşadığı bu zorlukların yanında, savaş yılları bir kültürel hareketliliğe de tanık olmaya başlamaktadır[23]

Söz konusu hareketliliğin başlamasında yönetimin rolü olduğu gibi sivil oluşumların da etkisi vardır. Bu durumun Ankara'da ve özellikle İstanbul'da yoğunlaştığı dikkati çeker[24].

Türkiye, 1946 yılında Demokrat Partinin kurulmasıyla çok partili hayata adım attı ve böylelikle demokrasi süreci işlemeye başladı. Böylece 1923'te başlayan, 1939'da da asıl karakteristik özelliklerini alan 'tek parti dönemi' sona ermiş oldu. Ancak İsmet İnönü, 1950 yılına kadar cumhurbaşkanlığı görevini, siyasî, sosyal ve kültürel yapı üzerindeki etkisi azalmış bir lider olarak, sürdürdü[25].

---

[22] Bu davaya ilişkin iki farklı değerlendirme için bkz.: Uğur Mumcu, *40'ların Cadı Kazanı*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1990, s.64-90; Alparslan Türkeş, *1944 Milliyetçilik Olayı*, 14.b., Kamer Yayınları, İstanbul, 1992.

[23] Bu dönemi sürekli eleştirel bir bakışla değerlendiren Attilâ İlhan bile İnönülü yılları "*bir kültür seferberliği*" süreci olarak nitelendirmiştir (*Hangi Batı*, 3.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1982, s.228).

[24] Burhan Arpad, *Yok Edilen İstanbul*, 2.b., Turing Yayınları, İstanbul, 1988, s 254.

[25] 1923-1950 dönemiyle ilgili genel bilgi için bkz.: Prof. Dr. Kemal H.Karpat, *Türk Demokrasi Tarihi*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1967.

II- CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNİN GARİP HAREKETİ ÖNCESİNDEKİ DURUMU

A- Cumhuriyet öncesinden gelenler

Cumhuriyetin kuruluşundan Garip hareketinin ortaya çıktığı 1937 yılına kadar olan süreçte Türk şiirinin gündemi, büyük ölçüde, Cumhuriyet öncesinden gelen şairler ve onların şiir anlayışları tarafından belirlenmiştir.

Bu yılların şiir anlayışı ve zevki, büyük ölçüde, yüzyılın ilk on yılında oluşmuş hece ci şiirin egemenliği altındadır. Bu durum salt biçimle sınırlı kalmamıştır. Şiir, özellikle Beş Hececiler olarak bilinen Orhan Seyfi (Orhon; 1890-1972), Halit Fahri (Ozansoy; 1891-1971), Enis Behiç (Koryürek; 1892-1949), Yusuf Ziya (Ortaç; 1895-1967) ve Faruk Nafiz (Çamlıbel; 1898-1973)'in kurduğu, yerleştirdiği 'manzumecilik' çerçevesi içerisinde değerlendirilmiş ve kabul görmüştür. Tematik ve imgesel yapıda, bu kuşağın geliştirdiği romantik ve klişe söyleyişler sürdürülmüştür. Önceki dönemin şiir anlayışı, vezinsizliğe, hayal ve söyleyiş özgürlüğüne dayalı farklı çıkışların varlığı yanında, yaygınlığını korumuştur.

Cumhuriyet öncesinden gelen ve etkisi yeni dönemde de devam eden bir diğer şiir tarzı da aruz vezniyle yazılan sembolik şiirdir. Dönemin şiire ilgi duyan ilk kuşaklarını genellikle etkileyen ve besleyen iki güçlü şair, Ahmet Haşim (1884-1933) ve Yahya Kemal (Beyatlı; 1884-1958), bu tarzın önemli temsilcileridir. İki

şairin etkinliği ölümlerine kadar sürer. Özellikle Yahya Kemal, birçok şiirini 1930 sonrasında yazmıştır.

Abdülhak Hamit (Tarhan; 1851-1937), Mehmet Emin (Yurdakul; 1869-1944), Cenap Şahabettin (1870-1934), Mehmet Âkif (Ersoy; 1873-1936), Faik Âli (Ozansoy; 1875-1950) ve Celal Sahir (Erozan; 1883-1935) gibi Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat dönemlerinin şairleri, Cumhuriyetten sonra da şiirle ilgilerini sürdürmüşlerdir. Bu döneme sağ olarak ulaşabilen birçok şairin, Cumhuriyetin hemen ilk yirmi yılında şiir yazdığı ve şiirle ilgili görüşlerini ortaya koyduğu söylenebilir. Yüzyılın başlarında hece şiirini geliştirmiş ve yaygınlaştırmış olan Beş Hececiler ise, yukarıda anılan şairlere göre daha etkin ve etkili olmuşlardır.

Yirmili yılların sonlarına kadar şiirdeki genel ortam, yenilik iddiasındaki bir girişime sahne olmakla birlikte, oldukça durağandır. Cumhuriyet döneminin ilk edebî topluluğu olan Yedi Meşaleciler -Muammer Lûtfi (Bahşi; 1903-1947), Kenan Hulusi (Koray; 1906-1943), Vasfi Mahir (Kocatürk;1907-1961), Sabri Esat (Siyavuşgil; 1907-1968), Cevdet Kudret (Solok; 1907-1991), Yaşar Nabi (Nayır; 1908-1981) ve Ziya Osman (Saba; 1910-1957)- yayımladıkları ortak kitabın ön sözünde[26], kendilerinden önceki şiir anlayışına, büyük ölçüde Beş Hececilere bir tepki olarak ortaya çıktıklarını öne sürmelerine rağmen biçim ve içerikte dönemin bu egemen tarzı içerisinde silik bir izleyici olarak kalmışlardır (1928). Aralarında sadece Ziya Osman, sonraki yıllardaki şiirleriyle kendisini kabul ettirecektir[27]

B- Poetik ortamın üç ana konusu

Yirmili ve özellikle otuzlu yıllar, edebiyatın/ şiirin genel meseleleri üzerinde yoğunlaşan değişik görüşlere sahne olmuştur. Bu özelliğiyle de hareketli bir dönem olarak görülür. Şiire ilişkin çalışmalar, bir yandan bu yıllardaki poetik ortamı yansıtırken öte yandan da Türk şiirinin yenileşme süreci içindeki gidiş yönü

---

[26] *Yedi Meş'ale*, Muallim Ahmed Halid Kitabhânesi, İstanbul, 1928, s.3-4.

[27] Yedi Meşaleciler hakkında geniş bilgi için bkz.: Prof.Dr.Olcay Önertoy, "Cumhuriyet Döneminin İlk Edebî Topluluğu: Yedi Meşaleciler", Türkoloji Dergisi, C.XI, S.1, 1993, s.37-49

hakkında da fikir verir. Bu dönemdeki poetik görüşler, 'şiirin bireyselliği ve toplumsallığı', 'şiirin inkılâp içindeki yeri' ve 'Divan şiirine bakış' gibi üç ana başlık çevresinde yoğunlaşmıştır. Az da olsa, şiirin iç meseleleri üzerine yazıların da varlığı söz konusudur.

1- 'Şiirin bireyselliği- toplumsallığı'

II. Meşrutiyet (1908) sonrasında yaygınlaşan 'şiirin toplum meseleleri ile ilgilenmesi gerektiği' görüşü, bu dönemde de birkaç şair dışında, genellikle benimsenen bir yaklaşım tarzıdır. Cumhuriyetin sınıfsız bir toplum yaratma ve topyekün kalkınma ülkülerine bağlı olarak gelişen ve genellikle kabul gören bu düşünce, kendi içindeyse farklılıklar içerir. Kimi şairler meseleyi milliyetçi bir tutumla değerlendirmiştir. Bu kesim, şiirde Türk ulusunun tarihî ve manevî yapısına ağırlık verilmesi eğilimindedir[28] Kimi şair ve eleştirmenler de 'toplum için sanat' ilkesini 'hayat için sanat'a dönüştürerek değerlendirme yoluna gitmişlerdir[29] Bunu 'dâvâ için sanat' gibi daha ileri bir formüle götürenler de vardır[30] Öncü hececilerden Faruk Nafiz de şiirin toplumsal meseleleri işlemesi gerektiği düşüncesini genel ifadelerle belirtmiştir. Ona göre ancak "*bu tarzda yazan şairler ebediyete*" kalacaktır[31]

Şiirin tek idealinin güzellik olduğunu belirterek konuya estetik kaygılarla yaklaşan birkaç şair ise şiirde toplumculuğa karşı çıkmıştır[32].

Bu değişik görüşlerle birlikte, otuzlu yıllarda yeni devletin ulusçu ve halkçı politikalarının bütün hızıyla sürmesi, sanatın da

---

[28] Örnek olarak bkz.: Şakir Ziya, "Bence Şair", Atsız Mecmua, S.3, 15 Temmuz 1931, s.63; İ.Nihal, ""İzmir'den Sesler" Hakkında", a.g.d., S.4, 15 Ağustos 1931, s.93-94; Behçet Kemal Çağlar, "Gönüllü Sanat", Ülkü, C.4, S.23, İkinci Kânun 1935, s.336-337.

[29] Suat Derviş, "(anket cevabı)", Yeni Adam, S.18, 30 Nisan 1934, s.6; Vahdet Gültekin, "(anket cevabı)", a.g.d., S.40, 4 Birinci Teşrin 1934, s.7; Necip Fazıl Kısakürek, "Fil Dişi Kule", Ağaç, S.3, 28 Mart 1936, s.1-2.

[30] Muhtar M.Körükçü, "Ankara Sanatı", Yücel, C.4, S.19, Eylül 1936, s.1.

[31] "Faruk Nafiz Bey'le", Hep Gençlik, S.3, Mayıs 1930, s.44-47.

[32] Ahmet Hamdi, "Şiir Hakkında", Görüş, S.1, Temmuz 1930, s.18-24; Ömer Bedrettin, "(anket cevabı)", Yeni Adam, S.20, 14 Mayıs 1934, s.6.

topluma yönelmesi ve onun meselelerini işlemesi gerektiği görüşünün şairler arasında yaygınlık kazanmasına zemin hazırlamıştır.

2- 'Şiirin inkılâp içindeki yeri'

"'Şiirin Türk inkılâbı içindeki yeri'" konusu da yukarıdaki görüşlerle yakından ilgilidir. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte oluşmaya başlayan "Atatürk edebiyatı/ şiiri", giderek "inkılâp edebiyatı/ şiiri"ne dönüşmüş ve daha geniş bir kapsama ulaşmıştır.[33]

Sanatın, edebiyatın, şiirin Türk inkılâbını desteklemesi ve işlemesi, geniş bir sanatçı kesiminin ortak arzusudur. Bu yıllarda belirginleşen "memleket şiiri" ve "köy şiiri" tarzları ve halk şiirinden yararlanma anlayışı, söz konusu arzunun ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu tarzların ve anlayışın başlıca temsilcileri olarak Şükûfe Nihal (Başar; 1896-1973), Faruk Nafiz, Ömer Bedrettin (Uşaklı; 1904-1946), Kemalettin Kâmi (Kamu; 1901-1948), Ahmet Kutsi (Tecer; 1901-1967), Kadri Gürün'ün adlarını anmak mümkündür. 'Memleket'e yönelmekle birlikte, Ömer Bedrettin'in "inkılâp şiiri" hakkındaki genel görüşleri, uygulamalarından farklı bir kuramsal düşünceyi içerir. Yeni Adam'ın konuyla ilgili anketine cevap veren şair, sanatçının, inkılâp istediği için değil; inkılâba inandığı için ve ancak sanatın ölçütlerini gözeterek bu yolda eser vermesi gerektiğini belirtmiş, böylece Behçet Kemal'in yukarıdaki görüşlerini dolaylı olarak eleştirmiştir. Ayrıca İsmail Hakkı (Baltacıoğlu; 1889-1978)'nın aynı dergide birkaç ay önce yayımlanmış olan bir yazısındaki[34] "'inkılâp edebiyatı"nın, herkesin anlayabileceği bir dille yazılması ve yine herkesin zevkini tatmin etmesi' amacına, sanatın doğasına aykırı olduğu gerekçesiyle karşı çıkar, sanatın yüksek bir zevkin ürünü olması gerektiğini ifade

---

[33] Bu dönüşümün nedenlerini belirginleştiren bir yazı için bkz.: Behçet Kemal, "Orkestra Hazır, Şef İstiyor", Ülkü, C.2, S.11, Birinci Kânun 1933, s.383. Behçet Kemal'in makalesinden birkaç ay sonra, "Ali Sami" imzasıyla yayımlanan bir yazı, bu konuyu daha köktenci bir anlayışla ele alarak güzel sanatları inkılâbın bir uydusu, hatta ona hizmet edecek bir araç olarak göstermesi bakımından dikkat çeker:, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz", a.g.d.,C.3, S.17, Temmuz 1934, s.359.

[34] "İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?", Yeni Adam, S.6, Şubat 1934, s.7.

eder[35] Şair, "Gönüllü Sanat" başlıklı yazısında, bu görüşlerini devam ettirerek "*Bazı inkılâp hareketlerinin halka tam malolması, halkın ruhuna tam sinmesi için; sanatın elinde parlaması, sanatın inbiğinden geçmesi*"[36] şartlarını öne sürmüştür.

"İnkılâp şiiri" çerçevesi içinde Anadolu'ya ve köye önem verme eğilimi, yazılan eserlerin büyük bir bölümüne idealize edilmiş bir nitelikte yansıtılmıştır[37] Bunun yanında, köyü gerçekçi bir anlayışla işleyen örnekler de vardır[38]

Sabahattin Ali (Âli; 1907-1948) ve Zeki Ömer (Defne; 1903-1993)'in örneklerini verdiği halk şiirinden yararlanma eğilimi ise ciddi kuramsal yaklaşımları da içermiştir. Örneğin Kâzım Nami (Duru; 1876-1967) millî bir edebiyat yaratabilmek için bilim adamlarının, Türklüğün Orhon Yazıtları, *Kutadgu Bilig, Dede Korkut* gibi anıtsal eserleriyle efsanelerinin, destanlarının yeni harfli metinlerinin yayımlanarak şairlerin istifadesine sunulması gereğine değinir. Dolayısıyla halk edebiyatı ürünlerinin yeni şiirimiz için bir yol açıcılık işlevi üstlenebileceğini ileri sürmüş olur[39] Halk şiirinin biçim ve söyleyiş özelliklerinin, hece vezni ile yazan birçok şairin eserine değişik ölçülerde yansımış olduğu söylenebilir. Bu durum, dönemin atmosferi içinde doğal bir yönelim hâlinde oluşmuş ve pek de tartışma konusu yapılmamıştır.

Bu yıllarda, çoğunluğu oluşturan bir şair kesiminin, değişik görüşler öne sürmekle birlikte, inkılâbı benimsediği ve desteklediği söylenebilir. Nitekim, Halit Fahri, Yeni Adam'ın düzenlediği anketteki "Türkiye'de bir inkılâp edebiyatı ve bir edebiyat inkılâbı mevzu bahis midir?" sorusuna verdiği "*Türk sanatkârı her neden bahsederse etsin, millîdir. Yeter ki duyguları ve görüşleri, eserlerinde gösterdiği tipler ve çizdiği levhalar mahallî olsun,*

---

[35] Yeni Adam S.20, 14 Mayıs 1934, s.6.

[36] Ülkü, C.4, S.23, İkinci Kânun 1935, s.336-337.

[37] Bu tutumun özelliklerini taşıyan bir manzume için bkz.: Ertem, "Köylüme", a.g.d., C.3, S.14, Nisan 1934, s.125.

[38] Şüküfe Nihal'in bu hususdaki başarısına dikkat çeken Hüseyin Cahit, onun "Anadolu Köşeleri" başlıklı şiirini, o güne kadar Anadolu'yu ve köyü "uzaktan" görerek yazılmış manzumelerden üstün bulmuştur"Matbuat Hayatı", Fikir Hareketleri, C.1. S.7, 7 Kânunuevvel 1933, s.13.

[39] "Türk Edebiyatına Bir Bakış", Ülkü. C.3, S.14, Nisan 1934, s.116-123.

mahallî ve samimî."[40] cevabıyla diğer şairlerin ve yazarların görüşlerindeki çeşitliliğe karşılık inkılâbı benimseyişteki birliklerini yansıtmıştır.

Yahya Kemal Beyatlı da bu konu hakkında benzer düşünceler dile getirmiştir. Ancak, "şiirin inkılâp içindeki yeri"ni, onun temel dayanağı olan batılılaşma ile birlikte ele alması, konuyu bütün görüşleri kuşatan bir bakış açısı ile değerlendirebilmesini sağlamıştır. Onun "*"Mektep" bir vasıtadır. "Gaye" bizim milliyetimizdir. Onun Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi, bir "Hüviyet" oluşudur; işte ihtiyacı duyan ve duyacak yaradılışta olan Türklerin "Mektepten memlekete" gelmeleri ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi haline getirmeleri lâzım gelir.*"[41] sözleri, aynı zamanda, dönemin batılılaşmayı milliyetçilik ilkesiyle uzlaştırarak uygulamayı amaçlayan inkılâp hareketlerini edebiyata/ şiire uyarlama arzusunu da ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet yönetiminin halkçılık ilkesi de Kâzım Nami Duru'nun "Sanat ve İnkılâp"[42] başlıklı makalesine hareket noktası olur. Yazar, inkılâbın, hayatın her yönünü etkilediği görüşünü "*Bugünün aşkı bile inkılâpla alâkalıdır*" sözleriyle vurguladıktan sonra "*İnkılâp sanatı, inkılâp hareketlerinde ödev sahibidir.(...) Yaşayan edebiyat, inkılâbı yapan halkın vicdanı ve o vicdanın mümessilidir. Ve sanatkâr, sanatına bu ödevi yaptırmalıdır.*" diyerek inkılâp- halk ilişkisinde edebiyatın/şiirin yeri hususundaki düşüncelerini halkçı bir bakış açısından ortaya koyar.

"İnkılâp edebiyatı" çevresindeki görüşler, Garip hareketinin oluşmasından sonra bir süre daha sürer. Bu konuda verilebilecek son örnek, uç bir düşünceyi içermesi bakımından da dikkat çekicidir. Dönemin genç şairi Oğuz Kâzım Atok (1912-1980), "inkılâp edebiyatı"nın gelişimi yolunda, inkılâbı yapan siyasî gücün, devletin bizzat yol göstermesini, güdümlendirmesini ister[43]

Bu yıllarda, görüldüğü gibi, "şiirin inkılâp içindeki yeri" konusunda değişik görüşler ileri sürülmüştür. Bununla birlikte, bu görüşlerin buluştuğu ortak nokta, 'inkılâbın yanında yer almak'tır.

---

40 Yeni Adam, S.19, 7 Mayıs 1934, s.6.

41 "Memleketten Bahseden Edebiyat", Kültür Haftası, S.1, İkinci Kânun 1936, s.2.

42 Yücel, C.5, S.28, Haziran 1937, s.195.

43 "Genç Nesle Edebî Zevk", Gençlik, S.23, 29 Birinci Teşrin 1939, s.3.

Şairlerin hemen hepsi, inkılâbı benimsemiş ve desteklemiştir. Dolayısıyla, bu yolda değişik yollar izleyerek çaba gösterdikleri görülür. Bu genel çerçeve içinde yazılan şiirler, Anadolu'nun ve köyün görünümü, ülke coğrafyasına dönük doğa, halk kültürü, Türklük, kahramanlık gibi, dönemin sosyal ve siyasî yönelimlerini yansıtan temaları işlemiştir[44].

3- 'Divan şiiri hakkındaki değerlendirmeler'

Otuzlu yıllarda tartışma odağı olan bir diğer konu Divan şiiridir. 1930 Ağustos'unda Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresinin Divan şiirine ilişkin oturumunda ileri sürülen görüşler, bu dönemde söz konusu şiire bakışın boyutları hakkında genel bir fikir vermektedir. Oturumun ilk konuşmasını yapan Halil Vedat (Fıratlı), Divan şiirinin biçimden ibaret, "*zihnî ve marazî*" bir tarz olduğunu belirterek orta öğretim müfredatından çıkartılması gerektiği görüşünü savunur. Kâzım Nami (Duru) de bu şiirin, bizim öz edebiyatımız olmadığını söyleyerek aynı öneride bulunur[45] Ahmet Hamdi (Tanpınar; 1901-1962) ise Divan şiirinin lise ders programlarından kaldırılması için önerge verir. Bu önergeye Hıfzı Tevfik (Gönensay), Fransızların Rönesans öncesi eserlerini hâlen okuttuklarını belirterek karşı çıkar. Mustafa Nihat (Özön; 1896-1980) da Ahmet Hamdi'yi destekleyen konuşmasında gençlerin eğitimi için Divan şiirini sakıncalı bulduğunu ifade eder. Bu görüşlere de Behçet ve Abdülbaki (Gölpınarlı; 1900-1982) Beyler karşı çıkar. Hıfzı Tevfik, Tanzimat sonrası şiirimizin, bizim gerçek edebiyatımız olmadığını söyleyerek karşı görüşlere katılır. Oldukça sert tartışmalarla geçen oturumun sonunda, Divan şiirinin liselerde okutulmaya devam edilmesi görüşü oy çokluğu ile kabul edilir. Bununla birlikte Divan şiirine yönelik eleştiriler ilk kez bu kongrede ortaya konmuş olur[46].

---

[44] *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I*, s.572-588.

[45] Yazar, 1933'te de Divan şiirinin, Türk gençliğinin estetik eğitimi için yararsız ve yetersiz olduğunu; sadece Edebiyat Fakültesinde okutulmakla sınırlandırılması gerektiğini öne sürecektir. "Halit Fahri'ye Diyeceklerim", Varlık, C.1, S.5, 15 Eylül 1933, s.68.

[46] Bu kongre hakkında geniş bilgi için bkz.: Ahmet Kutsi, "Eski ve Yeni Edebiyat", Görüş, S.1, Temmuz 1930, s.96-107.

Aynı yıl, Nurullah Ata (Ataç;1898-1957)'nın bir görüşmede ifade ettiği düşünceler, Cumhuriyet yönetiminin geçmişe/eskiye karşı olan tutumunun şiire yansıması olarak değerlendirilebilir. Nurullah Ata, Divan şiirindeki güzel yönlerin varlığını kabul etmekle birlikte "*şark-müslüman medeniyetinin*" ürünü olduğunu, bu nedenle yeni bir uygarlığa yönelen ülkenin genç insanlarına öğretilmemesi gerektiğini belirtir. Ona göre gençlerin bu şiiri öğrenmeleri, terk edilen kültüre karşı ilgi duymaya başlamaları sakıncasını taşımaktadır[47]

Divan şiirini bir bakıma ideolojik bir açıdan yargılayan bu görüşlerin yanında sanatın gereklerini ön plânda tutarak değerlendirenler de yok değildir. Örneğin, Yeni Adam'ın konuyla ilgili anketine cevap veren Necip Fazıl (Kısakürek; 1904-1983) Divan şiirini güzellik ve ideal Türk sanatı açısından önemsiz bulur. Ancak, eski eserlerimizin birer kültür belgesi olarak kabul edilip yeni harflere aktarılmasının da yararlı olacağını öne sürer[48] Aynı anketi cevaplandıran Suat Derviş (1905-1972) de diğer şair ve yazarlardan farklı bir değerlendirme yaparak Divan şiirini zengin ve büyük bir kültürün ürünü biçiminde nitelendirir[49] Ömer Bedrettin ise Divan şiirinin içinde güzel eserler yazılmış olduğunu belirtir[50] Peyami Safa(1899-1961)'nın Divan şiiri hakkındaki düşünceleri de sanatın sınırları içinde kalan bir bakışın ürünüdür. Yazar, bu şiiri salt hayalden ibaret görür. Zekâya dayalı bir çalışmayı içermemesi nedeniyle "kültürsüz" bir şiir olduğunu öne sürerek olumsuz karşılar[51]

Divan şiirine yönelik olarak bu dönemdeki en ilgi çekici değerlendirme Sabahattin Eyüboğlu(1908-1973)'na aittir. On yıl sonra Garipçilerle yakın ilişki içerisine girecek ve Orhan Veli Kanık'ı halk şiirine yakınlaştıracak olan Sabahattin Eyüboğlu, 1938'de Divan şiirini, bu yılların egemen bakış açısından çok farklı değerlendirmiştir. Onu, Cumhuriyetin genç şairlerinin güzelliğe ulaşabilmeleri yolunda başlıca araç ya da hareket noktası olarak nitelendirir. Divan şiirine, estetik yönelimlerden çok dönemin siyasî ve sosyal oluşumlarının etkisi altında karşı çıkan sanatçıları *"Divan*

[47] "Nurullah Ata Bey'le", Hep Gençlik, S.1, Mart 1930, s.10-14.
[48] Yeni Adam, S.13, 26 Mart 1934, s.7.
[49] A.g.d., S.18, 30 Nisan 1934, s.6.
[50] A.g.d., S.20, 14 Mayıs 1934, s.6.
[51] "İşkembei Kübra Edebiyatı", Kültür Haftası, S.10, 18 Mart 1936, s.182.

edebiyatını ruhundan silip süpürmüş olan bir Türk şairinin olgun eser vermesi imkânsızdır. (...) Türk şairi tanzimattan sonraki şuurile tanzimattan evvelki devrine dönmez ve mazisini yeni mânalarla doldurmazsa yarım kalmağa mahkûmdur."[52] gerekçeleriyle eleştirir.

Sabahattin Eyüboğlu, bu dolaylı eleştirilerinin ardından üslûbunu yumuşatır ve şairlerin bu hususta ki tutumlarının "*Son Osmanlı dünyasına karşı duyduğumuz haklı nefretin bir neticesi*" olarak makul görülmesi gerektiğini öne sürer. İzleyen satırlarda uzlaştırıcı bir tutumla, dar anlamda yeni şairlerin Divan şiiri karşısındaki duruşlarının, geniş anlamda da her alanda köklü atılımlar gerçekleştirerek 'eski'den uzaklaşan Cumhuriyetin durumuna ilişkin genel ve idealize bir tespit niteliği taşıyan "*Millet büyük davaları hallederken kendi elile yaptığı sarayları yıkabilir. Fakat kavga bittikten sonra yıkılan âbideler düzeltilir.*" sözlerine yer verir.

'Eski olan'ın değersiz görüldüğü ve horlandığı bir süreçte Sabahattin Eyüboğlu'nun bu sözleri oldukça paradoksaldır. Sanatçı, bu yazısında Divan şiirini övmesinin ve dolayısıyla eskiye olumlu yaklaşmasının yanında yenilikçi yönünü belirginleştirmekten de geri kalmaz. Ona göre "*yıkılmış kıymetleri düzeltmek, eski zihniyete dönmek*" değildir. Üstelik eskinin, varlığını "*ancak bugünün zihniyetile*" sürdürebileceğini de ileri sürerek önerdiği sentezci yaklaşımın, çağın gereklerinin gözetilmesiyle başarılı olabileceğini vurgular.

Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu'nun bu görüşlerine karşı çıkar. Birkaç ay sonra yayımlanan "Bir Mektup" başlıklı yazısında, Divan şiirinin "*kül*" olduğu hususunda kendisiyle aynı düşünceyi paylaştığını söyler. Ancak klâsik şiirimizin yeni bir şiir kurmaya yetecek zevk ve kültür derinliğine sahip olmadığı görüşünü "*Divan edebiyatımız gayet dardır. Evet, "poésie pure" tarafı, şekil tarafı zengindir. İşte o kadar.*"[53] şeklinde, yeni ülkenin toplumu, hayatı, gerçeği önemseyen yapısına koşut bir bakışın ürünü olduğunu hissettiren sözlerle öne sürer.

Bu dönemde Divan şiiri üzerindeki değerlendirmeler, çoğunlukla sosyo-politik bir anlayışla yapılmıştır. Dolayısıyla ona yöneltilen eleştiriler de bu noktada yoğunlaşır. Bununla birlikte onun

---

[52] "Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenkten Türke Dönüş", İnsan, C.1, S.1, 15 Nisan 1938, s.35.

[53] A.g.d., C.1, S.4, 15 Temmuz 1938, s.372.

şiirsel düzeyi de genellikle kabul görmüş ve takdir edilmiştir. Bu tarzı -yenileştirerek- sürdüren Yahya Kemal Beyatlı da bu özelliği yüzünden eleştirilmemiş; tersine, farklı şiir anlayışına sahip birçok genç şair tarafından yüceltilmiştir.

C- Yenileşmenin ilk adımları

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde, yerleşmiş olan kurallara karşı ilk yenilikçi hareketler 1929 yılında başlar. İlk şiirlerini 'eski'nin sınırları içinde yazmış olan Nâzım Hikmet (Ran; 1902-1963)'ın *835 Satır*'ındaki şiirler teknik ve öz açısından egemen şiir anlayışından çok farklı özellikte oluşlarıyla dikkatleri çekmişlerdir. Bu arada şunu da belirtmek gerekir ki, Nâzım Hikmet, ilk vezinsiz şiirini ("Orkestra") 1921 yılında yazmıştır. Dolayısıyla onun, yerleşik şiir tarzına ilk karşı çıkışı daha Cumhuriyet kurulmadan başlamıştır, denilebilir. Şair, *835 Satır*'ın yayımlandığı yıla kadar bu yenilikçi tutumunu, sessizce ancak ısrarla sürdürür. Onun bu çıkışı farklı yankılar uyandırmıştır. Bunların arasında, Nâzım Hikmet'in reddettiği şiir anlayışının en önde gelen şairlerinden Ahmet Haşim'in değerlendirmesi oldukça ilginçtir. Haşim, "Orkestra"dan övgüyle söz eder. Bununla birlikte, böylesi bir yenilikçi tutumu ilk kez "Yollar" ve "O Belde" şiirleriyle kendisinin sergilediğini belirtmekten de geri kalmaz. Gerçekten de Cumhuriyet öncesinde serbest vezinli şiirin ilk denemeleri onun kaleminden çıkmıştır. Şair, 1908 sonlarında uygulamaya başladığı bu tarza yönelme nedenlerini "*Bundan on beş, on altı sene evvel, Galatasaray lisesi sıralarında henüz bir talebe iken, aruz vezninin mukassi darlığı içinde ciğerlerimin rahat teneffüs edemeyeceğini hissederek, Régnier ve Verhaeren'in Fransız nazmında yaptıkları inkılâbın tesiri altında, Türkçe şiir için, rüzgâra göre dağılan, toplanan, sönen, canlanan, bir çoban ateşi tarzında, his tahavvüllerine ve âhenk zaruretlerine tâbi serbest bir vezin düşünmüş ve bunu "Yollar" ve "O Belde" isimli iki manzumemde tatbik etmiştim.*"[54] sözleriyle belirtiyor.

---

[54] "Yeni Bir Şair Hakkında Birkaç Satır", Akşam, S. 2145, 28 Eylül 1340/ 1924. (*Ahmet Haşim- Bütün Eserleri III*, yay. haz.: İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1991, s.214'ten naklen).

Nâzım Hikmet'in, kendisinden önceki şairlere poetik düzlemdeki ilk karşı çıkışı da 1929 yılında gerçekleşir. "Putları Yıkıyoruz" başlıklı iki yazısıyla[55] Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin'i oldukça sert bir dille eleştirir. İki şairi, değişen toplumsal oluşumlara uyum gösterememekle ve bunları eserlerine taşıyamamakla suçlar. Dolayısıyla, Nâzım Hikmet'in bakış açısının doğrudan şiir sanatının ölçüleri içinde olduğu söylenemez. O, meseleyi, 1920 sonrasında etkilendiği Marksizmin ilkeleri ışığında ele almıştır.

Nâzım Hikmet, bu iki yazısından sonra eskilere yönelik poetik düzlemdeki çıkışını sürdürmez. Yenilik yolundaki tutumuna şiirleriyle devam eder. Aynı yıl *Jokond İle Si-Ya-U*'yu, 1930'da *Varan 3*'ü, 1931'de *Sesini Kaybeden Şehir*'i yayımlar.Bu yolda yalnız da kalmaz. Kısa süre içinde vezinsiz şiir örnekleri görülmeye başlar[56] Dikkati çeken nokta, bu şiirlerin büyük bölümünün adı yeni duyulan genç şairlere ait oluşudur. İlkin 1929 yılında, Nâzım Hikmet'in uyguladığı kırık dizeli ve düzensiz de olsa kafiyeli şiir tekniğinin etkisi altında olduklarını belli eden D.Türkmen, İsmail Suphi, Fahri

---

[55] Resimli Ay, Haziran- Temmuz 1929.

[56] Türk şiirinde veznin gerekli olmadığı yolundaki ilk görüşler, önceki yüzyılın sonlarında ileri sürülmüştür. Recaîzade Mahmut Ekrem, *Takdir-i Elhan* adlı eserinde "*Her mevzûn ve mukaffâ lâkırdı şiir olmak lâzım gelmez... her şiir mevzûn ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi.*" diyerek bu konuya değinir. Ancak, bu sözleriyle Ekrem daha çok 'mensur şiir'i kastetmiştir.(Geniş bilgi için bkz.: Dr.İsmail Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem, Hayatı- Eserleri- Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara,1983, s.80) Ekrem'den on yıl sonra aynı konuya değinen Nurettin Ferrûh'un görüşleri, doğrudan şiiri hedef alması bakımından bizim için daha önemlidir. Yazar, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", (Mekteb, S.30,11 Nisan 1312/23 Nisan 1896, s.469-473) adlı makalesinde mesleyi uzun uzun değerlendirdikten sonra şu sözlerle yargısını verir: "*Biz beynimizde şiiri tasavvur ettiğimiz vakit hayâlimizden ne vezin ne de kafiye geçiyor Şekl-i şiir ve ifade-i şiiriyeyi elhâsıl olanca taallukatıyla, manâsıyla şiiri bir takım kat'î ve layetegayyer kanûnlar altına almak eski insanların arzû ve âdetidir*" Bu sözler, Orhan Veli Kanık'ın yaklaşık kırk beş yıl sonra öne süreceği düşüncelerin aynısıdır. Dolayısıyla, uzun süre dikkati çekmemiş olan bu çıkışın, Türk şiir tarihinde vezin ve kafiye aleyhindeki ilk adım olarak önemli bir yeri vardır. Bu konuda geniş bilgi için bkz.: Dr.Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece- Aruz Tartışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s.60-66.

Kâmil'in adları görülür[57] Aynı yıl İlhami Bekir (Tez; 1906-1984)'in uzun bir şiirden oluşan *24 Saat*[58], Şinasi Gündoğdu'nun *Akrep*[59], 1930'da Tevfik Abdurrahman'ın *Dalgalarla Engine*[60] adlı kitapları yayımlanır. İlhami Bekir de ikinci kitabı *A-Birinci Forma*'yı bu yıl çıkarır. Bu eserlerde de biçim ve söyleyiş olarak yine Nâzım Hikmet'in etkisi söz konusudur. Onun aynı yıl çıkan *1+ 1= 1* kitabının ikinci bölümünde Nail V.'nin de bu tarzda yazdığı üç şiiri yer almıştır. İlk şiir kitabı *S.O.S.*[61] 1931'de yayımlanan Ercümend Behzad (Lâv; 1909-1984) vezinsiz şiir tarzındaki ikinci bir kolun başlatıcısı olur. Sesini daha çok otuzlu yılların sonlarında duyurmaya başlayacak olan Hasan İzzettin (Dinamo; 1909-1989) da bu tarzdaki şiirlerini 1931'de yazmaya başlamıştır[62].1932 yılında yayımladığı *Hokkabazın Defteri*[63] adlı kitabındaki birkaç şiiri ile Şeref Sadi, vezinsiz şiirin sonraki yıllarda unutulan öncüleri arasında yer alır. Ali Mümtaz (Arolat; 1897-1967)[64], Faruk[65], Mehmet Nurettin[66] de 1933 yılının dergilerinde bu tarzın temsilcileri olarak görülen adlardır. Bu sırada hece veznini kullanan kimi şairler de benzeri bir çaba içine girerler. Örneğin, aynı yıl, Cevdet Kudret, hece vezninin yedili ve on dörtlü kalıplarını vezinsiz şiiri çağrıştıran düzensiz dize kuruluşlarıyla değerlendirerek bir sentez yaratma çabası içine girer[67] Hamit Macit (Selekler;1909-1974) de hecenin on birli kalıbını Nâzım Hikmet'in tekniğine benzer bir yapıda, kırık dize yöntemiyle kullanır[68].1934'te Ercümend Behzad, otuzlu yılların başından beri kaleme aldığı şiirlerini *Kaos*'ta yayımlar. Yine aynı yıl Mümtaz Zeki

---

57 (Nâzım Hikmet), Resimli Ay, Teşrinisani 1929, (*Yazılar I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991, s.30-32'den naklen.)

58 Eserde basım yeri belirtilmemiş.

59 Ahmet İhsan Matbaası Limitet Şirketi, İstanbul, 1929.

60 Edirne,1930.

61 2.b., Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1965.

62 Örneğin "Faust ve Bulutlar" 1931'de yazılmış olan bu şiir, ancak dokuz yıl sonra yayımlanacaktır: Yeni İnsanlık, S.3, 23 Nisan 1940, s.5.

63 Bürhanettin Matbaası, İstanbul, 1932.

64 "O ve Ben", Varlık, C.1, S.4, 1 Eylül 1933, s.59.

65 "Köylü", Öz Dilimize Doğru, S.9, İkincikânun 1933, s.165.

66 "Çanakkale Şehidi Konuşuyor",Varlık, C.1, S.12, 1 2.Kânun 1933, s.187.

67 "Güneşin Ölümü", Varlık, C. I. S.3, 15 Ağustos 1933, s.25.

68 "Dağlılar", a.g.d., C.1, S.3, 15 Ağustos 1933, s.40.

(Taşkın; 1915) ve Mustafa Niyazi'nin *Allo!! Allo!! 1934*[69] adlı ortak kitapları yayımlanır.

Türk şiirinin o döneme kadar yabancısı olduğu yeni tarzın ilk örneklerinin verildiği bu yıllarda, hece vezni egemenliğini sürdürmektedir. Şiir kamu oyunun vezinsiz şiir tarzına yaklaşımı da bu egemenliğin çerçevesinde söz konusu olmuştur. Geniş bir şair ve eleştirmen kesimi yeni tarzı olumsuz değerlendirmelerle karşılar. Onlara göre vezinsiz şiirin geleceği yoktur, geçici bir deneme olmaktan öteye geçemeyecektir[70] Yeni tarzın yanında yer alanlar ise Vahdet Gültekin ve Nurullah Ataç gibi eleştirmenler olmuştur. Vahdet Gültekin, Yeni Adam'ın anketine verdiği cevapta, şiirde ahengi sağlayan vezin ve kafiyeye, süse, şaireliğe karşı çıkar. Şiirin konuşma dilini, gerçekçiliği ve duyarlılığı esas almasını savunur. Onun bu görüşleri Garipçilerin ortaya koyacağı düşüncelerle büyük benzerlikler gösterir[71].

Nurullah Ataç da 1936 yılında yapılan bir görüşmede vezinsiz şiiri, vezne dayalı tarzların en güç olanı şeklinde nitelendirir. Bu nedenle her şairin bu tarzda eser veremeyeceğini öne sürer. Ataç, bu güçlüğünün aynı zamanda vezinsiz şiirin kendi geleceğini de tehlikeye düşürdüğünü; çünkü bu tarzda başarı gösteremeyenlerin hece ya da aruz vezinlerine sığınarak yazmayı sürdüreceğini, dolayısıyla da vezinsiz şiirin bu iki vezni bütünüyle ortadan kaldıramayacağını belirtir[72]

Vezinsiz şiirin ülkemizdeki gelişimi, hece vezinli şiirde olduğu gibi iki koldan gerçekleşmiştir. Ancak, bu ayrılış yine hece vezinli şiirdeki kollar arasında yaşanan tepkileşmeden kaynaklanmamıştır. Bu şiir tarzının bağdaşık olduğu, dolayısıyla Nâzım Hikmet'in başlattığı tarzda, genellikle ideolojik bir içeriği

---

[69] Ülkü Kitaphanesi, Güneş Matbaası, İstanbul, 1934.

[70] Bu tür değerlendirmelere örnek olarak bkz.: Ahmet Hamdi, "Şiir Hakkında", Görüş, S.1, Temmuz 1930, s.18-24; Ahmet Kutsi, "Notlar: Varan 3", a.g.d., S.1, Temmuz 1930, s.55-56; H.Nihal, ""İzmir'den Sesler" Hakkında", Atsız Mecmua, S.4, 15 Ağustos 1931, s.93; Hüseyin Cahit, "Matbuat Hayatı: İlhami Bekir Bey", Fikir Hareketleri, C.1, S.24, 5 Nisan 1934, s.11-13; Necip Fazıl Kısakürek, "İşte Tenkit!", Ağaç, S.11, 13 Haziran 1936, s.15.

[71] Yeni Adam, S.37, 13 Eylül 1934, s.7.

[72] "Vezin Davası", Akşam, 6 Haziran 1936, s.3-4.

barındırdığı söylenemez. Konuya bu açıdan bakıldığında, söz konusu tarzın ülkemizde aynı zamanda ama farklı iki anlayış tarafından başlatıldığı görülür. Birinci kol, Nâzım Hikmet'in uyguladığı biçimde kırık dize yöntemine ağırlık verir ve içerikte toplumsallığı ve daha da ileri giderek ideolojiyi kapsar. Nâzım Hikmet, karşı çıkıcılığı politize edilmiş bir anlayışla ideoloji boyutuna taşıyan Rus biçimcilerinden/ fütüristlerinden etkilenmişti. Bununla birlikte fütürizmin, Nâzım Hikmet'i hiç olmazsa geleneğe bakış bağlamında derinden etkileyemediği bir gerçektir. Şair, ilk vezinsiz şiirlerindeki keskin kopuştan zamanla sıyrılmış ve Türk kültürünün birçok ögesini yenileştirerek şiirine yansıtmıştır[73] Vezinsiz şiir tarzının Nâzım Hikmet kolu, İlhami Bekir Tez, Nail V., Hasan İzzettin Dinamo gibi yakın izleyicileri aracılığıyla, biçim ve içerikteki keskinliğini de kaybederek 1940 Kuşağını oluşturan şairlere ulaşır.

İkinci kol ise, 1921-1925 yılları arasında tiyatro öğrenimi için Almanya'da bulunan ve orada Dada hareketini tanıyan Ercümend Behzad'ın öncülüğünde başlamıştır. Şair, bu akımın etkisinde yazdığı şiirlerini, yukarıda değinildiği gibi, ilkin *S.O.S.*'te bir araya getirdi. Bu kitaptaki şiirlerde yer yer Nâzım Hikmet'in kırık dize yönteminden izler taşısa da onun tasvirî imgesine karşı simgeleyici imgeyi kullanarak ondan ayrılmıştır. Ayrıca, Nâzım Hikmet'in tonlamayı kafiyede yoğunlaştırma anlayışına karşılık Ercümend Behzad'ın kafiyeye özel bir önem vermediği görülür. Biçimdeki bu ayrılıkların yanında yer yer toplumsal motifleri işlemekle birlikte bireysel bir tutumu önceleyen Ercümend Behzad, bu yönüyle içerikte de Nâzım Hikmet'ten ayrılır. Ercümend Behzad'ın *Kaos*[74] ve *Açıl Kilidim Açıl*[75] adlı kitapları ise söz konusu ayrılığı koruyan; ancak imge yapısını ve dolayısıyla dilini biraz daha yalınlaştıran şiirleri içerir. Bu kolun izleyicileri Mümtaz Zeki ve Mustafa Niyazi'dir. İki şair, yukarıda anılan ortak kitaplarındaki şiirlerinde, Nâzım Hikmet'in kırık dize yöntemini ve tonlamaya önem verme anlayışını izlemekle birlikte, imge yapısını daha da kapalı bir hâle ulaştırarak Ercümend Behzad'ın açtığı ikinci kolu sürdürdürmüşlerdir. Çok genel bir

---

[73] Nâzım Hikmet'in şiirlerini bu açıdan inceleyen bir çalışma için bkz.: Nedim Gürsel, *Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992.

[74] İstanbul, 1934, 2.bs.: Yeditepe Yayınları, İstanbul ,1965.

[75] İstanbul, 1940, 2.bs.: Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1965.

değerlendirme ile şu da söylenebilir ki, vezinsiz şiirin içerik yapısı Nâzım Hikmet kolu aracılığıyla 1940 kuşağını; Ercümend Behzad kolu ise Garipçileri besleyecektir. Tabiî, ikinci kolun söz konusu yöndeki gelişimi ile ilgili bu yorum, bireyselliği toplumculukla birlikte önemseyen geniş anlamda geçerlidir. Şiir tekniği bakımından ise Türk şiirinde Garipçilerin öncüsü yoktur. Üstelik, Ercümend Behzad, otuzlu yılların sonunda kimi şiirleriyle Garip hareketinin etkisinde bile görünecektir[76].

Vezinsiz şiirin ilk örnekleri 1936 yılına kadar hemen hemen aynı şairlerin imzalarını taşımıştır. İlk şiirlerini hece vezni ile yazan Fâzıl Hüsnü Dağlarca (1914), bu yılın ortalarında ilk vezinsiz şiirlerini yayımlamaya başlar[77] Bu tarihten itibaren de söz konusu tarzın, Garipçilerin ilk vezinsiz şiirlerinin yayımlandığı 1937 güzüne kadar en etkin ve biçimle içerikte her iki koldan da ayrı özellikler taşıyan temsilcisi olur. Fâzıl Hüsnü Dağlarca'nın bu yıllardaki vezinsiz şiirleri, dizelerin hece sayısı ve bölümleniş bakımlarından diğer iki kolun örneklerine göre daha düzenli bir yapıdadır. Hece sayısı birbirine oldukça yakın olan dizelerin dörtlük ve beşlikler halinde bölümlendirilişi, Dağlarca'nın nazım biçimindeki düzenlilik açısından gelenekten fazla ayrı kalmadığını göstermektedir. Bireysel duygulanımını ve gizemli söyleyişini, hececi şiirin söz dağarcığı ile dile getirmesi de onu edebî birikime bağlar.

Vezinsiz şiirdeki bu gelişmeyle birlikte otuzlu yılların sonuna kadar hece vezni şiirdeki egemenliğini sürdürmüştür. Otuzlu yılların şiiri genel olarak yerleşik şiir anlayışının yukarıda değinilen iki kolunun etkilemesi ile oluşmuştur. Yeni yetişen kuşaklar, bu iki kaynağı, ağırlığı hece vezinli şiire vererek, ayrı ayrı sürdürürler. Ancak, içlerinde başarıya ulaşabilenler, bu iki kaynağın birleşimini gerçekleştirenler olur. Öncü hececilerin yalınlaştırdığı şiir dili ile Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in sembolik söylemleri, ilkin Necip Fâzıl tarafından buluşturulur. Nâzım Hikmet'in biçimde yaptığı yeniliğin yanında, Necip Fâzıl da içerikte yeni bir şiir geliştirerek yeni Türk şiirinin dönüm noktalarından birini oluşturur. Bu tutumu,

[76] Bkz.: Dördüncü Bölüm, "Garip Hareketinin Dönemindeki Etkisi" başlıklı alt bölüm.

[77] Örneğin, "Mazi", Kültür Haftası, S.19, 20 Mayıs 1936, s.360; "Daireler", Yücel, C.3, S.17, Temmuz 1936, s.210; "Bu Eller miydi", Gündüz, S.5, 15 Ağustos 1936, s.131.

onunla birlikte hecenin öncüleri ile gençleri arasındaki ara kuşağı oluşturan Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Kutsi Tecer başta olmak üzere Ahmet Muhip Dıranas (1909-1980), Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956) gibi şairler sürdürmüş ve bu özellikleriyle otuzlu yıllarda Türk şiirine yön veren, onlar olmuştur.

Bu arada, yenileşme yolunda, Necip Fâzıl Kısakürek'in Ağaç dergisinde yayımlanan "Pencere" başlıklı yazı dizisinin önemli bir yere sahip olduğunu da belirtmek gerekir. O, bu dizi yazılarda, meseleyi her türlü biçim ve içerik tartışmasının üstünde, köktenci bir anlayışla değerlendirmiştir. Şair, ilk yazıda "*Bütün nezaketlerimizi, pazarlıklarımızı, temkinlerimizi, kanaatkârlıklarımızı, oluruna bağlama tesellilerimizi bir tarafa bırakarak, dünya ölçüleri önünde, bugüne kadar gelmiş bütün kıymetleri (revision)a çağırmanın ve temizleyici kritiği bina etmenin günü bugündür.*"[78] sözleriyle tasfiyeci anlayışın ilk işaretlerini verir gibidir. Kısakürek, altı sayı boyunca sürdürdüğü dizide, kendi şiirini kurmadan önce bir temizlik yaptığını öne sürer. Bir başka deyişle, 1936'da kaleme aldığı bu yazılar, onun eski ve mevcut şiire karşı giriştiği başkaldırının adeta simgesidir ve önemlidir. Bu davranışının ardından oluşturacağı şiirinse kısa soluklu değil; hayatı boyunca sürecek bir şiir tarzı olacağını da vurgulamıştır[79] Ne var ki, bu farklı çıkış, o dönemde pek bir yankı uyandırmaz. Ahmet Haşim'in ölümüyle (1933) aruz vezniyle yazılan sembolik şiirin yalnız kalan öteki adı Yahya Kemal Beyatlı da tartışmalardan uzak durmaya özen göstermekle birlikte öncülüğünü sürdürmektedir. Otuzlu yıllarda bu tarzın en sadık izleyicisi Cahit Tanyol (1914)'dur. İzmir'de Aramak dergisini çıkaran genç şair, bu izleyiciliğini, Ahmet Haşim'in yarım kalmış şiirlerini tamamlayacak[80] ve Nurullah Ataç'la polemiğe girişecek[81] kadar ileri götürür[82].

---

78 "Manzara I", Ağaç, S.4, 4 Nisan 1936, s.2.

79 "Manzarayı Kapatırken", a.g.d., S.10, 6 Haziran 1936, s.1.

80 "Ahmet Haşim Hakkında", Aramak, S.3, Haziran 1939, s.5-12.

81 "Nurullah Ataç'a Mektup", a.g.d., S.7, Ekim 1939, s.3-4.

82 On beş sayı çıkan derginin son sayılarında Cahit Tanyol'un, vezinsiz tarzın örneklerini de verdiğini belirtmek gerek.

Ç- Tartışmalar ve gruplaşmalar

Garip hareketi öncesindeki şiir tartışmaları ve bu tartışmalar sırasında oluşan eski- yeni gruplaşmaları, genellikle vezin meselesi çevresinde yoğunlaşmıştır. Duyuştaki ve söyleyişteki farklılıkların ifade edilmesi ise daha geri plânda kalmıştır. Bu dönemde oluşan üç tartışma, şiirin yenileşmesi yolundaki önemli dönüm noktaları olarak dikkati çeker. Farklı zamanlarda oluşan bu tartışmalar, gerek taraf olan şairlerin adları, gerekse konuları bakımından birbirine bağlı aşamalar niteliğinde meydana gelmiştir. 1933 yılında meydana gelen ilk tartışma, aruz veznini kullanan şairlerle hececiler arasında geçer. 1936'daki ikinci tartışma da öncü hececiler olarak adlandırılabilecek Beş Hececiler ile yeni kuşak hececi şairler arasında meydana gelir. Bu tartışmaya üçüncü bir taraf olarak vezinsiz şiirin öncüleri de katılır. Son aşamayı oluşturan üçüncü tartışma ise 1940'ta hececiler ile vezinsiz şiir tarzını sürdüren genç kuşak arasında söz konusu olur. Bu tartışmalar, Türk şiirinin aruzdan heceye ve heceden vezinsiz şiire biçiminde oluşan tarihî seyrinin ve gelişiminin bir izdüşümü olma özelliğini taşımaktadır.

1- Aruz- hece tartışması

Cumhuriyet dönemi şiirinin bu ilk tartışması, Cenap Şahabettin(1870-1934)'in Akşam gazetesindeki bir ankete verdiği cevap dolayısıyla başlamıştır. Şair, bu cevabında aruz veznini savunur ve hece veznini küçümser[83] Buna karşılık Yaşar Nabi, hece vezninin üstünlüğünü ortaya koymak amacıyla Varlık dergisinde "Niçin Heceyi Tercih Edersiniz?" sorusuyla bir anket düzenler. Ankete cevap veren Cevdet Kudret, Halit Fahri, Behçet Kemal, Necmettin Halil (1902-1968), Kemalettin Kâmi, Enis Behiç, Ömer Bedrettin gibi hececi şairler Cenap Şahabettin'in düşüncesine şiddetle karşı çıkarlar. Sert eleştirilere uğrayan şair geri adım atmak zorunda kalır. Anket cevabından yaklaşık iki ay sonra aruz taraftarlığından vazgeçer; ancak hece vezninin de ıslah edilmesi gerektiğini öne

[83] "Aruz Veznine Dönmek Zamanı Artık Gelmiştir", Akşam, S.5353, 4 Eylül 1933, s.4.

sürer[84] Böylece şair, bu tartışma sonunda hececi şairlere boyun eğmiş olur[85]. Bu tartışmadan sonra 1944 yılına kadar aruz-hece konusunda bir tartışma olmamıştır. Aruz vezni ile şiirler yazılmakla birlikte artık şiirde egemenlik hece veznine geçmiştir. İki vezin çevresindeki son tartışma girişimi 1944'te Çınaraltı dergisinde olur. Erdoğan Meto, "Aruzun Müdafaası"[86] başlıklı yazısında, hece veznini benimsemekle birlikte aruzun da millî bir vezin olduğunu ve ona da önem verilmesi gerektiğini savunur. Dergisinde bu yazıyı basan Orhan Seyfi Orhon, kendi düşüncesini belirtmek amacıyla birkaç ay sonra kaleme aldığı "Hece mi Aruz mu"[87] adlı makalesinde hecenin aruz karşısında kesin bir üstünlük kazandığını ileri sürer. Ardından bu konuda bir anket açar. Ancak ankete Rıza Tevfik Bölükbaşı (1869-1949), Edip Ayel (1894-1957), Ali Canip Yöntem (1887-1967) ve Süleyman Şevket Tanlı gibi dönemin etkinliği olmayan adlarından başka katılan olmaz. Böylece bu konudaki son tartışma, fazla bir yankı yaratmadan sona erer[88]. Aslında hece vezninin aruz karşısındaki üstünlüğü, 1933'teki tartışma ile belirginleşmişti. Bu tartışma sırasında aruza karşı çıkılırken, şiir sanatına özgü kaygıların yanında eskiye duyulan antipatinin de önemli rol oynadığı söylenebilir. Örneğin Kâzım Nami'nin *"Genç Türk şairlerinin aruzu öldürdüklerine inanıyorum. Bunu hortlatmağa çalışanlar, cadıların sırıtkan dişli kafalarıyle çocukları korkuttukları gibi gençliği korkutmak mı istiyorlar?"*[89] sözlerinde meselenin aynı zamanda bir uygarlık sorunu olarak ele alındığı da dikkati çekmektedir. Bu bakış açısı, Cumhuriyet dönemi şiirindeki bireysel karşı çıkışlarda ve tartışmalarda yenilik yanlısı şairler tarafından sıkça kullanılan bir ölçüt durumundadır ve giderek vezin konusundan öncelikli bir konuma getirilecektir.

---

[84] "Nazımımız ve Vezin Meselesi, Anayurt, S.1, 26 Birinci teşrin 1933, s.5.

[85] Geniş bilgi için bkz.: Dr.Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, s.261-276.

[86] Çınaraltı, S.112, 13 İkinciteşrin 1943, s.10.

[87] A.g.d., S.123, 29 Son Kânun 1944, s.8.

[88] Dr.Hasan Kolcu, a.g.e., s.284-291.

[89] "Bir Kitap ve Bir Mülâhaza", Ülkü, C.2, S.8, Eylül 1933, s.149.

2- Eski-yeni hececiler tartışması

Genç kuşağın diğer kaynağı olan Beş Hececilerin kendilerinden sonrakiler karşısındaki tutumları oldukça katı ve hırçındır. 1935 yılında yayımlanan bir seçkide[90] çoğunlukla genç kuşağın eserlerine yer verilmesi, öncü hececilerin tepkisine yol açar. Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç ve Halit Fahri Ozansoy, "*kendilerinden sonra yeni bir nesil yetişmediğini*"[91] öne sürerler[92]. Beş Hececilerin bu tutumu, genç hececilerce çok sert karşılanır. Behçet Kemal Çağlar, Yaşar Nabi Nayır, Ahmet Muhip Dıranas, Ziya Osman Saba, Cevdet Kudret Solok, Cahit Sıtkı Tarancı, Ömer Bedrettin Uşaklı gibi ikinci kuşak hececi şairler, öncü şairlerin artık işlevlerini gördüklerini ve etkinliklerini yitirdiklerini belirtirler. Hece şiirinin iki kuşağı arasında yoğunlaşan bu tartışmaya genç hikâyeci ve romancılar da karışır, onlar da öncülere tepki gösterir. Gençlere göre, öncüler Türk şiirine iki yenilik getirmişlerdir. Bunların ilki, aruza karşı hecenin egemenliğini sağlamak, ikincisi de şiir dilini yalınlaştırmaktır. Gençler, onların bu iki hizmetini takdir ederler. Ancak, onların, bunlardan başka özgün yanlarının olmadığı noktasında da birleşirler.

Bu tartışma sırasındaki bir ankette görüşleri sorulan, vezinsiz şiir tarzının temsilcileri de verdikleri cevaplarla tartışmaya üçüncü bir taraf olarak katılmış olurlar. Nâzım Hikmet, İlhami Bekir Tez ve Ercümend Behzad Lâv, cevaplarında konuya eski ve yeni hececilerden farklı yaklaşmışlardır. Nâzım Hikmet, aralarında kimi ayrılıklar olmakla birlikte öncü ve genç hececilerin, biçimin yanında

---

[90] *Büyük Harpten Sonrakiler 1918-1935*, haz.: Feridun Fazıl Tülbentçi, Ulus Basımevi, Ankara, 1935.

[91] "Hececilerden Sonra Yeni Nesli Tanıtıyoruz", Kurun, S.6532/472, 20 Mart 1936, s.1.

[92] Orhan Seyfi Orhon'un şu sözleri, bu tepkinin, genç kuşak karşısında duyulan bir kompleksten de kaynaklanabileceği hususunda bir ipucu niteliği taşıyor: "*Herhalde bizden sonrakiler bizim bizden evvelkilerle alâkadar oluşumuz kadar kendi -tabir doğru ise- ağabeylerile alâkadar olmıyorlar.*" ("Orhan Seyfi Diyor ki", Doğuş, S.1, 15 Şubat 1936, s.10.)

ve daha önemli olarak özde birbirlerinden farksız olduklarını öne sürer[93]

İlhami Bekir Tez'in bu konudaki görüşleri Nâzım Hikmet'inkilerle aynı doğrultudadır. Bununla birlikte o, meseleyi *"Kırkını geçen Halit Fahri'nin 20 yaşındaki oğluna bir şiir yazdırıp altına Halit Fahri imzasını koyunuz. Ne o ne de bu hiçbir şey kaybetmiyecektir. Size Faruk Nafiz'in şiirini Behçet Kemal, Ahmet Kudsi'ninkini Ahmet Hamdi imzalarile okuyabilirim. Ve siz bundan hiçbir şey anlıyamazsınız."*[94] örneklemesiyle daha somut ve çarpıcı bir tarzda ele alır.

Ercümend Behzad Lâv'ın düşünceleri ise, Orhan Veli Kanık'ın üç yıl sonra ileri süreceği, 'yeni kuşakların edebî zevkini, kendisine öğretilenler/ sunulanlar güdümünde oluşturduğu ve bu yüzden yeniliklere kapalı kaldığı' görüşüne öncülük etmesi bakımından önemlidir[95]

Vezinsiz şiir yazan üç şairin, eskilerin yanında genç hececilere de cephe alması, tartışmaya yeni bir boyut kazandırır. Bu tarzın öncüleri, ilk kez bu tartışma ile kendilerini ayrı bir kategoride göstermişlerdir. Onların bu tutumları genç hececiler arasında sadece Cahit Sıtkı Tarancı'nın tepkisini çeker. Şair, gazetenin bu konudaki anketini cevaplandırırken Nâzım Hikmet'i de şiiri ideolojiye alet etmesi ve yeniliğin tek temsilcisi olarak vezinsiz şiiri göstermesi gerekçeleriyle eleştirir[96].

Genç şairlerin Kurun gazetesindeki toplu karşı çıkışları, öncülerin, dönemin diğer süreli yayınlarında verdikleri karşılıklarla bir tartışmaya dönüşür. Kimi şair ve yazarlar da bu tartışmaya gerek eski[97] gerekse yeni[98] kuşağın yanında yer alarak katılmışlardır. Kimi

---

93 Kurun, S.6533/473, 21 Mart 1936, s.12.

94 A.g.g., S.6545/485, 2 Nisan 1936, s.6.

95 A.g.g., S.6546/486, 3 Nisan 1936, s.6.

96 A.g.g., S.6547/487, 4 Nisan 1936, ilâve kısmı, s.14. Cahit Sıtkı Tarancı, birkaç yıl sonra düşüncelerini değiştirerek vezinsiz şiiri ve Nazım Hikmet'i oldukça olumlu bir şekilde değerlendirecektir. "Şiirde Vezin Taassubu" (Yüçel, C.13, S.78, Ağustos 1941, s.250-251) başlıklı makalesinde vezinsiz şiiri savunacak olan şair, daha sonra da o sırada Bursa Cezaevinde yatan şair için de "Bir Şey" adlı şiirinin ikinci bölümünü (Yaprak, S.25, 1 Mayıs 1950, s.1) yazacaktır.

97 Örneğin Munis Faik Ozansoy, yeni kuşağın öncülerle ilgilenmeyişlerini boş bir gurura bağlamış ve ruhî bir hastalık olarak nitelendirmiştir:

yazarlar da şiirde sürekliliğin esas alınması gereğine işaret ederek tartışmaya bir tür uzlaşmacılık boyutu kazandırır[99]

Şiir kamu oyunu bir süre daha meşgul eden bu tartışma, öncü şairlerin etki ve etkinliklerinin azalmasına ve vezinsiz şiir yazan şairlerin de ilk kez kendilerini ötekilerden farklı bir kuşak olarak belirginleştirme fırsatını bulmalarına zemin hazırlaması bakımlarından Cumhuriyet dönemi şiirinin yenileşme sürecinde bir dönüm noktasıdır. Ayrıca, hececi şiirin bağdaşık nitelikte olmadığının anlaşılması yolunda da bir ölçüt durumundadır. Yaklaşık dört yıl sonra kaleme alınacak olan *Garip*'in ön söz metnindeki kimi görüşlerin de ilk işaretleri bu tartışmada görülür.

3- "Tasfiye" hareketi ve çevresindeki tartışmalar[100]

Genç şairlerin, şiirde egemenliklerinin hâlâ sürdüğüne inandıkları şairlere karşı tepkisi, Gavsi Ozansoy (1917-1970)'un "Tasfiye Lâzım" başlıklı yazısıyla kırklı yılların başında had safhaya ulaşır. Aslında bu yazı, bütün eski edebiyatçılara yönelik köktenci bir tepkiyi yansıtır. Gavsi Ozansoy, Nâzım Hikmet'in on bir yıl önce Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin'e karşı çıkışında olduğu gibi,

---

"Edebiyat Anketi", Marmara, S.1, 15 Nisan 1936, s.31-32.

98 Örneğin Osman Nebi, Orhan Seyfi Orhon ve arkadaşlarını Türk inkılâbına karşı kayıtsız kalmakla suçlamış ve bu hizmeti gençlerin yerine getirdiğini ileri sürmüştür: "Büyük Üstat Orhan Seyfi'ye Mektup", Yücel, C.3, S.15, Mayıs 1936, s.95. Aynı yazarın bir ay sonra yayımlanan bir başka yazısı ise, Orhan Veli Kanık'ın *Garip* ön sözünde edebî geleneğe karşı çıkış noktalarından birini oluşturacak olan görüşlerine öncülük eden fikirleri içerir. Dolayısıyla şiirin yenileşme sürecinde önemli bir yeri vardır. ("Beğenmek ve Beğenmemek",a.g.d., C.3, S.16, Haziran 1936, s.141)

99 Hilmi Ziya Ülken, "Sanatta Süreklilik", Gündüz, S.2, 15 Mayıs 1936, s.39-40.

100 "Tasfiye" hareketini ve çevresindeki tartışmaları, Garip hareketinin başlamasından sonra oluşmakla birlikte, *Garip*'in yayımlanmasından önce, Orhan Veli Kanık'ın, eserin ön sözünü makaleler halinde yayımlayarak hareketin poetik düzlemdeki konumunu henüz belirginleştirmeye başladığı sırada oluşması ve dönemin şiir ortamında önemli bir yere sahip olması dolayısıyla bu bölümde değerlendirme gereğini duydum.

meseleye edebî nitelik taşımayan sosyal değişmeler açısından yaklaşmıştır. Yazısının başında, Cumhuriyet'le birlikte ülkede gerçekleştirilmeye başlanan inkılâpları değerlendirmesi, bu tutumunu açıkça ortaya koyar[101].

Sosyal ve ekonomik alanlardaki yeniliklerin temelinde tasfiye anlayışının bulunduğu görüşünü böylelikle belirginleştiren Gavsi Ozansoy, sözü sanata getirir. "*Fakat sanat hayatımız, daha gerçek anlatışla, sanat anlayışımız, zevkimiz bu geniş tasfiye hareketinde "hudut dışı" oldu.*" diyerek Türk sanatçısının yenilik hareketlerine uyum sağlayamadığını öne sürer. Ardından da müzikten yayıncılığa, resimden şiire kadar geniş bir alanda gözlemlediklerini eleştirel birer tespit niteliğinde sıralar. Şiirde de Faruk Nafız Çamlıbel'i ve onun çağdaşlarını hedef alır. Şiirde egemenliğini sürdüren bu kesimi "*Şiirde el'an Faruk Nafiz saltanatı aranıyor. Meydan maalesef üç renkli kapak basabilen mecmua sahipleriyle; şöhret simsarlarının elindedir.*" sözleriyle sertçe eleştirir. Bu şairlerin egemenliğinin sürmesinde okuyucuların bir suçu olmadığını da "*Bu iki hududun içersinde bunalan kari bir üçüncü hudut daha olduğunu, nereden bilsin*" şeklinde yenilikçi bir tutumu içeren sözlerle belirtir. Ayrıca, yeni kuşağın da böyle bir ortamda sesini duyuramadığını, eskilerin yerine gençlerin söz sahibi olabilmesi için eskilerin sanat ortamından tasfiye edilmesinin gerekli olduğunu vurgular.

Gavsi Ozansoy, o sırada Son Posta gazetesinde çalışmaktadır. Söz konusu yazıyla yaptığı çıkışta yalnız kalmamak amacıyla bu gazetede genç edebiyatçıların görüşlerine yer veren bir anketin düzenlenmesini sağlar. Nusret Safa Coşkun tarafından yapılan anketin "Genç Şair ve Ediblerin Tasfiye Edilmesini İstedikleri Eskiler" başlıklı ilk yayınında tasfiye edilecek edebiyatçılar bir liste halinde verilir. Bu listede şu adlar bulunmaktadır: "*Yahya Kemal, Reşat Nuri, Fazıl Ahmet, Mahmut Yesari, Mithat Cemal, Peyami Safa, Aka Gündüz, Vâ.Nû, Halit Fahri, Burhan Cahit, Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, İbrahim Alâattin, Şükûfe Nihal, Behçet Kemal, Esat Mahmut Karakurt*"[102]. Anket sırasında görüşleri sorulan Reşad Enis, Sait Faik Abasıyanık (1906-1954), Ragıp Şevki, Cahit Saffet Irgat (1916-1971), Mümtaz Zeki Taşkın, Lûtfi Erişçi, Nail V.,

---

[101] İstiklâl, S.3, 5 İkinci kânun 1940, s.5.
[102] Son Posta, S.3397, 12 İkinci kânun 1940, s.1/8.

Cavit Yarnaç, Ziya Osman Saba gibi genç yazar ve şairler, Gavsi Ozansoy'u desteklemişlerdir.

Nusret Safa Coşkun'un yeni kuşağa yönelik bu anketine karşılık Akşam gazetesi de tasfiyesi düşünülen adların düşüncelerini yayımlamaya girişir. Şevket Rado (1913-1986)'nun yaptığı ankete ilk olarak Yusuf Ziya Ortaç cevap verir[103] İzleyen sayılarda Orhan Seyfi Orhon, Mithat Cemal Kuntay (1885-1956), Halit Fahri Ozansoy, Şükûfe Nihal Başar ve Burhan Cahit Morkaya (1892-1949)'nın konuyla ilgili düşünceleri aktarılır.

'1936 eski-yeni hececiler tartışması'nın sonunda, öncü hececilerin etki ve etkinliklerinin azaldığını belirtmiştim. Bununla birlikte, Halit Fahri Ozansoy'un durumu diğerlerine göre farklıdır. O, bu tartışma sonrasında yeni şairler karşısındaki tutumunu giderek ılımlılaştıracak, hatta Kasım 1939'dan[104] itibaren yönetimini üstlendiği Servetifünun-Uyanış'ta genç kuşağın ürünlerine geniş yer verecektir. Bu tutumuyla da şiirimizde yenileşmenin safında yer alacaktır. Şairin tasfiye tartışması içindeki durumu da ilginçtir. Oğlu tarafından tasfiye edilecekler listesine alınır ve buna tepki gösterir. Ayrıca, böyle bir evlât yetiştirdiği gerekçesiyle, aynı listede adı bulunan arkadaşı Vâ.Nû'nun eleştirisine maruz kalır[105]. Öte yandan da gençlerin yanında yer alır. "Hesab Veriyorum!" başlıklı yazısında hem bu tutumunun özeleştirisini yapar hem de gençleri ılımlı ve ağırbaşlı olmaya çağırır. Bütün bunları yaparken de onlara sahip çıktığını hissettirir[106]. Ancak, Halit Fahri Ozansoy'un, kendi kuşağı ile gençler arasındaki kararsızlığı devam etmektedir. Artık bu tartışmalardan bunalmıştır. "Dünkülere, Bugünkülere" yazısında, iki kesime de eşit bir mesafeden seslenir. Kendisine yöneltilen suçlamalar karşısında taraf tutmadığını vurgulama gereğini duyar[107] Şair, on gün sonra ise bir eski kuşak mensubu olarak dert yanar. Bu değişiklikte, hem gençlerin eleştirilerini bir türlü durdurmamaları hem de arkadaşlarının kendisini suçlamaları etkili olmuştur[108]

---

[103] Akşam, S.7626, 13 Kânunusani 1940, s.5.

[104] Servetifünun- Uyanış, C.87/23, S.2257/572, 23 İkincitcşrin 1939.

[105] "Ürktüm", Akşam, S.7624, 11 Kânunusani 1940, s.3.

[106] Son Posta, S.3401, 16 İkincikânun 1940, s.7/10.

[107] Servetifünun- Uyanış, C.87/23, S.2266/581, 25 İkincikânun 1940, s.145.

[108] "Son Münakaşalar Etrafında Fıkralar ve Hatıralar", Son Posta, S.3408, 26 İkincikânun 1940, s.7/11.

Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç'ın gençlere karşı tutumları ise oldukça katıdır. Onlar da Vâ.Nû. ve Burhan Cahit Morkaya gibi, gençleri esersizlikle suçlarlar. Aralarında en sert karşılık Yusuf Ziya Ortaç'tan gelir. "Yazıklar Olsun" adlı yazısında tartışmanın boyutlarını oldukça genişletir ve bu konuyla ilgili son görüşlerini *"Bu, artık bir sanat meselesi, bir edebiyat meselesi değil, bir memleket meselesidir...Ey Atatürk'ün büyük adına and içenler!... Ey Türk gençliği!... Sizi bu hayasızlığın suratına tükürmeye davet ediyorum."*[109] şeklinde oldukça sert ifadelerle noktalar.

Tasfiye tartışmasına ilişkin olarak, yukarıdaki anketlerin yanında Servetifünun-Uyanış'ta ve Tan gazetesinde yayımlanan iki açık mektuba da değinmek istiyorum. İlk mektup, Servetifünun-Uyanış'ın 18 İkincikânun 1940 tarihli sayısında, derginin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz (1868-1942)'ün her günkü başyazısının yerinde çıkmıştır. "Eski Nesle Açık Mektup" başlıklı ve imzasız yazıda, gençlerin kuşak kavgasını, eskilik-yenilik meselesine değil; sanat anlayışına dayanarak yürüttüğü vurgulanır. Eskilere, sanat anlayışlarını, gençlerin doğrultusunda değiştirerek onların yanına gelmeleri çağrısı yapılır. Bu yazı, o dönem Türk şiirinde ilk ve son kez kuşaklar arasındaki kopukluğu aşarak bir araya gelme arzusunu yansıtması bakımından önemlidir[110]

İkinci açık mektup ise bu uzlaşmacı tutumdan oldukça uzaktır. "Gençlerin Müşterek Beyanatı- Yeni Neslin İddiası ve Davası"[111] başlıklı bu yazı, Abidin Dino (1913-1994) ve Sait Faik Abasıyanık'ın imzalarını taşır[112]. İki sanatçı, konuyu yine Nâzım Hikmet ve Gavsi

---

[109] Akbaba, S.323, 28 Mart 1940, s.3. Kimi araştırmacılar, Yusuf Ziya Ortaç'ın bu yazısını, *"Vezin gitti, kafiye gitti, mâna gitti.... Türk şiirinin berceste mısraı diye (Yazık oldu Süleyman Efendiye!) rezaletini alkışladılar..."* sözlerinden dolayı, doğrudan Garip hareketine yönelik bir eleştiri olarak değerlendirme yanlışlığına düşmüştür. (Örneğin bkz.: Asım Bezirci, *Orhan Veli*, 8.b., Altın Kitaplar, İstanbul, 1991, s.65; Bilge Ercilasun, *Orhan Veli Kanık*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1994, s.23) Oysa, Akbaba yazarının bu yazısındaki hedefi Garipçiler değil; Tasfiyecilerdir.

[110] C.87/23. S.2265/580, s.129.

[111] Tan, S.1608, 24 Sonkânun 1940, s.5.

[112] Salâh Birsel, yazının hazırlanmasına Necip Fazıl Kısakürek'in de yardım ettiğini belirtir. Yeni kuşağın, kendilerine karşı olduğu gerekçesiyle söz

Ozansoy'un bakış açılarından ele alır ve "*Birinci Dünya Savaşı gelip çattı. Bu arada 4.000.000 Türk seferber oldu. Milyonlara yakın insan can verdi. Memleket en büyük facialarını gördü. Fakat biz bütün bunlarla alâkalı millî duyguyu anlatan tek mısra görmedik.*" gerekçesiyle o dönemlerin birçok şairini suçlar. Bunun yanında yabancı şiir anlayışlarının da etkisiyle dünyayı, hayatı ve gerçeği şiire yansıtanların da kendi kuşakları olduğunu belirtir.İddialı çıkışıyla kuşaklar arasındaki çatışmayı ve kopukluğu da yeniden körükleyen bu yazının fazla bir yankısı olmamıştır.

Tasfiye tartışması bir süre daha devam eder. Ancak, Ahmet İhsan Tokgöz, bu tartışmada oldukça saldırganlık gösteren ve birçoğu Servetifünun-Uyanış'ta yazan genç şairlerin, dergisine zarar verebileceğini düşünmeye başlamıştır. Derginin satışı artmakla birlikte, aldığı ilânları, reklâmları ve aboneleri yitirme gibi ticarî kaygılarla gençleri kısa süre içinde derginin yönetiminden uzaklaştırır[113] Onun bu girişimi, zaten durulmaya yüz tutan tartışmaların kesilmesinde önemli rol oynamıştır.

Tasfiye tartışmasının oluşmasında ve gelişmesinde Garipçilerin o güne kadar olan etkinliklerinin herhangi bir payı olmamıştır. Bu konuda ne Garipçiler görüş belirtmiş ne de Tasfiyeciler onların düşüncelerini sormuştur. Tartışmayı başlatan ve ona katılan genç kuşak, vezinsiz şiiri, genel çerçevede, sosyal yönüyle benimsiyordu. Garip üçlüsünün o sırada yayımlanmakta olan şiirleri ise, poetikalarının ana metnindeki görüşlerin o yöne de dönük olmasının yanında, siyasî ve sosyal nitelikli değildi. Hareketin bu özelliği, Tasfiyecilerin onlara uzak durmasına yol açmıştır, denilebilir.

Bu bölümde değerlendirmeye çalıştığım poetik görüşler, bireysel karşı çıkışlar ve toplu tepkiler, Cumhuriyet dönemi şiirindeki yenilik hareketlerinde Garip'in bir 'ilk' olmadığını ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle, eskinin eleştirisi, onlardan önce başlamıştır. Oldukça sönük kalan ilk hareketten sonraki tartışmalar

---

konusu listeye ekledikleri arasında olan (Şevket Rado, "Edebiyatta Yeniler mi, Eskiler mi?", Akşam, S.7629, 16 Kânunusani 1940, s.5) şairin yazıya katkıda bulunmasını Fikret Adil ve Abidin Dino ile arkadaş olmasına bağlar (*Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s.140-141).

[113] *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s.147-148.

ile saflar iyice belirginleşmiş ve eskinin yolu iyice tıkanmıştı. Ayrıca, değişik anlayışlara sahip şairleri kapsayan genç kuşak, şiirin geniş kesimlere, hayata, nesnel gerçekliğe ve dışarıda oluşan edebî hareketlerin çekim alanına yakınlaşması yolunda önemli adımlar atmıştı. Gerçekleştirilen bu atılımlar, Garipçilerin şiiri yenileştirme çabalarında işlerini kolaylaştırmış ve onlara öncülük etmiştir.

Tasfiye tartışmasında yeniliği savunan gençlerin bir bölümü kırklı yıllarda bir varlık gösteremeyecektir. Sabahattin Kudret Aksal (1920-1994), Salâh Birsel (1919), Cahit Saffet Irgat, Sait Faik Abasıyanık, Behçet Necatigil (1916-1979) gibi şairler ise gerek şiirleriyle gerekse çıkardıkları dergilerle yeni şiirin savunusunu, İstanbul'da sürdürecektir. 1940 Kuşağı, yine aynı yıllarda ideolojik çağrışımlara açık içeriği ile dönemin sosyo-politik koşullarının çatışmasından ötürü, fazla bir etkinliğe ulaşamayacaktır. Buna karşılık, üyelerinin, politik kimliklerini pek belirginleştirmeyen ve bunu şiirlerine yansıtan tutumları ile de söz konusu çatışmayı pek yaşamayan Garip hareketi ise getirdiği şiir anlayışının mücadelesini Ankara'da sürdürecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GARİP HAREKETİNİN TARİHÇESİ

I- GARİP ÖNCESİ (1926-1937)

A- Ankara'ya geliş

Üç şairin tanışması, hareketin başlamasından yıllar önce, Ankara'da gerçekleşmiştir. Aralarında Ankara'ya ilk gelen Oktay Rifat'tır. Babası Trabzon eski valilerinden şair ve dilci Samih Rifat, Millî Mücadele sırasında ailesiyle gizlice Anadolu'ya geçmiş ve Ankara'ya yerleşmiştir. Oktay Rifat, Kurtuluş Savaşı sonrasında İstanbul'a gönderilerek ilk öğrenimine, büyük babasının özel okulunda başlamış, kısa süre sonra da Ankara'ya dönerek öğrenimini burada sürdürmüştür[1].

Orhan Veli, Cumhurbaşkanlığı Bando Heyeti Reisliği göreviyle Ankara'da bulunan babası Mehmet Veli (Kanık)'nin isteği üzerine Galatasaray Lisesinden ayrılarak annesiyle birlikte 1925 yılında Ankara'ya gelmiştir[2]. İlk öğrenimini Gazi Mustafa Kemal İlk Mektebinde bitirir. Bu sırada Oktay Rifat da bu okulun hemen yanındaki Lâtife Gazi Mustafa Kemal İlk Mektebinde okumaktadır[3].

Çocukluk yıllarını iki arkadaşı gibi İstanbul'da geçiren Melih Cevdet, ilk ve orta öğrenimini 35. İlk Mektepte ve Kadıköy Sultanîsinde bitirmiştir. Avukat olan babası Cevdet Beyin işleri dolayısıyla 1931 yılında ailece Ankara'ya yerleşirler[4].

B- Tanışma

Oktay Rifat ile Orhan Veli ilk okulun son sınıfında tanışır. İlişkileri Ankara Erkek Lisesindeki orta öğrenimlerinin ilk yılında gelişir. Oktay Rifat'ın deyişiyle "*canciğer*" arkadaş olmaları ise "*dokuzuncu*"[5], yani lise birinci sınıfta söz konusu olur (1930). Bu dönüşümde her ikisinin de şiir tutkunu olması önemli bir etkendir.

---

1 "Oktay Rifat'la Konuşma" (konuşan: Ahmet Oktay), *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s.332-333.
Adnan Veli Kanık, "Biyografisi", *Orhan Veli İçin*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1953, s.9.

3 Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, s.333.

4 Zeynep Oral, *Sözden Söze*, Cem Yayınevi, 2.b., İstanbul, 1990, s.152.

5 "Orhan Veli", Yeditepe, S.13, 1 Aralık 1950, s.3.



"Oradan Taş Mektep'e geçtik, Ankara Lisesi'ne. Ankara Lisesi'nde edebiyat meraklımız, şiir meraklımız hafiften başladı. İki sene sonra Melih Cevdet geldi ve Garip sacayağı böylece kurulmuş oldu."

Oktay Rifat

Garip üçlüsünün okuduğu ve ilk edebi ürünlerini verdiği Ankara Erkek Lisesi ya da "Taş Mektep", Sıhhiye semtinde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin hemen arkasındaki tepede idi. Günümüze ulaşamayan bu yapının yerinde şimdi Yüksek İhtisas Hastanesi bulunmaktadır.

Oktay Rifat'ın, *"İkimiz de şiir delisi idik. Orhan zil çalar çalmaz yanıma gelir. "Teneffüsü gâvur etmeyelim Oktay" derdi. Şiir sözü edelim, şiir konuşalım demekti bu."*[6] sözleri, şiirin arkadaşlıklarındaki payını belirginleştirmesi bakımından dikkat çekicidir. Bir yıl sonra aralarına katılan Melih Cevdet'in, üçlünün oluşması yolundaki işlevi ise yine sanat tutkusuyla gerçekleşmiştir. Onun, Orhan Veli ile arkadaşlığı ise sanatın bir başka kolu olan tiyatro aracılığıyla başlamıştır[7]

Orhan Veli, çocukluğundan beri var olagelen tiyatro düşkünlüğünü, piyes yazma denemelerinin yanında oyunlarda rol almak yoluyla da uygulamaya koyar[8] Ne var ki asıl tutkusu şiiredir. Tiyatrodaki çalışmalarını bireysel tutmasına karşılık, şiir sevgisini iki arkadaşıyla paylaşarak yaşamayı benimsemiştir[9]

Üç arkadaşın edebiyatla ilgisi kısa süre içinde ürünlerini vermeye başlar. Ankara Erkek Lisesinin yayın organı olan Sesimiz dergisinde yazmaya başlarlar. Bu dergi, Garip hareketi üyelerinin yazı hayatlarındaki ilk ürünlerini içermesi bakımından önem taşımaktadır[10]

Dergide ilk rastladığımız ürün, Orhan Veli'ye aittir. "Yahudinin Fendi Arnavudu Yendi" başlıklı bir piyes olan bu eser, aynı zamanda ilk öğrenim yıllarında Çocuk Dünyası adlı dergide çıkan bir hikâyesinden[11] sonra basılan ilk edebî eseridir. "Küçük bir perdelik komedi" olan piyes, derginin birinci sayısında

---

6 "Orhan Veli", Yeditepe, S.13, 1 Aralık 1950, s.3.

7 Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984, s.70.

8 Melih Cevdet Anday, "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1; Adnan Veli Kanık, "Biyografisi", *Orhan Veli İçin*, s.1.

9 A.g.y..

10 Sesimiz, Ankara Erkek Lisesi "mecmua heyeti" tarafından yayımlanan bir okul dergisidir. İlk sayısı 30 Teşrinievvel 1930 tarihinde çıkan dergi, yayın hayatını İkincikânun 1938 tarihine kadar sürdürmüş ve on sekiz sayı çıkıktan sonra kapanmıştır. On sekiz sayının sekiz yıl gibi uzun bir süre içine yayılması ise, aylık olarak düşünülen derginin tatiller dolayısıyla yaz aylarında yayımına ara verilmesinden kaynaklanmıştır. Ayrıca, derginin sadece okul içinde satışa sunulması da geniş bir okuyucu ve incelemeci kesimine ulaşmasını engelleyici bir rol oynamıştır.

11 Adnan Veli Kanık, "Biyografisi", *Orhan Veli İçin*, s.9.

yayımlanmaya başlar[12]. İlk tefrikanın sonuna "*mabadi ikinci nüshamızda*" notu düşürülmüşse de daha sonraki sayılarda oyunun kalan bölümleri yayımlanmamıştır. Bunda, oyunun azınlıkları konu edinmesinin rol oynaması ihtimali güçlüdür. Orhan Veli, dergide bu piyesi yayımlandığı tarihte henüz on altı yaşındadır ve lise birinci sınıftadır. Aynı zamanda okulun "mecmua heyeti"nde üye olarak görev yapmaktadır. Dergide çıkan ikinci yazısı "Gece/Beyaz, Kurşunî, Mavi, Siyah.." başlığını taşımaktadır[13] Bu deneme, onun sonraki yazılarında ve Garip üçlüsünün şiirlerinde görülecek belirgin özelliklerden biri olan mizahî ve alaycı anlatım tutumunun ilk izlerini taşıması bakımından oldukça önemlidir.

Oktay Rifat'ın dergide yayımlanan ilk çalışması altıncı sayıda yer alıyor. "Gecenin Söyledikleri- Hepsi Var. Sevgilim Yok"[14] başlıklı bir mensur şiirdir bu. İlk eserlerin acemiliğini taşıyan bu kısa yazı, sığ bir duygusallığın tezahürü biçimindedir ve hayal kadrosu bakımından romantik bir mizacın ürünüdür. Bu özelliğiyle de 19.yüzyılın sonlarında Servet-i Fünun edebî hareketi mensuplarınca yazılan mensur şiirleri andırır. Şairin ilk manzumesi ise derginin dokuzuncu sayısında yayımlanmıştır. "Mermer Merdivenler"[15] başlığını taşıyan bu manzume, Oktay Rifat'ın şair kişiliğinin henüz etkilenme dönemini yaşadığını göstermektedir. Biçim ve içerik bakımlarından büyük ölçüde Beş Hececilerin şiirini çağrıştırır. Daha sonra yayımlanan "Yollar[16] ve "Hasret"[17] başlıklı şiirlerinde de aynı özelliklerin varlığı dikkati çeker.

Melih Cevdet'in ürünleri ise derginin yedinci sayısından itibaren yayımlanmaya başlamıştır. Onun yazılarında, arkadaşlarına göre daha bir çeşitlilik göze çarpar. Hikâye ("Dilenci"[18]), makale ("İktisat Haftası Münasebetile"[19]), eleştiri ("Ahmet Haşim"[20]) ve şiir

---

[12] Sesimiz, S.1, 30 Teşrinievvel 1930, s.4-5.
[13] A.g.d., S.10, Birincikânun 1932, s.5.
[14] A.g.d., İkincikânun 1932, s.10.
[15] A.g.d., Haziran 1932, s.12.
[16] A.g.d., S.10, Birincikânun 1932, s.5
[17] A.g.d., S.12, Mart 1934, s.9.
[18] A.g.d., Şubat 1932, s.12.
[19] A.g.d., S.10, Birincikânun 1932, s.17.
[20] A.g.d., S.12, Mart 1934, s.2-3

("Rahatlık"[21]) gibi değişik türlerdeki çalışmaları ile yer almıştır Sesimiz'in sayfalarında. Ahmet Haşim'in ölümü üzerine kaleme aldığı yazıda, sonraları mensubu olacağı hareket tarafından eleştirilen şairi öven bir tutum içindedir. Melih Cevdet, bu yazısında, şiir geleneğimizi özümsemiş bir kimlik içinde görünür. "Rahatlık" başlıklı şiirinde ise o da Oktay Rifat gibi, hececi şiirin biçim ve imge anlayışının etkisindedir.

Üç gencin Sesimiz dergisinde yayımlanan eserleri, ilk çalışmaların basitliğini taşımaktadır. Bununla birlikte, bu ürünleri, edebî kişiliklerinin oluşum çizgisindeki etkilenme ve arayış döneminin koşulları çerçevesi içinde değerlendirmek gerekir.

Garipçilerin lise öğrenimi sırasında edebiyatla yakından ilgilenmeye başlamalarında öğretmenlerinin de rolü olmuştur. Halil Vedat (Fıratlı), Rıfkı Melûl (Meriç), Yahya Saim (Ozanoğlu), Ahmet Hamdi (Tanpınar) gibi şair ve yazarlar, o yıllarda Ankara Erkek Lisesinde öğretmendir. Üç genç şair, şiirin ilk kuramsal bilgilerini bu adlardan öğrenir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu işlevinin yanında, üç gencin özellikle 1936-1937 yıllarında hece vezni ile yazdığı şiirleri de etkilemiştir.

C- Ara süreç

Üç genç, lise öğrenimlerinden sonra bir süre şiir yazmaya ara vermiştir. Orhan Veli, 1933'te İstanbul'a giderek İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümüne kaydolur. İki arkadaşı ise Ankara'da kalır ve yüksek öğrenimlerine burada devam eder. İkisi de Hukuk Fakültesine girer. Melih Cevdet, bir süre sonra oradan ayrılıp Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesine devam eder. Ancak oradaki öğrenimini de yarıda bırakır ve Devlet Demiryollarında görev alır. Orhan Veli de üç yıllık fakülte öğreniminden sonra mezun olmadan 1936 yılının başlarında Ankara'ya döner, PTT Umum Müdürlüğü Telgraf İşleri Reisliği Milletlerarası Nizamlar Bürosunda memurluğa başlar[22]. Onun dönüşü, aynı zamanda üç arkadaşın şiire dönüşünü de birlikte getirir[23].

---

[21] Sesimiz, S.12, s.11.

[22] Adnan Veli Kanık, "Biyografisi", *Orhan Veli İçin*, s.9.

[23] "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1.

Orhan Veli'nin yeniden şiir yazmaya başlaması, iki arkadaşını da harekete geçirir. Onlar da birbiri ardınca ve birbirleriyle hemen aynı tarzda şiirler yazmaya girişirler. Bu yoğun faaliyet, kısa süre içinde yayın aşamasına dökülür ve o sırada Ankara'da çıkmakta olan Varlık dergisi, 1936'nın son iki ayında üç şairin ürünlerini arka arkaya yayımlamaya başlar. Şiirlerin yayımlanmasını ve dolayısıyla üç şairin edebiyat kamu oyuna tanıtılmasını sağlayan, Nahit Sırrı Örik'tir. Derginin sahibi Yaşar Nabi Nayır, Örik'in önerisini kabul ederek önce Melih Cevdet Anday'ın "Ukde"[24] adlı şiirini yayımlar[25] Onu bir sonraki sayıda Orhan Veli Kanık'ın, "Dört Şiir" genel başlığı altında yayımlanan şiirleri izler[26]. Nayır, bu şiirlerin üstüne kısa bir açıklama koyarak şiirleri ayrı sayılarda basılan üç şairin ortak bir anlayışla hareket ettiklerini vurgulamış olur[27] Bu açıklama, sanki onların birkaç yıl sonra bu anlayış ortaklığını bambaşka bir tarzda da olsa bir hareket çevresinde perçinleyeceklerinin işaretçisi gibidir.

Yaşar Nabi Nayır'ın genç şairi bu şekilde tanıtması biraz alayla karşılanır. Aslında bu alay, ondan çok üçlüye yöneliktir:

---

[24] Varlık, C.4, S.81, 15 11.Teşrin 1936, s.134.

[25] Burada, günümüze kadar sürdürülen bir yanlışlığı düzeltmek gerekiyor. Şairin, okul dergisinde çıkan ilk gençlik manzumeleri dışında, yayımlanan ilk şiiri "Ukde" değildir. Melih Cevdet Anday, kendisinin ve iki arkadaşının Varlık'taki bu tanıtılışından aylar önce bir şiirini yayımlamış bulunuyordu. "Cenub" (Gündüz, C.1, S.2, 15 Mayıs 1936, s.57) başlıklı bu kısa manzume, onun, belirleyebildiğim kadarıyla, yayımlanan ilk şiiridir. Oktay Rifat'ın da -Sesimiz'dekilerden sonra- yayımlanan ilk şiiri "Ezâ" değil; "Portre"dir.(Gündüz, C.1, S.4, 15 Temmuz 1936, s.118)

[26] Bununla birlikte, şairin yazdığı ilk şiir "Gün Doğuyor"dur. Ancak, yukarıda adları verilen şiirlerden birkaç ay sonra yayımlanmıştır. (Varlık, C.4, S.89, 15 Mart 1937, s.261.)

[27] A.g.d., C.4, S.82, 1 İlkkânun 1936, s.149. "Mehmet Ali Sel", Orhan Veli Kanık'ın Garip öncesinde kullanmaya başladığı takma addır. Şair, bu adı kullanma nedenini, yıllar sonra şöyle açıklar: "*O zamanlar çok şiir yayınlıyordum. Adımın dergide her zaman görünmesi hem benim için, hem de dergi için doğru değildi. Bir de şu var: Mehmet Ali Sel, benim bazı tecrübelerime âlet olmuş bir isimdir.*" Baki Süha Ediboğlu, *Bizim Kuşak ve Ötekiler*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, s.144.

"Önce benim "Ukde" adlı şiirim basıldı. Ertesi sayı, bir önsözle, Orhan'ın dört şiiri çıktı. Bu önsözde Yaşar Nabi "edebiyatımıza yeni bir hava getiren üç şair"den bahsediyordu. O günler bu yüzden, "Ne getirdiler? Hava." gibi nükteler savruldu."[28]

Ertesi sayıda da Oktay Rifat'ın "Ezâ"[29] sı basılır. Üç şairin bu tarzdaki şiirleri, Kasım 1936'dan, Garip hareketinin ilk örneklerini vermeye başlayacakları Ağustos 1937'ye kadar olan dokuz aylık süre içinde Varlık'ta ard arda yayımlanmıştır. Burada, Garip öncesine ait bu şiirler üzerinde genişçe durmak gereksiz. Ancak genel bir değerlendirme yapılacak olursa, söz konusu süreçte yazılan bu vezinli kafiyeli şiirlerin hepsinde, duyuş ve söyleyiş tarzı bakımından hececi şiirin ara kuşağından özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, daha az olmak üzere Necip Fazıl Kısakürek'in ve ikinci kuşak hececilerden Ahmet Muhip Dıranas'ın etkili oldukları söylenebilir. Bunlara, daha geri plânda olmak üzere Ahmet Haşim de eklenebilir. Ancak, bu noktada, yukarıdaki şairlerin Türkiye'de izleyicisi oldukları 'öz şiir' anlayışının asıl kaynağını oluşturan Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Villon, Ronsard, Bizet, Hellens gibi Fransız şairlerin onları doğrudan etkilemesinin söz konusu olduğu da belirtilmiştir[30]. Romantik ve bireysel bir bakışın ürünü olan[31] bu şiirler, Türk şiir geleneğinin yakın dönemlerinin birçok açıdan sürdürücüsüdür ve üç şairin, şiirimize yeni bir tarz getirmeden önce belirgin ama kısa bir etkilenme sürecinden geçtiklerini ortaya koyar.

---

[28] Melih Cevdet Anday, "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1-2.

[29] Varlık, C.4, S.83, 15 İlkkânun 1936, s.165.

[30] Asım Bezirci, *Orhan Veli*, 8.b., Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1991, s.37-38; Abdullah Rıza Ergüven, "Garip Şiirinin 50.Yılında Orhan Veli", Yaba Öykü, S.38(69), Kasım-Aralık 1991, s.3; Erdoğan Alkan, "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'de Fransız Şiirinin Etkileri", Varlık, S.1027, Nisan 1993, s.39-40.

[31] Asım Bezirci, a.g.e., s.37.

Ç- Arayışlar ve Garip hareketinin başlaması

Bu dönemin, vurgulanması gereken asıl önemli özelliği, müstakbel Garipçilerin, şiir faaliyetlerinde ara dönemi oluşturan bu süreç sırasında, bir arayış içinde olmalarıdır. Üç arkadaş, şiirlerinin yayımlanmasından ve tanınmasından hoşlanmakla birlikte yazmaları gereken şiirin bu olmadığını düşünmekte ve buna bağlı olarak arayışlarını düşünce düzleminde de olsa sürdürmektedir. Melih Cevdet Anday, bu arayışın Orhan Veli Kanık'ta yoğunlaştığını ifade ederken kendilerinin de benzer düşünceler içinde olduklarını vurgular:

> *"O yıl çok mesuttu.(...) Ama bu çok sürmedi. İçin için, "Şiirden gelen bu mu? Hepsi bu kadar mı?" der gibi bir hali vardı.(...) Zaten bu hal üçümüzde de vardı. Şiirden çok şey ummuştuk. İstediğimizi bulamamıştık. Rahatsızlığımızı yok etmek için hem saadet anlayışımızı, hem şiir anlayışımızı değiştirmemiz gerektiğini sık sık konuşurduk.*[32]

Oktay Rifat'a göre ise bu arayış, henüz ara dönemin başlarında ve Orhan Veli Kanık'ın dışında gelişmiştir. Üstelik Garip anlayışına yakın birtakım sonuçların ipuçları daha o sıralarda elde edilmiştir:

> *"Bir gün (...) Melih'le kahvede karşı karşıyayız. Orhan yanımızda değil galiba. Melih'in "Ukde" şiirini, Orhan'ın gondollu, şamdanlı, in memoriam'lı şiirlerini yazdığı demler. Gelgelelim bizim aklımız fikrimiz o bambaşka şiirde. Şunu da söyleyeyim ki, hayal ettiğimiz bu bambaşka şiir bazen sadece bambaşka bir şiir, çoğu zaman da ileri şiir. Melih'le kahvede düşünüyoruz. İleri şiir, diyoruz, nasıl olur? Nasıl olmalıdır? Bazı esaslar kararlaştırdığımızı hatırlıyorum. O gün kullandığımız kelimeyle söylüyorum, ileri şiir, primitif olmalıdır diyoruz. Bize bu vasif çok önemli görünüyor."*[33]

Üç şairin bu konuşmalara da konu olan arayışları, Mayıs-Ağustos 1937 arasındaki yaklaşık dört aylık kısa bir sürede yoğunlaşır[34]. Bu arada Melih Cevdet Anday, o sırada çalıştığı

---

[32] "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.2.

[33] "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", a.g.d., 1 Şubat 1951, s.1-2.

[34] Orhan Veli Kanık, ara sürecin son şiiri olan "Ölümden Sonra"yı Mayıs 1937'de yazmıştır.

konusu olmaktadır. Ancak artık arayışlar belirgin bir sonuca da ulaşmıştır:

"1937 yılının yaz aylarında, hangi ay olduğunu şimdi pek kestiremiyorum, güneşli bir gün Orhan'la yan yana Özen [35]'e doğru yürüdüğümüz gözlerimin önüne geliyor. Melih, Belçika'da. Hava alabildiğine güzel. Özen'de caddeye karşı iskemlelere kuruluyoruz. Orhan ayak ayak üstüne atıyor. Üstteki ayağı yere değiyor. Sırtı kanbur. Uzun, ince, badem tırnaklı şehadet parmağı sivilcelerinde. Şiir lâfı ediyoruz. Piyasa şairlerinin şiirleri ikimizi de sarmıyor. Başka, bambaşka bir şiir hasreti ikimizin de içinde. Ben yeni bir şiir yazmışım, Orhan'a okumağa pek cesaret edemiyorum. Çünkü ne vezni var, ne kafiyesi. Hem de birkaç satırlık bişey. Adı: Saksılar (bu şiir ilk kitabımda vardır. [36]) Bir ara boş verip okuyuveriyorum. Orhan kolay coşmaz. Coşuyor. Şu işe bakın ki o da cebinden dört satırlık bir şiir çıkarıyor. Adı: Kelebek. Raymond Radiguet'den tercüme etmiş. Bu sefer coşmak sırası bende. Sarmaş dolaş oluyoruz. O bambaşka şiire ilk adımı attığımızı biliyoruz. Üç dört günün içinde bu çeşit şiirlerden bir sürü yazıyoruz. Yarışırcasına karşılıklı okuyoruz. [37]

Bütün bu çabaların ardındaki temel neden ise Türk şiirinde köklü bir değişiklik gerçekleştirme arzusudur:

"Yirmi yaşımızı doldurulu bir iki seneden fazla olmamıştı; beylik kalıplar, beylik oyunlar, beylik dünyalar içinde bunalmış kalmış olan şiire yeni imkânlar arayalım dedik. Şiire yeni dünyalar, yeni insanlar sokarak yeni söyleyişler bularak şirin sınırlarını biraz daha genişletmek istedik" [38]

---

35 Ankara'da, Atatürk Bulvarı üzerindeki bir pastane.

36 Yaşayıp Ölmek ***Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler***, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul (1945), s.77.

37 Oktay Rifat, "Orhan Veli'nin Ardından", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s. 1.

38 Orhan Veli Kanık, "Genç Şairden Beklenen", Yaprak, S.5, 1 Mart 1949, s.1.



Garip hareketinin doğduğu yer.

Özen Pastanesi, Atatürk Bulvarı üzerinde, fotoğrafın solunda yer alan Kızılay genel merkezinin yanındaki binada idi ve beyaz tentesinin gölgesindeki masalarıyla bulvarın kaldırımlarına da uzanıyordu. Otuzlu ve kırklı yıllarda birçok sanatçının, aydının uğrağı olan pastane Ankara'nın seçkin bir kültür mekânıydı.

İki arkadaşın yazdığı bu vezinsiz, kafiyesiz, imgesiz, yalın ve kısa şiirlerden bir kısmı çok kısa bir süre sonra yine Varlık'ta ve bir arada yayımlanır. Belçika'da bulunan Melih Cevdet Anday da dergi eline geçer geçmez arkadaşlarınınkilerle aynı tarzda şiirler kaleme alarak gönderir. Bunlar da aynı dergide basılır. Artık Garip hareketi başlamıştır.

II- HAREKETİN İLK EVRESİ (1937-1941)

A- Varlık'taki ilk toplu görünüş (1937-1938)

Garip tarzı ilk şiirler Varlık'ın 15 Eylül 1937 tarihli sayısında yayımlanmıştır[39] Oktay Rifat, Orhan Veli ve Mehmet Ali Sel imzalarını taşıyan ve "Şiirler" genel başlığı altında basılan on şiir, "*Bu sayfayı Şair Melih Cevdet'e ithaf ediyoruz*" notuyla verilir. Bu sunu, şiirlerin, aralarında bulunmayan arkadaşlarının anısına armağan olduğunu belirtmenin yanında bir başka amaç da taşır. İki şair, edebiyat kamu oyuna, bu yeni şiir tarzının temsilcileri arasında onun da bulunduğu iletisini vermektedir. İki sayı sonra, yine Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık'ın birlikte şiirleri yayımlanır[40]. Bunlar arasında özellikle "Surrealist Oyunlardan" başlıklı metin ilginçtir. Bu diyalog-şiirde iki şair, değişik edebî ve sosyal konulardaki düşüncelerini ortaya koyar. Dolayısıyla bu metin, kendilerinin ve dolayısıyla Garip hareketinin ilk poetika taslağı niteliğindedir. Şiirde yer alan soru-cevaplar, onların edebî değerler yanında kimi sosyal konulardaki görüş ve tercihlerini de belirginleştirme tutumlarını açıkça yansıtıyor.

Üç şairin Garip tarzındaki şiirleriyle ilk kez bir arada görünmeleri ise aynı derginin 1 Sonteşrin 1937 tarihli sayısında gerçekleşmiştir[41]. Bu arada Melih Cevdet Anday, üç ay kaldığı Belçika'dan Kasım 1937 sonunda dönmüştür. Ancak bu kez de Oktay Rifat aynı yılın Aralık başlarında Paris'e gider. Maliye Bakanlığının bursundan yararlanan şair, orada hukuk doktorası yapacaktır.

---

39 C.5, S.101, s.453.

40 C.5, S.103, 15 İlkteşrin 1937, s.487.

41 C.5, S. 104, s.500-501.

Adı geçen dergide yayımlanan Garip şiirlerinin sunuluş bakımından dikkat çekici bir özelliği vardır. Üç genç şair, yeni bir hareketi başlatırken ve bunun ilk örneklerini verirken güç birliği içinde olduklarını göstermeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla, dergide basılan ürünlerinin sürekli bir arada yer almalarına, sayfa düzeni içinde konumlanışları ile de bu birliği yansıtmalarına önem verilmiştir. Garipçiler, aralarındaki güç ve görüş birliğini günlük hayattaki davranışları ile de sergilemeye özen göstermişlerdir[42]

Orhan Veli Kanık ve Melih Cevdet Anday, söz konusu birliği, bu dönemde birlikte hazırladıkları tek poetik metne de yansıtmıştır. Oktay Rifat'ın Paris'e gidişinin hemen ardından Ulus gazetesinin düzenlediği ankete katılan iki şair, bu anketteki soruları üçü adına cevaplamıştır[43] "Şiir Ölüyor mu?" konulu anketin onlara ayrılan bölümü üçünün adıyla yayımlanmış ve cevapların başına herhangi bir ad konmamıştır[44] Bu arada Orhan Veli Kanık'ın verdiği cevap, iki yıl sonra kaleme alacağı bildirgede yer alacak kimi görüşleri içermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu cevapların önemli özelliği, Garipçilerin poetik tutumlarının ilk ürünü olmasıdır. Bir başka deyişle, hareketin kimi ilkeleri, bu sözlerde ortaya konmuştur. Birinci soruyu cevaplandıran Melih Cevdet Anday, öncelikle sanatın amacı olan 'güzel'in değişmez olmadığını vurgular. Ona göre her çağın güzellik anlayışı değişiktir. Bu değişikliği sağlayan da toplumsal oluşumlardır. Dolayısıyla şair, bu sözleriyle Garip hareketinin toplumcu yönüne işaret eder. İkinci soruya karşılık veren Orhan Veli Kanık da "*Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktu.*" diyerek kendilerinden önceki şiiri her bakımdan reddeder ve böylece Garip'in edebî geleneğe karşı çıkan yönünü ifade eder. Şiirde

---

[42] Garipçileri yakından tanıyan bir sanatçının bu hususlaki gözlemleri için bkz.: Baki Süha Ediboğlu, *Bizim Kuşak ve Ötekiler*, s.147.

[43] Ulus, S.5898, 30 İlkkânun 1937, s.7.

[44] Melih Cevdet Anday, bu anket ile ilgili olarak yıllar sonra şunları söyleyecektir:
"*Yaşar Nabi bizden bir bildiri istemişti. Bizim şiirimiz kışkırtıcı sayılıyordu... İki soru sorulmuştu: Şiir anlayışınız nedir ve politik anlayışınız nedir. Birinci soruyu Orhan, ikincisini ben yanıtladım. Ben, bu bizim çıkışımızı sosyalizme bağlamak istiyordum..*"
(Zeynep Oral, *Sözden Söze*, s.154)

toplumu önceleme ve edebî birikimi inkâr. Bu iki tutum, ilk kez söz konusu ankette, Garip hareketinin poetik düzlemdeki ilkeleri olarak yansıtılmıştı.

Garipçiler, şiirlerini Varlık'ta bir arada yayımlamayı üç sayı daha sürdürürler[45] Oktay Rifat'ın bunlar arasında yer alan şiirleri de Paris'e gitmeden önce kaleme aldıklarıdır. 15 Ocak 1938-15 Ekim 1939 arasındaki sürede Varlık'ta şiirleri görülmez. Melih Cevdet Anday ise 1941 Mart'ına kadar dergiye şiir vermeyecektir. Yaşar Nabi Nayır'ın iki sayı sonra çıkan bir yazısının sonunda yer alan *"hiçbir istidadı, henüz gençtir diye istiskal etmemek, evet, fakat gösterişlere, sahte yaldızlara aldanmamak, medihleri ve teşvikleri ölçülü sarfetmek şartiyle."*[46] şeklindeki temkinli ifadelerde hissettirilen düşünceler, Garipçilerin bir görüş ayrılığı sonucunda derginin sayfalarından ayrıldıkları hususunda ipucu niteliği taşıyor. Çünkü, yazılarında uzun süre bu tür meselelere değinmemiş olan Nayır'ın bu konuda görüş belirtmesi ve hemen ardından da Garipçilerin şiirlerinin dergiden kesilmesi, böyle bir ihtimali güçlü kılıyor.

Bu evre, biçim ve içerik bakımından edebî gelenekten bütünüyle ayrılan ilk Garip şiirlerinin ortaya konduğu; ancak, ilkeler bakımından hareketin tam anlamıyla çerçevesinin belirlenmediği bir süreçtir. Üç şair, şiirdeki çıkışı poetik düzleme de yansıtma yolunda henüz başlangıç aşamasındadır. Ayrıca, aralarındaki güçlü görüş birliği, hareketin, bu ilk evresindeki bir başka belirgin özelliğidir. 'Okul' meselesi dışında aralarında hiçbir düşünce ayrılığı yaşanmamıştır. Bu ayrılık bir sorun yaratmayacak ve *Garip* kitabına kadar da başka bir görüş ayrılığı söz konusu olmayacaktır.

---

[45] C.5, S.106, 1 Birinci Kânun 1937, s.531; C.5, S.107, 15 Birinci Kânun 1937, s.551; C.5, S.109, 15 İkinci Kânun 1938, s.584.

[46] "Gençleri Teşvik Etmeli mi?", Varlık, C.5, S.111, 15 Şubat 1938, s.609.

B- Varlık- Garip *arası (1938-1941)*

Üç şair, Varlık dergisinden ayrıldıktan sonra aynı yılın sonlarına kadar şiir yayımlamaz. Yalnız, Orhan Veli Kanık, İstanbul'da yayımlanmaya başlayan Gençlik[47]'in ilk sayısında "Hicret" ve "Sicilyalı Balıkçı" adlı iki şiiriyle görünür[48].

Garipçiler, ortak kitap öncesi dönemde, getirdikleri yeni tarzın uç örneklerini vermeye özen göstermişlerdir. Sanki, harekete ad olacak "garip" nitelemesinin şiirlerine yakıştırılmasını ister gibidirler. Garipsenme ve yadırganma başlıca amaçlarıdır, denilebilir. Edebiyat kamu oyunun dikkatini bu yoldan çekmeyi hedeflerler. Bu tutumlarına, Melih Cevdet Anday'ın "*Bizden öncekiler içinde en insaflı olanlar bile söylediklerimizi gülümseyerek dinlerlerdi. Bu da bizi alaycılığa, sululuğa iterdi. Madem adam hesabına konulmuyorduk, biz de onların "adamlığı"ndan vazgeçerdik, olur biterdi.*"[49] sözlerinde görüldüğü gibi, biraz da alayla karşılanmaları neden olmuştur. Garip'i, dolayısıyla yeni şiiri ve yeni şair tipini aşırı ve aykırı davranışlarla da destekleyerek tanıtma işlevini büyük ölçüde Orhan Veli Kanık yerine getirir. Örneğin "*Yenişehir'deki Atatürk Anıtına konmuş çelenklerden birini yüklendiği gibi, çağrılı olduğu eve*" götürür ya da " *bir baloncudan bütün balonları satın alıp sokak sokak*" dolaşır[50]. Şair, yıllar sonra "*Üstelik biz de görmek istediğimiz işin ne olduğunu belirtmek için, birtakım softaların damarına basmaktan hoşlanıyorduk.*"[51] sözleriyle bu tür davranışlarının söz konusu nedene dayandığını belirtecektir. Orhan Veli Kanık'ın, Varlık'taki ilk ürünlerin ardından ikinci önemli çıkışı da İnsan'da topluca yayımlanan şiirlerle[52] gerçekleşmiştir. Bu kez amaçlanan olur ve şiirler, özellikle "Kitabe-i Seng-i Mezar" büyük bir yankı

---

47 Dergi, 49. sayısından sonra İnkılâpçı Gençlik adını almıştır.

48 S.1, 19 Mayıs 1938,s.6. İlk şiir, daha önce Varlık'ın 107.sayısında çıkmıştır.

49 *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.10.

50 A.g.e., s.10-11.

51 "Genç Şairden Beklenen", Yaprak, S.5, 1 Mart 1949, s.1

52 "Yatağım", "Ali Rıza İle Ahmedin Hikâyesi", "Rüya", "Kitabei Senki Mezar", "İş Olsun Diye", "Mangal", "Baş Ağrısı", İnsan, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393-394.

uyandırır. Bu yankılar, şiirlerin yayımlandığı günlerden başlayarak birkaç yıl devam etmiştir.

C- Garip hareketinin bu evredeki poetik durumu

Garip hareketi, edebiyat kamu oyunun önüne ilkin şiir düzleminde çıkmıştır. Edebî toplulukların, okulların oluşumunda yaygın olan 'kuramdan uygulamaya' ya da 'bildirgeden örneğe' yolu bu hareketin oluşumunda söz konusu değildir. Öncelikle, tasarladıkları yeni şiir anlayışının örneklerini veren üç şairin poetik düzlemdeki çıkışı daha sonra gerçekleşmiştir. Bunun üç nedeni var. İlki, mevcut şiir anlayışını yıkmak isterken amaçlanan yankıyı, kuramsal bir çıkış yerine daha somut bir tutumla yaratma isteğidir. İkincisi de karşı çıkılan anlayışın sürdürücüleri tarafından eleştirilme kaygısıdır. Şöyle ki: Giriş'te değerlendirdiğim tartışmalar sırasında eski kuşağın genç şairlere yönelttiği eleştiriler, esersizlik noktasında yoğunlaşıyordu. Daha bir eser ortaya koymadan egemenliği ele geçirmeye çalışmakla suçlanan yeni kuşak ise bu eleştirilere cevap vermekte zorlanıyordu. Garipçilerin önce 'eser'le yola çıkmaları, söz konusu hususta kimi çağdaşlarının girdiği açmazlardan kaçınarak eskilere fırsat vermemek amacını da taşımaktadır. Son neden ise üç şairin, bu değişiklikleri bir 'hareket', bir 'okul' anlayışı ile başlatmamış olmalarıdır. Dolayısıyla Garip'in oluşumu 'kendiliğinden'lik özelliği gösterir. Melih Cevdet Anday bu özellik hakkında şunları söylüyor:

> *"Üç arkadaş şiirlerimizi birbirimize okurduk... Şimdi sanıyorlar ki üç kişi bir araya gelirse ekol kurulur. Hayır, kurulmaz. Garip hareketi bir tesadüftür...(...) Gerçekten devrimci bir şiir olduğunu sonradan anladım."*[53]

Bir başka deyişle Garip, mevcut şiir anlayışına bir tepki halinde oluşmasına rağmen bu çıkışı sistemli bir çerçeve içerisine almak yoluyla gerçekleştirmemiştir. Melih Cevdet Anday'ın sözüyle, "tesadüfi" olarak girişilen yenilik çabalarına böylesi bir kimlik kazandırma niyeti bir süre sonra gündeme gelir. Ancak, bu noktada kendi aralarında ufak bir anlaşmazlık da yaşanmıştır. Henüz, Garip hareketinin ilk örneklerinin yayımlanmakta olduğu 1937 sonlarında

[53] Zeynep Oral. *Sözden Söze*, s.153-154.

yaşanır bu anlaşmazlık. Orhan Veli Kanık ile Melih Cevdet Anday, daha poetikasını oluşturmadıkları bu atılımı, bir ad koymaktan başlayarak biçimlendirmek isterler. Oktay Rifat ise buna karşı çıkar. Ona göre 'okul' sanatçıyı durağanlaştırmakta ve sınırlandırmaktadır[54].

Onun bu konudaki karşı düşüncesi, etkili olmuştur. Hareket olma niteliğini şiirlerinin biçimi, içeriği ve Varlık'ın sayfalarındaki sunuluş tarzıyla hissettiren; ancak bu yapısını bir adla belirginleştirmeyen Garip, edebiyat tarihimizdeki yaygın adına 1941'de yayımlanan ortak kitaptan sonra kavuşur. Ne var ki, hareketin bu adla anılması da üç şairin dışında söz konusu olmuştur.

Garipçiler, yukarıda da belirttiğim gibi, şiir üzerine düşüncelerinin sistemli ifadesine girişmeksizin, getirdikleri yeni anlayışı ilkin şiir(ler) aracılığıyla sunmuşlardır. Bir başka deyişle, üç şairin, Garip hareketinin birer üyesi olarak ilk görüşleri bu yeni tarzın, bildirgesiyle değil; edebî örnekleriyle gerçekleşmiştir. Bildirge ise çok daha sonra, üç şairin, Garip şiirinin ilk örneklerini vermeye başladıkları 1937 güzünden yaklaşık iki yıl sonra Orhan Veli Kanık tarafından yazılacaktır. Bununla birlikte, Garip poetikasının ilk somut ürünü, hareketin ilk şiirlerinin yayımlanmasından birkaç ay sonra ortaya konur. Dolayısıyla Garipçilerin poetik düzlemdeki ilk çıkışları, Ulus gazetesinin düzenlediği *"Şiir Ölüyor mu?"* konulu edebî ankete verdikleri ortak cevaplarla gerçekleşir[55] Bu görüşmeden sonra uzun bir poetik suskunluk dönemi başlar. Buna karşılık, üç şairin şiir çalışmaları sürmektedir. 1938 yılında sadece Orhan Veli Kanık ile bir görüşme yapılmıştır[56]. Bu görüşmede şair, hareketin diğer iki üyesinin de sözcülüğünü yapar. 1939 ise Garip hareketinin iki üyesi için bu bağlamda verimli ve önemli bir yıl olmuştur. Üç şair arasında poetik katkısı genelde daha geri plânda kalan Melih Cevdet Anday, Oluş dergisinde yayımlanan dört yazısı ile şiirin meselelerini irdelemeye girişir[57] Orhan Veli Kanık da "Şiire Dair" genel başlığı

---

[54] "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1.

[55] Ulus, S.5898, 30 İlkkânun1937, s.7.

[56] "Türk Edebiyatını İnkâr Eden Genç", Resimli Hafta, S.7, 29 Birincitesrin 1938, s.9-10/17.

[57] "İnsanın Hayatı", C.1, S.25, 18 Haziran 1939, s.385; "İmza ve Tenakuz", C.2, S.27, 2 Temmuz 1939, s.420; "Şiirde An Meselesi", C.2, S.28, 9 Temmuz 1939, s.433; "Yenilerin İnkâr Hakkı", C.2, S.29, 16 Temmuz 1939, s.449.

altında kaleme aldığı bir dizi makaleyi Varlık dergisinde tefrika halinde yayımlamaya başlar[58] Bu beş yazıdan ilk dördü, 1941'de yayımlanan *Garip*'in, kimi ufak değişikliklerle, ön sözünü oluşturacak ve hareketin bildirgesi niteliğini kazanacaktır. Bir başka yaklaşımla, Garip bildirgesinin, ortak kitabın çıkışından onaltı ay önce kaleme alınmış olması, Orhan Veli Kanık'ta, bu yeni şiir yönelimini sistemleştirerek ona bir 'hareket' özelliği kazandırma düşüncesinin daha o günlerde oluştuğunu gösterir.

Söz konusu dört yazı, şair tarafından tek metin haline getirilip Garip'in bildirgesi olarak sunulması, ayrıca hareketin sistemli bir biçime dönüşümünün simgesi durumunda olması ile diğer makalelere göre farklı bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla da Garip poetikasının ana metnini oluşturacaktır. Bu yazı dizisinin son cümlesi, bir anlamda şairin bütün değerlendirmelerinin, eleştirilerinin hangi amaca yönelik olduğunu açıklayıcı bir yargıyı içerir: '"*Eskiye ait olan herşeye*" karşı çıkmak.' Şair, geçmişe/ geleneğe iki ayrı yönden karşı çıkmıştır:a. Estetik değerler (şiir geleneği, şiirin iç meseleleri, şiir ve psikoloji, şair),b. Sosyal ve siyasî değerler (şiirin toplumsal oluşum içindeki yeri)

Orhan Veli Kanık, bu iki maddede toplanabilecek değerler içinde kendileri için daha önemli olanı ise "*herşeyden evvel şairanenin aleyhinde bulunmak lâzımdır.*" sözleriyle estetik değerlerin oluşturduğunu belirginleştirir. Bu tercihi de doğaldır; çünkü o her şeyden önce bir 'şair' olduğunun bilincindedir.

Bu değerlendirmelerin ışığında Garip'in ana poetik metninde, bildirgesinde ileri sürülen görüşleri şu maddelerde toplamak mümkündür: Hâlen mevcut olan şiir, konuşma dilinin doğallığından uzaklaşarak, söz dağarcığı ve söz dizimi bakımlarından, yapay bir nitelik kazanmıştır. Bu yapaylık, şiirin bünyesine iyice sinerek onun sadece böyle yazılabileceği kanısının oluşmasına yol açmıştır. Bu düşünceyle yetişen insanlar, şiirin söz konusu özelliğinin değişmezliğine inanmışlardır. Ancak, şiir bu yönüyle de görece bir yapıya sahiptir. Şiir geleneğindeki bir başka önemli yanlış tutum, şiirin 'vezinli, kafiyeli söz' yani 'nazım' olarak anlaşılmasıdır.Nazmın

[58] "Garip", C.9, S.154, 1 İlkkânun 1939, s.266-268; "Âhenk ve Tasvir", C.9, S.156, 1 Sonkânun 1940, s.358; "Taklit", C.10, S.157, 15 Sonkânun 1941, s.333-334; "Şairane", C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.358; "İnsanlara Doğru", C.10. S.159, 15 Şubat 1940, s.380.

başlıca ögeleri vezin ve kafiyedir. Aslında bu iki öge, metnin ezberlenmesine yardımcı bir işlev taşır. Dolayısıyla şiirdeki yerleri estetik nitelikli değildir. Yararcı bir anlayışın ürünüdür.Bir diğer nazım ögesi olan 'ahenk' de uygulamada, büyük ölçüde vezin ve kafiyeye dayanmaktadır. Oysa ahenk, varlığını bu iki ögenin dışında aradığı takdirde şiire estetik katkılarda bulunabilecek bir ögedir. Vezin ve kafiyenin olumsuz etkilerinden biri de şairin duygularını ve duyarlılığını ifadelendirişini sınırlamasıdır. Bu da şiir dilinin doğallıktan uzaklaşması sonucunu doğurmuştur. Şiir geleneğinde önemli yere sahip olan söz ve anlam sanatları, şiirin doğallaşması yolunda birer engeldir. Şiir, sürekli olarak toplumun egemen sınıflarına seslenmiş, onların zevkini dile getirmiştir. Büyük sanatçı yeniliğin gerekliliğini duyan kişidir. Bir geleneği yıkıp yerine yeni olanı kuranlar büyük sanatçılardır. Dolayısıyla geleneğin hiçbir verili değerini kabul etmezler. Her sanat dalının kendine özgü esasları, anlatım araçları vardır. Bir başka sanat dalının imkânlarından yararlanmak, sanatçının yaratıcı gücünün zayıflığını gösteren bir aldatmacadır. Ayrıca, böylesi tutumlar, eserin ait olduğu dalın saflığını azaltmakta, dolayısıyla değerini düşürmektedir. Eserin beğenilme ölçüsü, anlaşılırlık düzeyinin yüksekliğiyle yakından ilişkilidir. Dolayısıyla zevk düzeyi düşük olan halk tarafından sevilen eserler kolayca anlaşılır olanlardır. Sanatçı ise, halkın bu özelliğinden yararlanıp izleyicisini artırmak amacıyla başka sanat dallarının ögelerine başvurmakla sanatın özüne aykırı bir davranış sergilemiş olur. Şiirin temel ögesi olan anlam, insanın beş duyusuna değil; ruhuna yönelir. Şairin, başka sanat dallarının anlatım araçlarından yararlanması, şiirinin okuyucudaki beş duyudan birinde ya da birkaçında takılmasına, dolayısıyla ruhî algılama merkezlerine doğrudan ulaşamamasına yol açar. Bununla birlikte beş duyuyu önceleyen anlayış da okuyucuyu şiirin "*atmosferine*" sokma, anlamın yaratacağı duygulanımı pekiştirme işlevini de taşıdığı için göz ardı edilmemelidir. Tabiî, biçim düzeyinde kalıp, bu işlevi içeriğe taşımamamak koşuluyla. Akım, ekol vb. oluşumlar, şiirin ilerleyişi önünde engeldir. Bu gelişimin sağlıklı gerçekleşebilmesi, şiiri bu türlü bağlayıcı, sınırlandırıcı oluşumlardan kurtarmakla söz konusu olur. Her türlü kuraldan, ilkeden kurtulacak olan şiirin başlıca kazanımı duyuşta ve söyleyişte yalınlıktır. Çünkü saflık ve basitlik sanatın özüdür.Bu kazanımın elde edilmesi yolunda bilinçaltından da

yararlanmak elverişli bir yöntemdir. Çünkü bilinçaltı, insanın bütün doğallığıyla yaşayabildiği tek yerdir. Sanatçının ustalığı, bilinçaltının doğallığını, saflığını kendi yetenek ve çabası ile taklit etmedeki başarısına, yani bu taklitçiliğini gizlemesi, doğalmış gibi sunabilmesine bağlıdır. Dolayısıyla sanatçıda olması gereken başlıca vasıf yetenektir. Şiir bir bütündür. Dolayısıyla sözcük ve dize, bu bütünün bir parçasıdır. Şiir, güzelliğini sözcüklerin aralarında kurdukları anlamsal ilişki ile oluşan organik bütünlükten alır. Bu yolla elde edilecek güzellik, bütünü oluşturan parçaların tek tek sahip olduklarından farklı bir güzelliktir.

Garip bildirgesinin getirdiği öneri ve ilkeler ise şunlardır: Şiirin 'değişmez' olmadığı; aksine görece bir yapıya sahip olduğu yeni kuşaklara anlatılmalıdır. Mevcut şiirin temel yanlışlarından biri olan yapaylığın yalınlaştırılması, doğallaştırılması gerekmektedir. Şairin amacı, duyuşta ve söyleyişte yalınlık olmalıdır. Bunun için de halkın konuşma dili esas alınmalıdır. 'Nazım'la 'şiir'i bir tutan anlayış aşılmalıdır. Birer nazım ögesi olan vezin ve kafiyenin şiirde yeri yoktur; bu iki öge şiirden uzaklaştırılmalıdır. Vezin ve kafiyeye dayalı olan ahenk de şiirden atılmalıdır. Varlığı bu iki ögenin dışında oluşan bir ahenk ise şiirde yer bulabilir; ancak o da şiir için gereksizdir. Vezin ve kafiyenin zorlaması ile oluşup yerleşen 'şiirin kendine özgü bir dili olduğu' şeklindeki görüş yanlıştır; aşılmalıdır. Şiirin doğallaşmasını engelleyen söz ve anlam sanatlarına gerek yoktur. Şiir "*müreffeh sınıflar*"ın temsilcisi olamaz. Onun yönelmesi gereken toplum kesimi, ekonomi ve zevk bakımlarından gelişmemiş geniş halk katmanı olmalıdır. Bir başka deyişle, şiir azınlığın değil; çoğunluğun sanatı olmalıdır[59] Şiirin söz konusu toplumsal yönelimi,

[59] İngiliz edebiyat bilimcisi Raymond Williams, Marksizmin edebiyatla ilgili görüşlerini üç ana maddede ilkeleştirir. Buna göre "*Marksist gelenekte (...) özellikle üç model göze çarpar "Edebiyatın" "ideolojiye" indirgenmesi; (...) "popüler edebiyatı"- "halkın edebiyatını"- "edebi geleneğin" gerekli ama şimdiye dek umursanmamış bir bölümü olarak görerek bu edebiyatı da gelenek kapsamına sokmak; "edebiyatı" içinde üretildiği toplumsal ve ekonomik tarihle ilişkisi içerisinde düşünme çabası.*" (*Marksizm ve Edebiyat*, çev.: Esen Tarım, Adam Yayınları, İstanbul, 1990, s.45.) Bu üç maddeden özellikle son ikisi Orhan Veli Kanık'ın buradaki düşünceleriyle uyuşur. İlk madde ise, varlığını hissettirmekle birlikte şairin "*Mesele bir sınıfın (...) sadece zevkini aramak, bulmak ve sanata hakim kılmaktır*" sözleri ile meseleyi ideolojik

eski ve mevcut şiirin araçlarıyla uygulamaya dönüştürülemez. Geniş kesimlerin zevkini yansıtmayı amaç edinen bu yeni yönelim için yeni anlatım araçları gereklidir. Dolayısıyla şiir geleneğinin her ögesi, özellikle duyuş tarzı terk edilmelidir. Şair, başka sanat dallarının anlatım araçlarından yararlanmamalıdır. Şiirde sözcüğün ses değerine önem verilmemelidir. Şiirin temel özelliği anlam olmalıdır. Şiir, gelişebilmek için akım, ekol vb. oluşumlardan bağımsız olmalıdır. Bilinçaltı, insanın bütün doğallığıyla yaşadığı tek yerdir. Şiirde saflığı ve basitliği elde edebilmek için ondan yararlanılabilir. Ancak, bu yararlanmayı, gerçeküstücülerin 'otomatik yazı' yöntemiyle değil; alıştırmaya, çalışmaya dayalı bir tür taklit yoluyla uygulamalıdır. Çünkü bilinçaltının olduğu gibi yazıya aktarılması mümkün değildir. Sözcük ve dize şiirin bir parçası olduğu için bütünden ayırılıp bağımsız olarak değerlendirilmemeli, şiir, güzelliğini bu iki parçasına borçlu olmamalıdır[60].

Garip hareketi, ortak kitap öncesindeki bu evrede, poetik belirginleşmesini hızlandırarak, ilkelerini netleştirmiştir. Gerek şiirlerle gerekse yazı ve konuşmalarla hareketin, toplumcu estetiği benimseyişi, edebî geleneğin her türlü ögesinden uzak duruşu ve günlük dili şiire malzeme yapma isteği belirgin bir biçimde ortaya konmuştur. İlk dönemdeki aşırı ve aykırı örnekler sürdürülmekle birlikte bu örneklerin şiirsel düzeylerini yükseltme çabaları da gösterilmeye başlanır. Bu evre, aynı zamanda onların hareketi başlattıkları Ankara'da çıkan Varlık'ın yanı sıra Gençlik, İnsan, Ses, Yenilik gibi kimi İstanbul dergilerinde de şiirleriyle görünmeye başladıkları bir süreçtir. Hareketin adını daha geniş bir alanda duyurmasını sağlayan bu açılım, büyük ölçüde Varlık'ı çıkaran Yaşar Nabi Nayır'la aralarında meydana gelen kırgınlıktan kaynaklanmıştır. Garipçiler, adı geçen dergilerdeki yeni tarz şiirleriyle seslerini duyurmayı başarmışlar, hatta yarattıkları yankılarla, yol açtıkları tartışmalarla dönemin şiir gündeminde belli bir konuma gelmişlerdir.

---

bağlamdan çok estetik alanının içerisinde sınırlı tutma çabası dikkate alındığında daha silik ve etkisiz kalmaktadır.

60 Garip bildirgesi üzerine bir başka inceleme için bkz.: Doç.Dr. Orhan Okay, *Şiir Sanatı Dersleri- Cumhuriyet Devri Poetikası*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum, 1987, s.2-25.

III- GARİP'İN ÇIKIŞI VE SONRASI (1941-1945)

Oktay Rifat, 1940 sonlarında yurda dönmüştür. Onun gelişi, beş yıl önce Orhan Veli Kanık'ın İstanbul'dan dönüşü sonrasında olduğu gibi, şiirde yeni bir atılım gerçekleştirme isteğine de kaynaklık edecektir. Ancak bu kez de aralarında, yedek subay olarak askerliğini yapmakta olan Melih Cevdet Anday yoktur. Orhan Veli Kanık, Garip şiirlerinden bir seçki hazırlama düşüncesindedir. Artık, hareketin şiir görüşünü toparlayıp bir bildirge hâline dönüştürerek edebiyat kamu oyuna sunmanın ve Garip şiirlerini bir kitapta toplamanın zamanı gelmiştir. Şair, bu düşüncesini Oktay Rifat'a açar. Bir ortak kitap hazırlama kararı alınır. Melih Cevdet Anday da bu karara uyar[61]

Ortak seçkinin hazırlanması işini Orhan Veli Kanık üstlenir. Şair, kitabın adını da kendi şiirinden esinlenerek belirlemiştir: *Tahattur*. Ancak, arkadaşı Cavit Yamaç'ın önerdiği bir başka sözcük olan *Garip* onun yerini alacaktır: Böylece kitabın, üç arkadaşın şiirlerinin yadırganmasından, garip bulunmasından kaynaklanan ve daha sonra hareketle birlikte anılacak olan adını, dönemin bu üretken edebiyatçısı koymuş olur[62].

Garip, 1941 Mayıs'ının ilk günlerinde çıkar[63] Kitapta, alfabetik sırayla, Melih Cevdet Anday'ın on altı, Oktay Rifat 'ın yirmi bir ve Orhan Veli Kanık'ın yirmi dört şiiri bulunmaktadır. Ayrıca Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık'ın ortak yazdıkları "Kuş ve Bulut" ile "Ağaç", kitapta ilk ve son şiirler olarak yer almıştır. Bunların büyük bir bölümü daha önce, başta Varlık olmak üzere İnsan, Oluş, Ses, Sokak ve Yenilik dergilerinde yayımlanmıştır[64].

---

61 *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.81.

62 Yazar, bu konuya ilişkin anısını, onların dönemleri içindeki yerlerine de değinerek Mehmed Kemal Kurşunluoğlu'na anlatmıştır. Asım Bezirci, *Orhan Veli*, s.62.

63 Resimli Ay Matbaası T.L.Şirketi, İstanbul, 1941.

64 Kitapta, "neşredilmemiş" notuyla verilen "Ağaçların Yukarıdaki Yaprakları", "Ellerimiz Gibi", "Zurna" ve "Kuş Dili" başlıklı şiirler daha önce yayımlanmıştır. Varlık (C.11, S.185, 15 Mart 1941, s.s.399)'ta çıkmış olan ikinci şiirin bu notla çıkması bir unutkanlığa bağlanabilir. *Garip*'in basılma aşamasında henüz yayımlanmamış olan ötekiler ise, İnsan'ın 1 Mayıs 1941 tarihli 14. sayısında, yani kitaptan birkaç gün önce çıktığı için bu notu taşımaktadır.

Orhan Veli Kanık, daha önce bir dizi hâlinde kaleme aldığı makalelerinden ilk dördünü, yukarıda da belirttiğim gibi, ufak değiştirmeler yapıp kitaba ön söz olarak koyar.

Garip üçlüsü arasındaki ilk görüş ayrılığı ön sözdeki kimi düşüncelerden kaynaklanır. Taburcu olduktan sonra bir süre daha İstanbul'da kalan Melih Cevdet Anday, aralarındaki görüş ayrılığını edebiyat çevrelerinde belli etmektedir. Şair, Salâh Birsel'in de bulunduğu bir söyleşide bu tutumunu -arkadaşına olan saygısını koruduğunu da hissettirerek- sergilemekten geri kalmaz[65]

Melih Cevdet Anday, *Garip* ön sözüne bu mesafeli duruşunu uzun yıllar sürdürmüştür. Kendisiyle ellili yılların sonlarına doğru yapılan bir görüşmede, ön sözdeki düşüncelere katılmadığını şöyle belirtmiştir:

> *"Bu kitabı önce üçümüzün adı ile bastırmak istiyorduk. Sonra bu düşünceden vazgeçtik; kitap, Orhan Veli'nin hazırladığı bir antoloji durumunu aldı. Bunda sanıyorum ki, Orhan Veli tarafından hazırlanan önsözde düşünce beraberliği olmaması rol oynamıştır. Gerçekten düşünüyorum da o önsöz, bağdaşamaz birtakım düşüncelerin toplamı olmaktan başka, kitabın içindeki şiirleri açıklamaktan da uzaktır."*[66]

Melih Cevdet Anday'ın ön söze ve kitaba yaklaşımı, sonraki yıllarda daha olumlu bir nitelik kazanır. Şair, bu görüşmeden yaklaşık otuz yıl sonra yayımlanan anılarında, *Garip*'in çıkışının sadece Orhan Veli Kanık'a mal edilmemesi gerektiğini, bir ortak kitap çıkarma kararının ardında Oktay Rifat'ın da bulunduğunu, kendisinin de bunu onayladığını açıkça belirtir. Kitabın sadece Orhan Veli Kanık'ın adıyla yayımlanması isteği ise -bir ortak kitap yayımlamayı başlangıçta onunla birlikte kararlaştırmasına rağmen- Oktay Rifat'tan gelmiştir. Melih Cevdet Anday, bu konuda iki şairin arasında bir anlaşmazlık olduğunu yazıyor; ancak bunun ön sözdeki görüşlere katılmama gibi bir nedene dayanıp dayanmadığı hususunda görüş ifade etmiyor. Kitabın, sadece Orhan Veli Kanık'ın adıyla yayımlanmış olmasını da "*Üçümüzden biri razı olmadığına göre,*

çıkılığı için bu notu taşımaktadır.

65 Salâh Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, 2.b., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s.227-228.

66 Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, İstanbul, 1960, s.26.

kitap elbet Orhan'ın adı ile çıkacaktı. Öyle de oldu."[67] sözleriyle belirtmekle yetiniyor. Şair, 1984 yılında yapılan bir görüşmede de Memet Fuat'ın ısrarına rağmen konuya açıklık getirmemiş, bu sorunun Oktay Rifat'a sorulması gerektiğini belirtmiştir. Oktay Rifat'ın ise bu konuya değinen hiçbir yazılı ifadesi yoktur. Ancak, bir görüşmede hareketin oluşumunu anlatırken söylediği "*Garip kitabını çıkardık, Orhan Veli, Melih Cevdet ve ben.*"[68] sözleri onun da genel olarak ön söze ve kitaba ters düşmediğini ortaya koyuyor. İki şairin sonraki yıllarda bu metindeki düşüncelere karşı çıkan, kimilerini olsun reddeden doğrudan ifadelerinin olmaması, yıllar sonra ön sözdeki düşüncelerden savunuyla, saygıyla söz etmiş olmaları bu yargıyı geçerli kılmaktadır[69] Üstelik iki şairin poetik yazı ve konuşmalarında da ön sözü temelde destekleyen, doğrulayan görüşlerini oldukça sık görmek mümkündür. Daha önemlisi, Garip hareketinin gündemde olduğu yıllara ait şiirlerinin büyük bölümü, söz konusu görüşlerin genel çerçevesi içinde yazılmıştır. Bu şiirlerin, hareketin, başlangıcından yıllar sonra çıkan (1949) yayın organı niteliğindeki Yaprak'a kadar uzanması, üç şair arasındaki görüş birliğinin, en azından Orhan Veli Kanık'ın ölümüne kadar sürdüğünün kesinliğini gösterir.

Garip hareketi, bu önemli çıkışını gerçekleştirdiği sırada İkinci Dünya Savaşı da olanca şiddetiyle sürmektedir. İlk askerlik görevini 1937 yılında Aydın'da yapmış olan Melih Cevdet Anday, yukarıda belirtildiği gibi, *Garip*'in yayımlandığı sırada, savaş nedeniyle ikinci kez askere alınmış bulunmaktadır. Ankara Depolar Komutanlığında üç ay kaldıktan sonra Balıkesir'e gönderilir. Şairin yedeksubaylığı, savaşın sonlarına kadar sürecektir[70] Orhan Veli Kanık da Ekim 1941'de askere çağrılır[71] O da arkadaşı gibi hemen savaş süresince Gelibolu'da yurt savunmasında görevlendirilir. Oktay Rifat da askerliğini Zonguldak'ta yapmıştır[72]. Dolayısıyla üç

---

67 *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.81

68 "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", *Şiir Konuşması*, s.333.

69 "Melih Cevdet Anday Konuşuyor", Hürriyet Gösteri, S.46, Eylül 1984, s.4.

70 *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.18.

71 Asım Bezirci, *Orhan Veli*, s.18.

72 Yeni Zonguldak adlı yerel gazetenin 28 Ekim 1942 tarihli sayısındaki bir yazıda, şairin "*bir buçuk seneden beri Zonguldak'ta*" olduğu

arkadaşın şiir faaliyeti bu yıllarda oldukça durgun bir tempoda sürer. Orhan Veli Kanık'ın, askerliği sırasında sadece altı şiir yayımladığı dikkat çekiyor. Melih Cevdet Anday da *Garip*'in çıkışından 1944 yazına kadar yedi şiiriyle yer alır dergi sayfalarında. Oktay Rifat ise on üç şiiriyle arkadaşlarından daha üretken görünür.

Üç şairin edebiyat ortamından uzak oluştan kaynaklanan suskunluğu, poetik duruma da yansımıştır. Orhan Veli Kanık, İnkılâpçı Gençlik'te arka arkaya yayımlanan üç makalesinden[73] başka, Nisan 1945'e kadar hiçbir yazı kaleme almaz. Melih Cevdet Anday da Temmuz 1941'den itibaren yaklaşık birer yıl arayla üç yazı yayımlar[74] Ancak, bunlardan ikincisi, şiire ilişkin bir çalışma

---

bildirilmektedir. Ayrıca, Oktay Rifat Horozcu'nun "Şehitlik" şiirine ilişkin dikkat çekici bir belge olan bu yazının ilgili bölümünü buraya alıyorum:

"Geçen gün mahfelde bir defter buldum. Bakdım, bizim Oktay Rıfat'ın şiir defteri..

Dünyanın durumu malûm, herkesin sinirleri gergin, gülmek için, soğuk soğuk yazılar yazmaktan, Alemdaroğlu'ndan bir iki lira sızdıracağım diye uğraşmakdansa.. İyisi mi Oktay Rıfat'ın şiirlerini neşrederim. İşte "Bahriye Neferi" ismindeki şiiri:

Gözlerimi balıklar yedi./Dilimi yengeçler kemirdi../Sanmayın kürek çekmede geriyim./Ben bir Bahriye Neferiyim./Bahriye Neferi ne demektir bilir misiniz?/Bahriye Neferi demek:/Gözlerini balıklara bir porsuyon yemek/Yapıp yedirmek,/Demektir.../Gözlerimi balıklar yedi amma,/Ben gine görüp 78 kulaç derinliklerdekil/Hamsi balığının uskumru balığına/Göz etmesini.../Gelmesini, gitmesini../Bahriyeliden şair, Şairden Bahriye Neferi../Burnumun ucuna ay diye takdım feneri."

(Galib Fuad, "Oktay Rifat'ın Şiirleri", S.39, 28 Birinci teşrin 1942, s.4/6.) Bu metnin. karikatürize bir nitelik taşıdığı düşünülebilir. Çünkü, şiirin üç yıl önce yayımlanmış olan metninde yukarıdaki dizelerden sadece ikisinin bulunması ("Ben bir bahriye neferiyim" ve "Gözlerimi balıklar yedi", Varlık, C.151, 15 Birinciteşrin 1939, s.200) ve şairin, mizahı bir anlatım tutumu olarak pek kullanmamış olması bu ihtimali güçlü kılıyor.

[73] "Sanatta Fayda", S.56/61, 29 Ağustos 1942, s.3; S.56/62, 5 Eylül 1942, s.3; "Halk Sanatkârının Kültürü", S.56/62, 5 Eylül 1942, s.1/3; "Kim Suçlu", S.56/63, 12 Eylül 1942, s.1-2.

[74] "Şiir Hakkındaki Yazılara Dair", Yeni Ses, S.6(10), Temmuz 1941, s.1-2; "Yeni Millî Edebiyat Meselesi", Yurt ve Dünya, C.3, S.19, İlkteşrin 1942, s.233-235; "Buğday Başakları", a.g.d., C.4, S.36, İlkkânun 1943,

değildir. Oktay Rifat ise bu alandaki ilk ürünlerini ortaya koymak için 1945 Mayıs'ını bekleyecektir[75] İki şairin bu evrede yayımlanan beş makalesi, Garip hareketinin poetik ilkeleri doğrultusundaki görüşleri içermektedir.

Ortak kitabın yayımlanmasıyla başlayan bu evrenin, vurgulanması gereken iki özelliği vardır. Birincisi, üç şair arasında belirgin bir görüş ayrılığına sahne olması; ikincisi de yukarıda belirtilen nedenden ötürü kuram ve uygulamada pek verimli bir süreç olmamasıdır. Bununla birlikte, söz konusu düşünce farklılığı belli bir noktada sınırlı kalarak hareketin sürmesine engel olamayacaktır. Ayrıca, Garipçiler 1944'ün sonlarında askerlik görevlerini tamamlayıp şiir dünyasına döneceklerdir. Zorunlu bir suskunluğun ardından gelen bu dönüş, Garipçiler için yeni; ancak birbirlerinden ayrı bir atılım sürecinin başlangıcı olacaktır.

IV- DURGUNLUK EVRESİ (1945-1949)

Garip hareketinin tarihçesinde 1945 yılının önemli bir yeri vardır. İlk şiirlerini dergilerde sürekli bir arada yayımlamaya özen gösteren, hatta bu şiirleri yine birlikte kitaplaştıran üç şair, genel olarak Garip hareketi içerisinde kalmakla birlikte, 1945-1949 arasında, yazma ve yayımlama hususlarında birbirlerinden ayrı davranma eğiliminde görülür.

İlkin, Orhan Veli Kanık, 1945 Şubat'ında *Vazgeçemediğim*[76] adlı kitabını yayımlar. Eserde, beşi daha önce çeşitli dergilerde çıkmış olan on bir şiir bulunmaktadır.

Şair, Nisan 1945'te de *Garip*'in ikinci baskısını çıkarır[77] Yukarıda değindiğim gibi, üç şairin bu evrede kendilerini hareketin birer üyesi olmanın yanında, bağımsız birer şair olarak da görme eğiliminde olması, *Garip*'in bu baskısına açıkça yansımıştır: Eserin ikinci baskısında sadece Orhan Veli Kanık'ın şiirleri vardır. Bunlardan onbiri, ilk baskıda olmayan yeni şiirlerdir. Onların da yedisi ilk kez yayımlanmaktadır. Bu durum, Melih Cevdet Anday ile

---

s.491-492.

[75] Oktay Rifat'ın ilk edebî makalesi, Ulus gazetesinde çıkan "Gerçek Peşinde" (13 Mayıs 1945, s.5) başlıklı yazıdır.

[76] Marmara Kitabevi, Marmara Basımevi, İstanbul, 1945.

[77] Ölmez Eserler Yayınevi, Güven Basımevi, İstanbul, 1945.

Oktay Rifat'ın ortak kitaba mesafeli duruşlarının hâlâ devam ettiğini sezdirmektedir. Orhan Veli Kanık ise ikinci baskının "Garip İçin" başlıklı ön sözünde arkadaşlarının bu tutumuna dolaylı ve sitemli sözlerle değinmiştir:

> *"Güçlüklere, bir başına da olsa, karşı koyan insan kuvvetli insan olmalı. Ben bunu yalnız kalıp da ümitsizlik içinde olduğumu hissettiğim anlarda daha iyi anladım. Bununla beraber, senelerden beri, o kadar çok zamanlar yalnız kaldım ki bu hale âdeta alışır, hattâ -kuvvetli olmanın gururunu duyabilmek için- zaman zaman yalnızlığı arar oldum."*

Orhan Veli Kanık, sitemli tutumunu ön sözün sonunda biraz daha belirginleştirir. Sanatçının kazandığı deneyime ve bilgiye koşut bir değişim sürecini geçirebileceğini belirten şair, Melih Cevdet Anday'ın yıllar önceki bir yazısında *"Ben içinde bir şey isbat edilmeğe çalışılan sanat yazılarını şüphe ile okuyorum."*[78] sözleriyle öne sürdüğü düşünceyi bu noktada ad vermeksizin eleştiri konusu yapar. Ona göre bu görüş, "isbat edilecek mesele yoktur" şeklinde ikinci bir önermeyi de kapsamaktadır. Buna karşılık Orhan Veli Kanık da *"Mademki isbat edilecek mesele yok; ne diye düşünüyor, ne diye konuşuyor, ne diye yazıyoruz?"* sorusuyla, arkadaşı ile bir görüş ayrılığı içinde olduğunu da sezdirmiştir.

Orhan Veli Kanık, ilk baskının ön sözüne burada da yer verir. Şiire ilişkin bilgisi ve görgüsü artık gelişmiş olan şairin bu tutumu, öz eleştirilerinin yanında yine de kendi şiir geçmişinden pişmanlık duymadığını bildiren görüşlerinin uygulaması niteliğindedir.

Garip'in ikinci baskısının ön sözünde vurgulanması gereken önemli bir yan da üçlü arasındaki görüş ayrılığının Orhan Veli Kanık tarafından ilk kez açığa çıkarılmış olmasıdır. Onun sitemli davranışı, hareketin diğer iki üyesinden yazılı bir karşılık görmemiştir. Dolayısıyla, Garipçiler sorunlarını kendi içlerinde tutmaya çalışmışlar; edebiyat çevresine yansıtmamaya özen göstermişlerdir, denilebilir.

Oktay Rifat'ın ilk şiir kitabı da 1945'te yayımlanmıştır: *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*[79] Eser, genel

---

[78] "İmza ve Tenakuz", Oluş, C.2, S.27, 2 Temmuz 1939, s.420

[79] Nebioğlu Yayınevi, İstanbul. Bu baskıda basım tarihi konulmamış. Ancak, arka kapağında, Suut Kemal Yetkin'in 1945'te yayımlandığı

olarak Garip çizgisindeki şiirleri içermektedir. Bununla birlikte, Oktay Rifat, yıllar önce hece vezniyle yazdığı "Anahtar", "Eza",

bilinen *Sanat Meseleleri* adlı kitabına ait bir ilânın olması, *YÖAAÜŞ*'in de aynı yıl yayımlandığına ilişkin ipucu veriyor. Ayrıca, eserin dış ve iç kapaklarında Millî Kütüphane tarafından "1945" tarihinin kaydedilmesi de bu hususlaki bir başka ipucunu oluşturuyor. En önemli ipucu ise şu: Bu baskıdaki şiirlerden daha önce değişik dergilerde yer alanların sonuncusu 23 Ekim 1944'te yayımlanmış. Şair, Ekim sonrasında yazdığı şiirleri Haziran 1945'te çıkan *Güzelleme*'ye ve 1952'de yayımlanan *Aşağı Yukarı*'ya almış. Bu bilgiler, eserin 1944 sonunda yayıma hazır hâle getirilmiş olduğu ve -*"birinci bası"* kaydıyla- 1945'in ilk yarısında yayımlandığı ihtimalini güçlendiriyor. Ayrıca çeşitli edebiyat tarihleri ve ansiklopedilerin şaire ayrılan bölüm ve maddelerinde de bu tarih verilmiştir. Bununla birlikte, Orhan Veli Kanık, 16 Ağustos 1946 tarihli Ülkü'de çıkan "Oktay Rifat'ın Kitabı" başlıklı yazısında *"Oktay Rifat, şiirlerini, bugüne kadar, toplu bir halde neşretmediği için okuyucular, (...) bu şiirleri kolay kolay bulup okuyamıyorlardı."*(C.10, S.118, s.21) sözlerine yer vermiştir. Ayrıca, *Oktay Rifat Kitabı* adlı kitapta yer alan ve şairin oğlu Samih Rifat tarafından düzenlenen eser listesinde kitabın ilk kez 1946'da yayımlandığı belirtilmiştir (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1991, s. 141).

Araştırmalarım sırasında eserin 1946 tarihli ve yine "birinci bası" kayıtlı bir başka baskısını buldum (Marmara Kitabevi. İstanbul, 1946).

Eserin iki baskısında da aynı şiirler yer alıyor. Hatta şiirlerin sayfa numaraları bile aynı. Sadece ilk dört şiir, ilk baskıda diğer bölümlerden ayrı tutulmuşken ikinci baskıda "Yaşayıp Ölmek" bölümüne katılmış. Ayrıca iki şiirin başlıkları değiştirilerek "Peyzaj"a, "Manzara"; "Portre"ye ise "Resim" adı verilmiş. Şiirlerde de kimi değişiklikler yapılmış. 1946 baskısındaki şiirlerde dikkati çeken en önemli özellik ise daha önceki baskılarda kullanılan bütün noktalama işaretlerinin kaldırılmış olmasıdır.

Her iki baskıya da "birinci bası" kaydının konulmuş olmasına gelince. İki baskı arasında, yukarıda belirttiğim, küçük değişikliklerden başka hiçbir fark yok. Yalnız 1946 baskısı daha özenli bir bası çalışmasının ürünü. Sayfa aralarında Nurullah Berk'in resimlerine yer verilerek kitaba görsel bir zenginlik de kazandırılmaya çalışılmış. Ayrıca 100 kuruş fiyatlı ilk baskıdan 25 kuruş daha pahalı. Bu da o yılların yüksek enflasyonlu ekonomik ortamında ilk baskının 1946'dan önce yayımlandığı hususunda bir başka ipucu. Dolayısıyla, bu noktada Oktay Rifat'ın, eserinin ilk baskısını beğenmemiş ve onu daha güzel bir tasarımla bir yıl sonra yeniden bastırmış olmasını güçlü bir ihtimal olarak görmek gerekiyor. Sonuç olarak, *YÖAAÜŞ*'in, 1945 ve 1946 yıllarında iki kez basılmış olduğunu söylemek mümkün.

"Halka", "Tomurcuk" ve "Portre" başlıklı manzumelere de yer vermiştir. O, bu tutumuyla, iki arkadaşından farklı olarak Garip hareketi öncesindeki şiirlerini de hâlâ önemsediğini göstermiş olur. Bir başka deyişle, kendi şairliğinin bir önceki evresiyle arasına keskin bir çizgi çekmemiştir. Şair, "Vazife", "Telli Telefon", "Türkân İçin", "Türkân'a Ağıt" gibi şiirlerinde görüldüğü gibi, Garip döneminde de zaman zaman halk şiirinin biçim ögelerinden yararlanarak biçim bakımından hareketin ilkeleri dışında kalan örnekler vermekten geri kalmamıştır.

Aynı yılın Haziran'ında yayımlanan *Güzelleme*[80], şairin bu tutumunu iyice belirginleştirdiği bir kitap olarak dikkati çeker. Eser, halk şiirinin biçim ve söyleyiş özelliklerini yansıtan yedi şiirden oluşturulmuştur. Bunlar içinde, "Rüya" semaî, "Mor Kalem" ise koşmadır. Vezinsiz ancak kafiyeli olan diğer şiirler de dörtlükler halinde bölümlenmiştir. Kitabın son şiirinde ise halk edebiyatının bir türü olan tekerlemeden esinlendiği görülmektedir.

Melih Cevdet Anday ise ilk şiir kitabını arkadaşlarından bir yıl sonra, 1946'da yayımlamıştır. ***Rahatı Kaçan Ağaç***[81]'taki otuz şiirin büyük bölümü daha önce dergilerde çıkmıştır. Bunlar arasında, *Garip*'te bulunan şiirlere de yer verildiği görülüyor. Bu kitapla birlikte üç şiir de ilk kez yayımlanmış olmaktadır. Eserde, Garip hareketi öncesine ait şiirlerin olmayışı da dikkati çeken bir başka husustur. Dolayısıyla, Melih Cevdet Anday da Orhan Veli Kanık gibi, bu yıllarda, etkilenme ve ara dönemlerine ait ürünlerini şiir birikiminin sınırları dışında tutma eğilimindedir. Bununla birlikte, "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı" türkü formundaki yapısıyla, "Yörük Mezarlığı" da vezinli (on üçlü hece), kafiyeli ve düzenli dize bölümlenmesiyle diğer şiirlerden ayrı bir yapıya sahiptir. Bu iki örnek, Melih Cevdet Anday'ın da Oktay Rifat gibi düzenli şiir anlayışından, dolayısıyla gelenekten bütünüyle kopmadığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Ancak, ***Rahatı Kaçan Ağaç***, genel olarak Garip poetikasının örneklerini vermesiyle hareketin çerçevesi içinde yer alır.

Melih Cevdet Anday'ın ve Oktay Rifat'ın, bu evrenin hemen başında, kitap yayımlama noktasındaki yoğun faaliyeti, adı geçen

[80] Çankaya Matbaası, Ankara, 1945.
[81] Ölmez Eserler Yayınevi, Işıl Matbaası, İstanbul, 1946.

eserlerle sona erer. Orhan Veli Kanık ise 1945-1949 arasında *Destan Gibi*[82], *Yenisi*[83] ve *Karşı*[84] adlı kitaplarıyla daha üretken bir şair kimliğinde görünmüştür.

Destan Gibi, şairin gerek bu evrede gerekse daha önce yayımladığı kitaplarından biçim yönüyle ayrılır. Orhan Veli Kanık'ın gezi izlenimlerinden oluşan eser, aynı zamanda tek bir şiir metnini içermektedir. Bu kitaba kadar genellikle az dizeli şiirler kaleme almış olan şair, *Destan Gibi*'de 174 dizelik bir uzun şiir denemesine girişir. Onun kısa şiirlerden bir ölçüde sıyrılması bu eserle başlamıştır. *Yenisi* ve *Karşı* adlı kitaplarda da söz konusu değişmeyi somutlaştıran birçok şiir vardır.

Garip hareketinin 1945-1949 evresinde üç şairin, şiirleri sunma konusunda yollarını ayırışı ve bağımsız davranışı, biçimdeki değişmelerden sonra, en belirgin yön olarak dikkati çekmektedir. Söz konusu ayrılış, daha dar ölçüde kalmakla birlikte, poetik duruma da yansımıştır. Orhan Veli Kanık, şiire ilişkin yazılarında, toplumculuğu yadsımamakla birlikte bireyciliğe doğru kısa süreli bir kayış gösterirken, Oktay Rifat da 1945'te kaleme almaya başladığı makalelerinde özellikle 'gerçeklik' ve 'anlam' kavramlarını, Garip'in ilkelerine yeni boyutlar getiren bir bakış açısından irdelemiştir. Ancak, üç şairin bu dönemdeki yayın faaliyetlerinde Garip'in ilk örneklerine de yer vermiş ve onları sürdürmüş olması, hareketin bir durgunluk süreci yaşamasına karşılık, varlığını koruduğunu gösteren önemli bir kanıttır. Şiir ve poetik metin üretme bakımından verimli olan; hareketi savunma ve sürdürme yönünden ise önceki evrelerdeki coşkuyu ve bağlılığı içermeyen bu sürecin olumsuz özellikleri geçicidir. Bu hususlaki ikinci dayanak noktası da üç şairin, Yaprak dergisi çevresinde yeniden bir araya gelecek ve Garip şiirinin yeni örneklerini verecek olmasıdır.

V- SON EVRE (1949-1950)

1937 yazında Ankara'da filizlenen Garip hareketi, yukarıda sergilenen gelişim çizgisini izleyerek, son evresine 1948 yılı

---

[82] Ölmez Eserler Yayınevi, Sebat Basımevi, İstanbul, 1946.
[83] İnkılâp Kitabevi, Kenan Matbaası, İstanbul, 1947.
[84] Güney Matbaacılık ve Gazetecilik T.A.O., Ankara, 1949.

sonlarında ve yine Ankara'da girmiştir. Bu son evre, üç şairin Yaprak dergisi çevresindeki çalışmalarından oluşmaktadır.

1946 seçimlerinden sonra gelişen yeni siyasî oluşumlar, gerek Garipçileri gerekse diğer birçok aydın ve sanatçıyı yakından ilgilendirmektedir. Özellikle Hasan Âli Yücel'in, Millî Eğitim Bakanlığından ayrılması ve yerine Reşat Şemsettin Sirer'in atanması, bu kesimi derinden etkiler. Yücel'in bakanlığı döneminde kurduğu ve birçok sanatçının da görev aldığı Tercüme Bürosu işlevini yitirmiştir. Bu ve başka nedenlerden ötürü, örneğin Orhan Veli Kanık bu bürodaki, Necati Cumalı da aynı bakanlığın Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğündeki görevlerinden istifa ederler. Neşriyat Müdürlüğünde çalışan Melih Cevdet Anday ise pasif bir göreve verilir[85] O sırada Ankara'da bulunan Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Arif Dino, Erol Güney, Nusret Hızır, Mahmut Dikerdem, Cahit Sıtkı Tarancı, Necati Cumalı gibi adlar, sık sık bir araya gelmekte ve bu eğlenceli toplantılarda çeşitli konulara ilişkin söyleşiler yapmaktadır. Bu konuların başında da sanat ve ülkenin siyasî durumu gelmektedir[86]

Yaprak, aralarında Garip üçlüsünün de bulunduğu bu sanatçı ve aydın grubunun söz konusu düşüncelerini yansıtma aracı olarak tasarlanmıştır[87] Bununla birlikte, derginin kimliğinin estetik bir düzleme yerleştirilmesine de özen gösterilmiştir. Alt başlığının "fikir-sanat gazetesi" olması bunu gösterir.

Yaprak dergisi, 1948 yılı sonlarında Mahmut Dikerdem'in Selânik Caddesindeki evinde yapılan bir dost toplantısında doğmuştur[88]. Dikerdem, aynı zamanda ilk sayının çıkması için gerekli parayı veren kişidir[89]

---

[85] Necati Cumalı, "Anılarla Yaprak Dergisi-2", Milliyet Sanat Dergisi, S.35/1, 1 Kasım 1981, s.11.

[86] A.g.y., s.11.

[87] Melih Cevdet Anday, "Anılarla Yaprak Dergisi- 1", a.g.d., S.34, 15 Ekim 1981, s.12; Necati Cumalı, a.g.y., s.10-11.

[88] Mahmut Dikerdem, "Anılarla Yaprak Dergisi- 3" A.g.d., S.36, 15 Kasım 1981, s.24.

[89] Necati Cumalı, a.g.y., s.11. Mahmut Dikerdem, maddi desteğini, dergi kapanana kadar sürdürdüğünü şöyle îmâ ediyor: "*Yaprak dergisi (...) Kahire Büyükelçiliği Başkatipliğine atandığım 1950 Haziranında yayınına son verdi.*" (a.g.y., s.24). Ancak, Dikerdem, bu sözlerinden otuz



Melih Cevdet Anday ve Orhan Veli Kanık'ın 1945 - 1946 yıllarında görev yaptığı Millî Eğitim Bakanlığı Neşriyat Müdürlüğü ile Tercüme Bürosu, Yüzbaşıoğlu Apartmanının ikinci katında idi. Ulus'ta Posta Caddesi ile Cihan Sokak'ın kesiştiği köşede bulunan bina, bu gün yarı metruk durumdadır.

Bununla birlikte, Mahmut Dikerdem, söz konusu işlevini derginin işlerine karışma yolunda hiç kullanmamış; "M.Fırtınalı", "M.F." ve "Yaprak" imzalarıyla siyasî nitelikli yazılar vermekle yetinmiştir. Hatta kendisinin ve Sabahattin Eyüboğlu'nun önerisiyle sadece edebiyatçılardan bir yazı kurulu oluşturulmuştur. Kurulda Melih Cevdet Anday, Necati Cumalı, Erol Güney, Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık üye olarak bulunacaktır. Sabahattin Eyüboğlu ise, kurulun dışında kalacak; ancak alınan kararları denetleyecektir.

Yaprak'ın hazırlık aşamasındaki güzel ortam, baskı aşamasında olumsuz bir duruma dönüşür. Dergiyi basacak basımevi bulmakta güçlük çekilir. Birçok basımevi, siyasî kaygılarla, basım işini üstlenmek istememektedir[90]. Sonunda, dergi, Yaprak çevresinin bir başka şairi olan Fethi Giray'ın aracılığıyla, dönemin Tarım Bakanı Cavit Oral'ın basımevinde basılır[91] Böylece Yaprak'ın birinci sayısı 1949 yılının ilk günü çıkmış olur

Bu sayıda "Yaprak" imzasıyla yayımlanan "Alış Veriş" adlı şiir oldukça önemlidir. Sabahattin Eyüboğlu'nun esinlemesiyle ortaklaşa kaleme alınan[92] şiiri, Yaprak'ın sanat anlayışını ve dünya görüşünü, Garip hareketinin de son evresindeki poetikasını yansıttığı için burada vermek istiyorum: *"Gül verir yonca alırız/ Bülbül verir serçe alırız/ Edebiyat verir yalınsöz alırız/ Şarkı verir türkü alırız/ Tekses verir çok ses alırız/ Halı verir kilim alırız/ Kara tahta verir hayat alırız/ Diploma verir değer alırız/ Lisan verir dil alırız/ Tesbih verir pergel alırız/ Hacıyağı verir zeytinyağı alırız/ Meta verir fizik alırız/ Turan verir memleket alırız/ Hemşeri verir yurddaş alırız/ Salon verir sokak alırız/ Hazırlop verir alınteri alırız/Canan verir dost alırız/ Gözyaşı verir ümit alırız"*

Dergi, 15 Haziran 1949'a kadar aralıksız on iki sayı çıktıktan sonra yayımına ara verir. 1 Kasım 1949'da başlayan ikinci yayın dönemi de 15 Haziran 1950'ye kadar sürer. Yaprak, yirmi sekiz sayılık yayın hayatında salt yukarıda andığım adlarla sınırlı

---

yıl önce, Orhan Veli Kanık'ın ölümü üzerine kaleme aldığı bir yazıda, derginin çıkarılabilmesinde onun emeklerinin ve katkılarının daha çok olduğunu da dile getirmiştir ("Orhan Veli", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1).

90 Necati Cumalı, a.g.y., s.12.

91 A.g.y., s.12.

92 Melih Cevdet Anday, a.g.y., s.12.

kalmamış; Sait Faik Abasıyanık, Ahmet Muhip Dıranas, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ceyhun Atuf Kansu, Metin Eloğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Cahit Külebi, Suat Taşer, Kemal Bekir, Fethi Giray, Cevdet Kudret Solok, Cahit Saffet Irgat gibi adlardan oluşan oldukça geniş bir sanatçı kadrosuna sayfalarında yer vermiştir. Dönemin bu usta şairleri, derginin özellikle yirminci sayısından sonra yerlerini gençlere bırakırlar. Necati Cumalı ise, ilk sayı çıktıktan hemen sonra Millî Eğitim Bakanlığındaki görevinden istifa ederek 9 Ocak 1949'da İzmir'e gidip oraya yerleşmiştir. Şair, bu tarihten sonra kısa bir yazı ve iki şiiri dışında eser göndermez. Dolayısıyla, onun Yaprak'a katkısı başlangıçtaki çabalarıyla sınırlı kalır. Üstelik, Necati Cumalı, İzmir'e yerleştikten sonra, aynı kentte çıkan bir dergide Orhan Veli Kanık'ın "Bedava" şiirini eleştirir[93] Orhan Veli Kanık da Yaprak'ta ona cevap verir[94] İki arkadaş arasındaki bu kısa tartışma, Necati Cumalı'nın cevabî yazısıyla tatlıya bağlanmakta gecikmez[95]

Garip üçlüsünün Yaprak dergisindeki konumuna gelince. Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık, gerek yazı kurulunda üye bulunmaları ve gerekse çeşitli türlerde ve konularda kaleme aldıkları ürünlerin niceliği ile Yaprak'ın temeli durumundadır. Derginin hazırlık döneminde ve ilk birkaç sayısında görülen "imece" ortamı, ilerleyen sayılarda yerini bu üçlünün, özellikle Orhan Veli Kanık'ın çabalarına bırakmıştır. Üç şairin şiir, makale, deneme, öykü türlerindeki telif ve çeviri eserleri, hemen her sayının ağırlık noktasını oluşturur. Bir başka deyişle, dergi kısa sürede Garip hareketinin gecikmiş bir yayın organı kimliğine bürünür. Dergiye katkı hususunda ise Orhan Veli Kanık'ın, arkadaşlarından ayrı bir yeri vardır. O, salt ürün vermekle kalmaz, Yaprak'ı adeta tek başına çıkaran kişi özelliğini de kazanır. Yazı seçimi, sayfa düzenlemesi, düzelti işleri, paketleme ve postalama gibi derginin her yayım aşamasındaki en büyük, hatta biricik emek ona aittir. Nitekim, Mahmut Dikerdem, şairin ölümünden sonra Sabahattin Eyüboğlu'nun girişimiyle çıkarılan Son Yaprak'ta onun Yaprak'la kendini

---

[93] "Eski-Yeni", Fikirler, S.22, Nisan 1949, S.39-40.

[94] "Necati'ye Mektup", Yaprak, S.12, 15 Haziran 1949, s.2.

[95] Necati Cumalı, "Orhan'a Cevap", Fikirler, S.23-24, Mayıs-Haziran 1949, s.60-64. Necati Cumalı'nın bu konuya ilişkin yıllar sonraki düşünceleri için bkz.: "Anılarla Yaprak Dergisi-2", Milliyet Sanat Dergisi, S.35/1, 1Kasım 1981, s.12.

özdeşleştirişini ve bu uğurda çektiği sıkıntıları dile getirirken aynı zamanda dergi üzerindeki hakkını da teslim etme gereğini duymuştur[96].

Garip hareketinin Yaprak çevresindeki başlıca özelliği, ilk evresinde dikkati çeken güç birliğini ve yine başlangıcından beri ilkeleri arasında yer alan gerçekçi sanat anlayışını iyice belirginleştirmiş olmasıdır. Önceki evrelerde söz konusu anlayışı, toplum içindeki bireyi ön plâna çıkararak esere yansıtan Garip üçlüsü, bu evrede toplumu önceleyerek sanat görüşünü kendi içinde dönüştürmüş, eleştirel bir bakış açısıyla ve anlatım tutumuyla sergilemeye başlamıştır. Üstelik, Garipçiler bunu salt sanat düzleminde uygulamakla kalmamış; makaleler ve karşıt düşünceleri savunan kesimlere yönelik polemik yazıları aracılığıyla düşünce düzlemine de taşımışlardır. Bu tür çalışmalarının dil, toplum, siyaset gibi değişik alanlara yayılması, Garipçilerin ve özellikle Orhan Veli Kanık'ın, hareketin son döneminde sanatçılığın yanısıra aydın olma özelliğini de kazandığını ve bu yeni kazanımı yansıtmaya başladığını ortaya koymuştur.

Yaprak'ın kapanması ile Orhan Veli Kanık'ın ölümü arasında sadece beş aylık bir süre vardır. Şair, derginin yayınına son vermesinden oldukça etkilenmiş, büyük bir umutsuzluğa kapılmıştır. Mahmut Dikerdem'in sözleriyle "*Yaprak'ın yayınlanmasına son verildiği gün Orhan çökmüştür.*"[97] Nitekim, bu sürede yazdığı şiirlerin büyük bir bölümü, yaşamakta olduğu sıkıntıyı güçlü bir biçimde hissettirir[98].

Yaprak'ın sonu, aynı zamanda onun Ankara'da geçirdiği uzun yıllarının da sonu olur. İstanbul'a, ailesinin yanına döner. Melih Cevdet Anday da o sıralarda İstanbul'a taşınmıştır. Oktay Rifat ise 1955'e kadar Ankara'da kalacaktır.

Üç şairin çocukluk yıllarında başlayan dostluklarına, gençlik dönemlerinin heyecanlarına, serüvenlerine, yaşadıkları kader birliğine ve Türk şiirinde bir dönüm noktası oluşturan Garip hareketinin her evresine sahne olan Ankara, ne yazık ki, OrhanVeli

---

[96] "Orhan Veli", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1.

[97] "Anılarla Yaprak Dergisi-3", Milliyet Sanat Dergisi, S.36, 15 Kasım 1981, s.25.

[98] Orhan Veli Kanık bu sürede sadece beş şiir yazmıştır. "Gelirli Şiir", "Delikli Şiir", "Rubai", "Yaşamak", "Aşk Resmigeçiti".

Kanık'ın ölümüne neden de olmuştur. Şair, aynı yılın Kasım ayında bir haftalığına geldiği bu kentte onarım için kazılmış bir çukura düşer. Bu kazadan kaynaklanan beyin kanaması sonucu 14 Kasım 1950'de, İstanbul'da ölür.

Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat, arkadaşlarının ölümünden sonra bir süre daha genel çizgileriyle hareketin toplumcu yanı ağır basan son örneklerini vermeyi sürdürmüştür. Ancak onlar da 1952'den itibaren şiir tarzlarının çizgisini başka ufuklara çevirmekte gecikmeyeceklerdir. Böylece, üç arkadaşın 1937 yazında başlattıkları Garip hareketi, Türk şiirinin gidiş yönünü değiştiren, ona yeni imkânlar kazandıran on üç yıllık verimin ardından, başlıca savunucusunu yitirdiği 1950 yılının sonlarında gündemden çekilmeye başlar.

İKİNCİ BÖLÜM

GARİP HAREKETİNİN ESTETİK ALT YAPISI

I- SANAT - GERÇEK İLİŞKİSİ

Orhan Veli Kanık, "Halk Sanatkârının Kültürü" başlıklı makalesinde, gerçekliği toplumcu bir anlayışla değerlendirmiş ve sanat eserinin, toplumun yaşayışından motifler, izler taşıması gerektiği düşüncesini ileri sürmüştür. Ona göre, Divan şiiri yüzyıllar boyunca halka ait değerlere eğilmemiş, "*tekkede, gül mevsiminde ve meclisi meyde bülbül sesile Allah'tan, oğlandan ve kızdan*"[1] söz etmekle yetinmiştir. Buna karşılık, "*Rumeli, İstanbul ve Garbî Anadolu havalisinde*" okunan türkülerde halkın gerçek yaşayışından sesleri içeren "*telgraf martin, mavzer, konyak, mahpushane, fabrika, meyhane, seferberlik, jandarma, gardiyan, müstantik, kâtip*" gibi motifler ağırlığı oluşturmaktadır. Dolayısıyla şair, "*taklit edilmesi lâzım gelen realitenin*" 'okuma yoluyla değil; bizzat yaşamakla elde edilmesi, özümsenmesi gerektiği' görüşünü öne sürer.

Şair, beş yıl sonra yayımlanan "Anlayamıyorum"[2] adlı yazıda ise sanatçının gerçekliği, kendi algılama sürecinde değişime uğratarak eserine yansıtması gerektiği düşüncesini savunmaya yönelir. Bir başka deyişle,bu yazısında onun, sanatın başlıca koşullarından olan üst gerçeklik boyutunun varlığını kabul etmiş olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, burada örnek verdiği sanatçı tipi ressamdır. Diğer makalelerde sanatçının ve eserinin sürekli olarak somut ya da toplumun yaşayışına dayalı gerçekliği yansıtıcı olması gerektiğini vurgularken burada üst gerçekçi bir tutumu belirginleştirmesi bir çelişki değildir. Garip bildirgesindeki, sanat türleri arasında biçim, anlatım aracı, söylem ögelerine bağlı ayırıcı görüşünün[3] yansıması niteliğindedir. Bu yazıdaki görüşler de şairin, 'yazılı sanat eserleri nesnel gerçekliği yansıtıcı, görsel sanat eserleri ise onu bir üst gerçekliğe dönüştürücü yapıda olmalıdır' biçimindeki genel düşüncesinin ışığında değerlendirilmelidir.

Nesnel gerçekliği üst gerçekliğe dönüştürücü işlevi, modern sanatın başlıca özelliğidir. Sanat, yansıtıcı olmaktan sıyrılıp nesnel gerçekliği sanat gerçekliğine çevirdiği,bir başka deyişle yeniden yarattığı ölçüde kendini yenileyebilir. Orhan Veli Kanık, bu konudaki düşüncesini, Picasso'yu örnek göstererek ifade eder:

---

1 İnkılâpçı Gençlik, S.56/62, 5 Eylül 1942, s.1.
2 Varlık, S.326, 1 Eylül 1947, s.9.
3 *Garip*, 1941.

"Halı ve çini resimleriyle Picasso'nun resimleri arasındaki fark, birincisinde tabiatın daha eski, ikincisinde ise daha yeni, daha bilinmedik bir sanat düzeni içinde ifade edilmiş olmasıdır."

İlkin yadırganabilecek olan, gerçekliğe böylesi bir yaklaşım, geleneği oluştukça yaygınlaşma, etkinleşme sürecine girecek ve izleyicide sanatın, gerçeğin üstüne çıktıkça sanat olabileceği kanısını yerleştirecektir.

Sanatın ve sanatçının gerçekliğe güzellikten daha çok önem vermesi gerektiği görüşü ise "Halkla Gerçek" başlıklı yazıda ortaya konmuştur. Orhan Veli Kanık, dört Türk tiyatro sanatçısına yönelik beğenisini gündeme getirirken 'gerçekliğe bağlı kalma'yı bu beğeninin ölçütü olarak değerlendirmektedir. Ayrıca bu ölçütü halkla özdeşleştirir. Dolayısıyla gerçeklik de halkın gerçekliğine dönüşür. Dört oyuncuyu bu ölçüte bağlılıkları nedeniyle öven şair, onları "*büyük sanatçı*" olarak nitelendirir[4].

Orhan Veli Kanık, iki genç şairin *Umut Veya Ahval Üzerine* adlı ortak şiir kitabını değerlendirdiği "Bir Şiir Kitabının Söylettikleri"[5] başlıklı yazısında özellikle genç şairleri, insana ait gerçekliği dile getirmeye çağırır. Ayrıca eski şairleri de söyleyiş güzelliğini ön plânda tuttukları gerekçesiyle eleştirir. Onların bu tutumu, eserde insanî gerçeklerden uzaklaşma sonucunu doğurmuştur. "*İnsanı ilgilendiren meselelere dokunmadıklarına göre, geriye ne kalır?*" sorusunu soran şair, cevabı da "*Olsa olsa, bir söyleyiş güzelliği ile ne sağlanır? Öyle sanıyorum ki edebiyatsız bir deyiş.*" sözleriyle yine kendisi verir. Bu cevapta Orhan Veli Kanık, sanatın ancak insanî gerçekliğin peşinden iz sürdüğü takdirde bir kimlik kazanabileceği görüşünü savunur. Söz konusu görüş, dönemin sanat anlayışına göre paradoksal bir karakter taşıyor. Çünkü, özellikle, o dönemin yaygın görüşü, ancak üslûp güzelliğini amaç edinerek sanat yapılabileceği koşulunu öngörüyordu. Orhan Veli Kanık ise özsüz bir sözcük yığınının edebiyat/sanat olarak değerlendirilemeyeceğini öne sürerek bu yaygın görüşü sarsıyordu.

Oktay Rifat'ın, sanatta gerçekliğin yeri konusundaki görüşleri ise daha farklıdır. O, gerçekliği insanın iç dünyasında aramıştır. "Gerçek Peşinde başlıklı makalesinde, 'insanın imgeleminde

---

4 Yaprak, S.1, 1 Ocak 1949, s.2.
5 A.g.d., S.23, 1 Nisan 1950, s.2.

oluşabilen, görüntülenebilen nesnenin, kavramın bir gerçek olduğu'nu ileri sürer. Bu konuda Supervielle'nin "Alter Ego" şiirini örnek olarak verip herkesin kendi içindeki bir alt benin varlığını sezebileceğini vurgular. Adı geçen şiiri değerlendirirken "*bu sezgi vehimden başka bir şey değilse, bu şiir, insanoğlunun vehim gerçeğini açıklıyor,insanoğlunun neler vehmedebileceğini gösteriyor, değilse insanoğlunun içine ait bir gerçeğe dokunuyor demektir.*"[6] ifadeleriyle Garip hareketinin gerçeküstücülükle poetik düzlemdeki bağlantısını kurmayı amaçlar. Gerçekliği, insan psikolojisi içinde ve nesnenin görüntüsü ardında aramaya, irdelemeye yönelir:

> *"Gerçekçilik baktığımız herşeyin yüzünü değiştiren alışkanlığın perdesi altında gizli duran, henüz tanımadığımız için bilmediğimiz, yahut tanınmayacağı için bilmediğimiz gerçeğin aranmasıdır."*

sözleri, on bir yıl sonra, *Perçemli Sokak* ön sözünde gerçekliğe ilişkin ortaya koyacağı düşüncelerinin öncü izlerini taşır. Şair, yazının sonlarındaki ifadelerinde yine gerçeküstücülüğe göndermeler yaparak "*insanın gerçek yüzünü ancak rüyalarında, hulyalarında, çeşitli sayıklamalarında, birsamlarında tanımak kabil olabileceğini*" öne sürer.

Oktay Rifat, gerçekliği algılamada başlıca araç olan akıldan da uzaklaşır. Onu, gerçekliği kavrayışta engel olarak görür. Aynı yazısının, yeni kuşak şairleri değerlendirdiği bir başka bölümünde bu mesele üzerinde durmuştur. Yeni şairlerin gerçekliğe nesnel bir tavırla bakmadıklarını belirttikten sonra bu şairlerin gerçekleri, olguları değerlendiriş boyutlarını şu sözlerle belirginleştirir:

> *"Yeni, elindeki bütün vasıtalara başvurarak, aklı, duyguları, duyuları, hayal kurma gücünü, şuuraltını araya koyarak gerçeğin bütün belirtilerini elden geçirmek istiyor. İstediğini elde edebilmek için de,(...) bazen aklından, bazen muhayyelesinden, bazen şuuraltından, bazen de duyularından faydalanıyor. Hatta bu işte aklını pek az kullandığını söyleyebiliriz."*

Oktay Rifat, "Gerçek Saygısı"nda ise bu görüşlerinden uzaklaşarak Garip çizgisine dönmüş görünür. Dört yıl önce gerçekliği psikolojik ögelerin ışığında irdeleyen şair, bu yazısında "*niçin kupkuru gerçeğin güzel olabileceğini akıl etmiyoruz?*" sorusunu soracak denli,

---

[6] Ulus, 13 Mayıs 1945, s.5.

öznelliği gerçeklik anlayışından çıkarmıştır. Eleştirdiği deyişe önem verme, esasta gerçekliğin öznelleştirilmesini de beraberinde getiren bir anlayışın ürünüdür. Dolayısıyla Oktay Rifat, eleştirel tutumunu eserin üslûbuna yöneltirken bu bağlantıyı da gözetir ve temelde, gerçekliği 'dönüştüren' izlenimci anlayışa karşı çıkar. "*Bazen Evliya Çelebi kadar olamıyoruz. Evliya hiç olmazsa dolaştığı şehirlerin hanlarını, hamamlarını, medreselerini, mesire yerlerini, halkın ne ile geçindiğini, ne iş tuttuğunu filan yazarmış.*"[7] ifadeleriyle de gerçekliği, bir ölçüde, yararcı estetik anlayışının ışığında bir zemine yerleştirmeye çalışır.

Şair, Mahmut Makal'ın kitabını değerlendirdiği "Bizim Köy"de de yukarıda anılan görüşlerini belirtmeyi sürdürmüştür. Kitabın üslûbunu sade, gösterişsiz olarak nitelendirmekle birlikte, yazarın eserde bir güzellik yaratabildiğini, bunu da salt gerçeği yansıtmayı amaçlayan sağlam kuruluşlu anlatım ve kurgu araçlarıyla gerçekleştirdiğini belirtir:

> *"Kitapta bölümlerin birbirleriyle anlaşmasından, uyuşmasından doğan bir ahenk, bir ölçü göze çarpıyor. Ama Mahmut Makal bu ahenge, bu ölçüye güzeli ararken değil gerçeği ararken ulaşmış."*[8]

Garipçiler, sanat ve gerçek ilişkisini konu edinen yazılarında gerçekliği iki ayrı yönüyle değerlendirmişlerdir. Sanat eserinde bir 'model' olarak işlenişi onun ilk yönünü oluşturur. İkincisi ise gerçekliği, içinde yaşanılan hayat ile özdeşleştirir. Gerçeklik, birinde insandan soyutlanmış 'nesne' değeri/ niteliği taşırken diğerinde insanı kuşatan, kapsayan 'sosyal olgu' özelliğini taşır. Dolayısıyla Garip hareketi, gerçekliği 'soyut/ durağan' ve 'somut/ dinamik' olmak üzere iki ayrı düzlemde görmüştür.

Buna bağlı olarak, gerçekliğin görsel sanat dallarında 'model'; yazılı sanat dallarında ise 'sosyal olgu' yönüyle işlenmesi gerekliliğini öne sürmüşlerdir. Bir başka ifadeyle, resme, bir üst gerçek kurma yolunda özgürlük tanırken, yazılı eserlere, yaşanılanı, nesnel gerçekliği yansıtma işlevi yüklemişlerdir.

Garipçiler, edebî eserde gerçekliği 'yansıtma' çabasını, güzelliği 'yaratma' kaygısından daha önemli ve öncelikli görmüşlerdir[9]

---

7 Yaprak, S.10, 15 Mayıs 1949, s.2.

8 A.g.d., S.22, 15 Mart 1950. s.2.

9 Orhan Veli Kanık'ın görsel sanat eserlerinin örnekliğinde belirttiği

Bununla birlikte, Orhan Veli Kanık, gerçeğin, insanın dışa, topluma yönelik ilişkilerinden oluştuğu görüşünü savunurken, Oktay Rifat, psikolojik yaşantıların da bir gerçeklik olduğunu vurgulamıştır.

Orhan Veli Kanık, gerçekliği aklın aracılığı ile kavramak gerektiğini belirtmiş, buna karşılık Oktay Rifat, gerçekliğe ulaşma yolunda aklı yetersiz görmüş, hatta bir engel olarak değerlendirmiştir.

Orhan Veli Kanık'ın bu bağlamdaki değerlendirmeleri kronolojik bir istikrarı içerirken, Oktay Rifat gerçekliğin, yukarıda sözü edilen, iki yönü arasında sürekli bir ikilem yaşamıştır. Bununla birlikte, hareketin son yıllarında Orhan Veli Kanık ile uzlaştığı dikkati çeker. Ancak, birkaç yıl sonra kaleme alacağı *Perçemli Sokak* önsözünde gerçekliğin, 'görülen'den çok 'sezilen' yönüyle kavranabileceği/ algılanabileceği tezini savunacak, dolayısıyla kesin yönelimini, onun birinci yönünü ön plâna çıkartan görüş doğrultusunda yapacaktır.

II- SANATIN GÖRECELİĞİ

Garipçiler, poetik yazılarında ve görüşmelerinde 'sanatın göreceliği' konusuna ilişkin görüşlerini de ortaya koymuşlardır. Bir edebî ankete verdikleri ortak cevapta "*bazılarının inandıkları gibi köklerini iptidadan alan ve bir tek yol üzerinde istikamet değiştirmeden tekâmül eden*"[10] bir sanat anlayışına karşı çıkarlar[11]

'dönüştürme'yi, 'yaratma'yı öngören bu görüşleri esasta Marksist estetiğin ilkelerine dayanır. (Bu konuda bkz.: Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev.: Mehmet H. Doğan, 2.bs., Payel Yayınları, İstanbul, 1988 (1.bs. 1974), s.284-289; İsmail Tunalı, *Marksist Estetik*, 2.bs. Altın Kitaplar. İstanbul, 1993 (1.bs. 1976), s.42-44; Murat Belge, *Marksist Estetik*, BFS Yayınları, İstanbul, 1989, s.172 v.d.,191-192; Horst Redeker, *Edebiyat Estetiği*, basım yeri ve yılı yok, s.1-7 v.d.) Bununla birlikte, öznelliği, dolayısıyla imgelemi şiir için de gerekli gören söz konusu estetik anlayışına karşılık, Garip hareketi, şiirde nesnel gerçekliği 'yansıtma'ya öncelik tanıması ve imgelemi reddetmesiyle de Marksist estetikten uzaktır. Oktay Rifat ise uygulamada genellikle hareketin çerçevesi içinde kalmakla birlikte kuramsal yazılarında bir ölçüde gerçekliği 'dönüştürme' eğiliminde görünür.

10 Ulus, S.5898, 30 İlkkânun 1937, s.7

11 Üç şairin adıyla yayımlanan bu anketteki iki soruya verilen cevapların

Orhan Veli Kanık, "Türk Meşhurları Ansiklopedisi"ni tanıttığı yazısında sanatın herhangi bir ölçütle değerlendirilemeyeceğini, daha geniş anlamda, sınırlandırılamayacağını ve kurallara bağlanamayacağını *"Sanat, nihayet endazeye vurulamayan bir cehddir."*[12] sözleriyle vurgular. Şair, bu yazıda sanata, *Garip*'in ikinci baskısıyla birlikte girdiği ılımlılaşma sürecinin içinden bakmaktadır.

Oktay Rifat'a göre de "yeni sanatçı" sorgulayıcı, arayıcı olmalıdır. Verili değerleri düşünmeksizin kabul etmeye yönelmeyen bu sanatçı tipi sayesinde sanat, bünyesinde zaten barındırdığı -ancak uzun yıllardır gözardı edilen- değişkenlik ve görecelik özelliklerini daha derin boyutlarda yaşamaya başlamıştır. Şair, "Yeni Şiiri Müdafaa" başlıklı makalesinde yeni kuşak sanatçıları, sanatın görece olması gerçeğinin bilincine ulaşmış olmalarından dolayı yüceltir ve eskileri de bu gerekçeyle eleştirmeyi ihmal etmez:

> *"Yeni'nin önemli vasıflarından birisi de sanat disiplinini dışardan almaması, kendi içinde bulmaya çalışması, kendi kurmaya kalkmasıdır. Sanatta arama sözü, yenilerle ortaya çıktı. Bugünkü sanatta bir düzensizlik sezenler, bu işte bir bilgisizlik, zevksizlik bulacak yerde, bunun, her sanatçının kendine bir sanat disiplini aramasından ileri geldiğini farketselerdi, belki de sezdikleri şeyin mânasını daha iyi anlarlar, bu kadar kötümser olmazlardı."*[13]

Melih Cevdet Anday da sanatın görecelliğini, kanıtlayıcı, güzeli teke indirgeyici bir karakter taşımaması gerektiğini öne sürerek, kabul etmiştir[14]. O, sanata ilişkin yazıların kuşku ile değerlendirilmesini öngörür. Bu kuşku, söz konusu yazılarda ortaya konan görüşlere

---

başında şairlerin adı belirtilmemiştir. Melih Cevdet Anday, yıllar sonra kendisiyle yapılan bir görüşmede, bu anketin cevaplandırılma süreci hakkında şu bilgileri vermiştir:

> *" "Ulus" Gazetesi'nde çalışan Yaşar Nabi Nayır, bizden bir anket istedi. O vakit Oktay Paris'e gitmek üzere idi, "Ben katılmam!" dedi. Onun üzerine biz Orhan'la dedik ki, "biz yazalım yanuları, sana getirelim, imzanı atarsan at." Sonra götürdük. O da attı. (...) Onun birinci bölümünü ben yazdım. İkinci bölümünü Orhan yazdı."*

(Memet Fuat- Oktay Akbal, "Melih Cevdet Anday Konuşuyor", Hürriyet Gösteri, S.46, Eylül 1984, s.4)

12 Ülkü, C.10, S.117, 1 Ağustos1946, s.20.

13 Cumhuriyet, S.7451, 17 Mayıs 1945, s.2.

14 "İmza ve Tenakuz", Oluş, C.2, S.27, 2 Temmuz 1939, s.420.

inanmamak gibi dar bir anlam içermez; aksine bu görüşleri bilim adamı tutumuyla, sentezler bulmak için sava karşı sav getirmeyi amaçlayan, sorgulamayı içeren derin yapılı bir yaklaşımı kapsar. Sanatçının bu tutumu, sonuçta sanatı zengin içerikli kollara sahip olan, izleyicinin değişik hazlar alarak değişik güzellikler yaratmasına zemin hazırlayan, dolayısıyla görece bir nitelik taşıyan ideal konumuna yerleştirecektir.

Poetik düzlemde Garip hareketine göre sanat değişmez, durağan bir güzelliği içeren yapıya sahip değildir. Dolayısıyla görecedir.

Özelde şiirin, genelde sanatın tarihî gidişe ve sanatçı- izleyici/ okuyucu bağlamında kişiye bağlı göreceliği, Garipçilerin yazı ve konuşmalarında savundukları ilkeler arasında önemli bir yere sahiptir. Kendilerinden önceki anlayışları, sanatın bu vazgeçilmez yönünü kabul etmedikleri gerekçesiyle eleştirmişlerdir.

Garipçilere göre her sanatçı güzelliği değişik tarzda algılar ve sanat eserinde hedeflediği güzeli elde edebilmek için farklı tekniklere başvurur, farklı biçimler, üslûplar kullanır. Dolayısıyla, sanat tarihi kuram ve uygulama düzleminde, eş ve art zamanlı olarak pek çok 'güzel' tanımına,sanat türlerine ve bu türlerin içinde kalan pek çok anlayışa sahne olmuştur.

III- SANATTA GELENEĞİN ROLÜ

Garip hareketinin iddialı çıkış noktalarından biri de 'sanatta geleneğin yeri' meselesidir. Henüz hareketin tam oluşmadığı 1937 yılı sonunda üç şair, kendileriyle yapılan ortak görüşmede sanat geleneğini 'tekrar'ı içeren yapısından ötürü eleştirmişlerdir. Onlara göre sürekliliği öngören gelenek, sanatın tarihî gidişini sadece bir 'ana yol' üzerinde oluşturmuştur. Bu tarz bir oluşum ise sanatın zenginleşmesini ve sanatçıdaki yaratıcılığın gelişmesini engelleyen, dolayısıyla yeni yönelimlerin meydana gelmesine fırsat tanımayan dar bir yoldan başka bir şey değildir. Bu görüşmede yer alan, "*köklerini iptidadan alan ve bir tek yol üzerinde istikamet değiştirmeden tekâmül eden bir güzel ve bu değişmez güzelliği muhteva olarak kabul eden bir "şiir" mevcut değildir.*"[15] ifadeleri, sanatçıyı tekrara sürükleyen bu tarz bir sürekliliğin eleştirisidir.

[15] "Edebî Anketimiz: Şiir Ölüyor mu?", Ulus, S.5898, 30 İlkkânun 1937, s.7.

Eleştirdiği bu nokta, Garip hareketinin, sanat geleneğini yadsıyış nedenini oluşturur. Sanat, toplumsal bir olgu olmasından dolayı toplumdaki gelişime sıkı sıkıya bağlıdır. Sosyal hayatın küçük ve büyük oranlarda geçirdiği değişiklikler, sanattaki değişimin de en önemli ölçütüdür. Dolayısıyla sanat "*cemiyetlerin yeniden kuruluşuyla başlayan ve seyri cemiyetin bünyevî tebeddüllerine muvazî olan*" bir olgu niteliğini kazanır. Ayrıca "*Biz sadece tarihin birçok defalar şair ve şiir buhranı kaydettiğine inanıyoruz. Fakat bu buhranın, her defasında, yeni ve daha büyük bir doğuşa yer vermek için vukua geldiği unutulmamalıdır.*" sözleri de, tekrara dayalı sürekliliğin varlığı yanında sanatın, kronolojik sıçramalar gerçekleştirmek yoluyla da kendini yenilediği görüşünün ifadesidir ve Marksist estetiğin Garip hareketindeki uzantısıdır. Ayrıca diyalektik materyalist felsefenin 'yadsımanın yadsınması' ya da 'olumsuzlamanın olumsuzlanması' ilkesi de "*bugün ölmekte olan bir şiir ve doğmakta olan bir şiir vardır.*" sözlerinin alt yapısında yansır[16]

Garip hareketinin sanat geleneği karşısındaki tutumu başlangıçta oldukça katıdır. Aynı görüşmede, kendilerine göre sanat geleneğinin mevcut yapısını ortaya koyup ardından bu yapıyı eleştiren üç genç şair, ne yapılması gerektiği hususunda da yıkıcı bir görüş sergilemişlerdir:

> *"Yapıyı temelinden değiştirmek lâzımdır. Biz; senelerden beri zevkimize, seviyemize, irademize hükmetmiş; onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş olan edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. O ruhu atmak, o seviyeyi kaybetmek, o zevki unutmak mecburiyetindeyiz. Sade güzel telâkkimiz değil, bütün telâkkilerimiz değişmeli. Yeni unsurlar, yeni malzemeler, yeni söyleyiş tarzları bulmalıyız."*

Yapılmasını gerekli gördükleri bütün bu işlemleri de şu amaca bağlarlar:

> *"Ancak bu suretledir ki kendimizi, alışkanlıkların sürüklediği gayrı tabiî inhiraftan kurtarmış, safiyetimize ve hakikatimize irca etmiş oluruz."*

---

[16] Bu konuda geniş bilgi için bkz.. Prof.Dr.S.Hayri Bolay, *Felsefî Doktrinler Sözlüğü*, 5.b., Akçağ Yayınları, Ankara, 1990, s.165-168; Friedrich Engels, *Doğanın Diyalektiği*, çev.. Arif Gelen. Sol Yayınları, 5.b., Ankara, 1991, s.74 vd..

Orhan Veli Kanık, "Genç Bir Şairle Konuşma"[17] başlıklı yazıda sanat geleneğini, halk ve sanatçı ilişkisi bakımından değerlendirmiştir. Sanatçının, halkın zevk düzeyini yükseltme sorumluluğunu üstlenmesi gerektiğini düşünen şair, dolayısıyla sanatçının zevkçe halktan ileri bir konumda olduğunu belirtmiş olur. Ancak, bu, sanatçı için övünülecek bir husus olmamalıdır. Yarattığı esere sanatsal kimliğini veren ögeler arasında halkın ayrı bir yeri vardır. Esere ve ondaki zevke gelenek içinde yer verdiren, toplumdur. Bu nedenle, Orhan Veli Kanık sanatçının toplumu kendi estetik düzeyine yükseltme çabalarını yukarıdaki amaca dayandırır.

1937'de sanat geleneğinin tekrarı içeren yanına şiddetle karşı çıkmış olan Orhan Veli Kanık, yaklaşık on yıl sonra bu katı tutumundan vazgeçme yoluna girer. "Gerçek Yenilik" adlı makale, şairin girdiği bu ılımlılaşma sürecinin ürünüdür. Şair, bu makalesinde, sanatçıyı, yeni atılımlar yapmakla sorumlu tutarken gerçekleştireceği yeniliği *"asırların yükselttiği sanat yapısına bir taş daha ilâve etmek"*[18] biçiminde tanımlar. Dolayısıyla, daha önceki düşüncesinden farklı olarak sanatçının gerçekleştireceği yeniliği *"eskiden ayrılmak demek değil, eskiyi aşmak"* sözleriyle geleneğe eklemler. Orhan Veli Kanık bu düşüncesini de *"Eskiyi aşmak eskiyi öğrendikten sonra olur."* diyerek pekiştirir. Bu cümle, söz konusu işlevinin yanında şairin sanat geleneğine bakışındaki olumlu değişmeyi yansıtması ile de dikkat çekicidir. Bu noktada şu da söylenebilir: Şair, yıllar önce iki arkadaşıyla birlikte yerleşik şiir anlayışına karşı aykırı bir şiir tarzını geliştirirken de bu görüşteydi. Ancak, yeni olanı yerleştirme uğraşısı içinde eleştirdiği, bununla birlikte iyi bildiği, özümsediği geleneğe sempatisini belirten bir yaklaşım içinde de olamazdı. Böyle bir yaklaşım, getirdiği yeniliği güçlü kılamaz, yerini sağlamlaştıramazdı. Dolayısıyla,bu değişimi, 'geleneğin öğrenilmesi, bilinmesi gerektiği' görüşünün, Garip hareketinin ilkelerinin Türk şiirinde artık egemen birer sanat aracı olarak yerleştiğine kanaat getirilmesinden sonra rahatça ifade edilişi' biçiminde yorumlamak mümkündür.

Şair, yukarıda anılan yazısının yayımlanmasından birkaç ay sonra, bir görüşmede verdiği cevaplarda da geleneğe daha hoşgörülü bakma eğilimini devam ettirir. Ertuğrul H.Erbil'in *"Eski ve yeni şiirin*

---

17 Doğuş, S.8, Haziran 1945, s.7-8.

18 Ülkü, C.10, S.120, 16 Eylül 1946, s.21.

dayandığı temeller nelerdir?"[19] sorusunu, yenilikçi tutumunu koruyan; ancak eski-yeni ayrımını aşan, sanatın değişmez yönlerini ön plâna çıkaran bir sanatçı sorumluluğuyla verir: "*Bence şiir hep aynı şiirdir. Hususiyetleri öğrenildikçe gerçek şiir olur!*" Bu cevap, sanat geleneğinin bir silsile oluşunu da gösteren; bununla birlikte sanatı gelenekten daha geniş açıda gören bir bakışın ürünüdür. Eseri, yazıldığı çağ ve toplumsal yapı gibi, kendi dışındaki ölçütlere karşı bağımsızlaştıran Orhan Veli Kanık, böylece Marksist estetiğin etkilerinden sıyrıldığını da ortaya koymuş olur.

Orhan Veli Kanık, "Ölü Doğmuş Çocuklar"da sanatsal geleneği, kuşak çatışmasını içeren sosyolojik düzlemde değerlendirmiştir. Geleneğin 'benzer özellikler taşıyan halkaların birbirine eklenmesi' halinde meydana gelen oluşumunu, yeni kuşakların verili değerleri olduğu gibi benimseyen hazırcı tutumlarına bağlar:

> *"İnsanların çoğu, yaratıcı olmayan kimselerdir; yalnız öğrendikleriyle yetinirler. Evvelki nesillerin öğrendikleri çoğunluk tarafından kabul edilmiş, aşağı yukarı bir gelenek halini almıştır. Onun için onları itirazsız benimserler. Onlara değişmez gerçeklermiş gibi bakarlar. O gerçeklerin dışında da gerçeklerin olabileceğine inanmazlar."*[20]

Şair, bu belirlemelerinden sonra "*inandığından başka inanılacak şey olmadığına inanan insan bir softadır. Bu hale düşmemek lâzım.*" sözleriyle de eleştirisini yapmaktan geri kalmaz.

Oktay Rifat ise sanat geleneği karşısında hareketin uç noktadaki düşüncelerini korumayı sürdürmüştür. Bir görüşmede ifade ettiği "*Gelenekten pek hoşlanmıcam*"[21] görüşüyle keskin bir tutum ortaya koyar. Bununla birlikte, onda da, Orhan Veli Kanık'ta kendisini gösteren, gelenek karşısında ılımlılaşmanın izleri görülmez değil. Sanat geleneğine olumsuz yaklaşımının yanında, "*eski kaynakları şuurla, yani sosyal manalarını da gözden kaçırmadan incelemek, her zaman mümkündür, her zaman faydalıdır*" ifadelerinde görüldüğü gibi, sanatta geleneği bütünüyle yadsımaktan da kaçınmıştır.

---

19 "Orhan Veli İle Bir Konuşma", Anadolu, 2 Şubat 1947 (Orhan Veli, *Bütün Yazıları*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s.16'dan naklen).

20 Varlık, S.324, 1 Temmuz 1947, s.5.

21 "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", a.g.d., S.352, 1 Kasım 1949, s.8.

Melih Cevdet Anday ise, henüz 1939 yılında kaleme aldığı "Yenilerin İnkâr Hakkı" nda, sanatta gelenek meselesini, hareketin öteki iki şairine göre daha ılımlı sözlerle değerlendirmiştir. Bu arada, genel tutum bakımından onun da Orhan Veli Kanık ve Oktay Rifat'la birlik içinde olduğunu belirtmek gerekir. Bu yazısındaki *"Ben de kurulmuş olanı, eskiyi devam ettirenlerden haz etmem."*[22] ifadesi, aynı dönemde Orhan Veli Kanık'ın geleneği reddeden yaklaşımıyla uyuşur. Ancak, Melih Cevdet Anday, sanat geleneğini yadsımayı, yaratma yolunda başlıca koşul olarak kabul etmemiş ve böylelikle arkadaşından farklı davranmıştır. Şair bu konuda daha da ileri giderek, sanatta eskiyi yıkıcı davranışın sonuçta bu davranışı gerçekleştiren yeni sanatçıyı da kısa süre sonra kendi yıkılışıyla baş başa bırakabileceğini, *"Eğer her şair, her romancı bir yıkıcı ve bir başlangıç olsaydı, daha kendisini tanıtmağa ve kalabalıklar tarafından okunmağa muvaffak olamadan devrilip gidecek, yerine gelenin âkıbeti de ayni olacaktı."* sözleriyle vurgular. Dolayısıyla Melih Cevdet Anday, sanat geleneğindeki süreklilik özelliğini önemseme yanlısıdır. Ancak bu sürekliliğin, gelişimi/ değişimi de içermesi ya da bunlara engel olmaması gerektiğini, yeni sanatçının bakış açısıyla belirtmekten geri kalmaz:

> *"Her yeni kendinden evvelkini inkâr etmez. Bazı sanatkârlar, sanat terbiyelerini aldıkları eserlere ve onların sahiplerine karşı hayranlıklarını ölünceye kadar taassupla muhafaza ederler. Fakat onları mükemmel bulmaları, kendilerinin de bu sahada bazı mühim işler, hatta yenilikler başarmalarına mâni değildir."*

Garip hareketinin, sanat geleneği karşısındaki tutumu başlangıçta yadsıyıcı bir nitelik taşırken, 1945'ten sonra belirgin bir ılımlılaşma sürecine girmiştir. Bunun yanında Melih Cevdet Anday'ın ilk evrede de geleneğe karşı ılımlı bir yönelimde olduğu dikkati çekiyor. Garipçiler, eleştirel tutumları sürmekle birlikte, sanat geleneğinden yararlanılabileceği ve bu nedenle öğrenilmesi, bilinmesi gerektiğini de kavramışlardır.

Garipçiler, poetik yazı ve konuşmalarında, sanat geleneğini birbirini tekrarlayan sanatçı ve eser birikiminden oluşan bir süreklilik olduğu gerekçesiyle eleştirmişlerdir. Bu sürekliliğin varlığını kabul etmekle birlikte, her yeni sanatçının ve eserinin tekrarlayıcı olarak değil; zenginleştirici, geliştirici, aşıcı karakterde katkılar getirerek

---

Oluş, C.2. S.29, 16 Temmuz 1939, s.449.

geleneğe eklemlenmesi gerektiği görüşünü savunmuşlardır. Bir başka deyişle, bu zincire katılan her yeni halkanın, öncekine göre bir yenilik getirmiş olma gereğini şart görmüşlerdir. Dolayısıyla onlara göre sanat geleneği bağdaşık ve durağan bir eklemleniş değil; gelişken ve değişken bir oluşum sürecidir.

Hareketin oluşum döneminde sanat geleneğini Marksist felsefenin bazı ilkeleri ışığında değerlendirmiş olan Garipçiler, bu tutumlarını sonraki yıllarda değiştirmişler, çoğunlukla sanatın sınırları içinde kalan ölçütlere başvurarak değerlendirmelerini estetik kaygıya dayandırmışlardır.

Bununla birlikte, sanat geleneğini toplumcu bir bakışla irdelemeyi sürdürmüşlerdir. Onlara göre toplum sanatta geleneğin oluşumunda önemli bir etkendir. Toplumun benimsemediği sanatçı ve eseri gelenek içinde yer alamaz.

IV- SANATTA YARARLILIK

Orhan Veli Kanık, "Sanatta Fayda" adlı makalede öncelikle, yarar ögesinin, insanlığın sanat faaliyetine başladığı ilk dönemlerden beri var olageldiğini belirtir. Şair, yararın sanatla kurduğu ilişkinin eskiliğini bu yolla vurgulamakla birlikte, eserdeki konumunun belli bir denge gözetilerek oluşturulması gerektiğini de ifade etmiştir. İnsan, bir yandan güzeli yaratma güdüsü ile sanata yönelirken öte yandan maddî ihtiyaçlarının peşine düşmüştür. Orhan Veli Kanık, yaşayışın bu iki yönünü birbirinden ayırma eğilimindedir. Ona göre "*hayatî ihtiyaçları karşılayan faaliyetler sadece fayda esasına*" dayanmaktadır. Dolayısıyla şair, yarar ögesinin sanat eserindeki estetik düzen içinde olabildiğince eritilmesi gerektiği görüşündedir.

Bununla birlikte o, eserin, ait olduğu sanat dalına bağlı olarak, yarar ögesini ön plâna çıkarabileceğini de ortaya koyar. Mimarîyi bu görüşüne örnek veren şair, diğerlerine göre daha işlevsel olan bu dalı 'güzellik' ile 'yararlılık' arasındaki "*ayrılığı ilk ortadan kaldıran*" ve "*biribirine yaklaştıran*" sanat biçiminde nitelendirir. Öteki sanat dallarında ayrılabilen iki öge, mimarîde bir bütünlük oluşturabilmektedir:

> *"İskemlenin üzerine yapılan nakışların sanat kıymeti iskemlenin iskemleliği dışındadır. Halbuki binanın; hacmine, nisbetlerine, kısacası bütünlüğüne taalluk eden sanat kıymeti*

binadan beklenen faydanın dışında değildir. Güzellik, içinde oturmak için yapılmış olan binaya, iğreti bir halde ilâve edilemez."[23]

Orhan Veli Kanık, yarar ögesinin sanat içinde kendiliğinden var olduğunu da öne sürer bu yazısında. Ancak, onun bu payı, sanatın ideali olan güzelliği arka plânda bırakmamalıdır. Sanat eseri bir yönüyle kullanım işlevselliğini taşırken bir yönüyle ve daha öncelikli olarak da estetik işlevselliği içerir. Sanatçıya düşen sorumluluk, iki öge arasında sağlam bir denge kurmak ve biri için diğerinden vazgeçmemek olmalıdır. Şair, bu görüşlerini, kendi sanatçı kişiliğini örnekleyerek yansıtma yoluna gider:

"Fayda sanatın içine o tarzda girmiştir ki onu sanatın kendinden ayırt etmek güçtür.(...) Ne cemiyet için beslediğim hayırlı niyetleri, ne de sanatı feda ederim. İnsanların refahı için söyleyeceğim üç beş sözün faydası olacaksa, sanatımı bu fayda uğruna kullanabilirim. Fakat dikkat ediyorsunuz ya, sanatımı diyorum."[24]

Orhan Veli Kanık, "Kim Suçlu" başlıklı yazıda, yarar ögesini toplumcu bir bakışla değerlendirmiştir. İlkin, sanattaki yararın kime yönelik olduğu hususunu sorgulayan şair, eserin bireye dönük bir yararlılığı içermesini "*bir sanat eserinden beklenen fayda; kundura gibi, esvap gibi, yahut herhangi başka bir matah gibi bir tek insana ait*

---

[23] İnkılâpçı Gençlik, S.56/61, 29 Ağustos 1942, s.1; 56/62, 5 Eylül 1942, s.3.

[24] Bu yazı daha sonra da İşte dergisinde "Sanat İçin Sanat" başlığıyla yayımlanmıştır. (Mart 1944). Orhan Veli Kanık'ın yazılarını derleyen Asım Bezirci, kitabına bu ikinci baskı metni almış ve sonuna da şu notu eklemiştir: *"Bu yazının buraya kadar olan kesimi, daha önce, "Sanatta Fayda" başlığı altında İnkılâpçı Gençlik dergisinin 22.8.1942 tarihli sayısında yayımlanmıştır."* (*Bütün Yazıları I- Sanat ve Edebiyat Dünyamız*, Can Yayınları, İstanbul, 1982, s.21.) Asım Bezirci'nin bu notta verdiği bilgiler yanlıştır. Adı geçen yazının dört paragraflık son bölümü, İnkılâpçı Gençlik'in bir sonraki sayısında yayımlanmıştır (S.56/62, 5 Eylül 1942, s.3). Bezirci, ufak bir dikkatsizlik sonucu olsa gerek, bu devamı gözden kaçırmış. Ayrıca, aynı notta yer alan "22.8.1942" tarihindeki günün de "29" olması gerekiyor. Bütün bu yanlışlıklar, Adam Yayınlarınca gerçekleştirilen son baskıda da sürdürülmüştür. (*Orhan Veli, Bütün Yazıları*, İstanbul, 1992, s.43-45.)

olamaz."[25] sözleriyle anlamsız ve boş bir durum olarak görür. Hemen ardından, çağın gereklerinin yararı topluma yönelik bir dönüşüme zorladığı yargısını, "*Bu fayda, olsa olsa, kalabalıklar için, cemiyet içindir.*" diyerek verir. Onun burada topluma bakışı da ayırıcı bir tutuma dayanıyor. Toplumun bağdaşık, kaynaşmış bir kitle olmadığını, dolayısıyla sanatta yararlılığın onu bütün kesimleriyle kapsayamayacağını öne sürmesi, aşağıdaki sorularında görüleceği üzere, bu tutumundan kaynaklanmaktadır:

> *"(...) eser kime hitap edecektir? Yani ne cins kalabalığa; bütün insanlara mı, yoksa bazı sınıflara mı? Yoksa sınıftan mücerret birtakım okumuş yazmış ve zevkleri bir sanat eserini anlamaya yetecek kadar incelmiş olanlara mı?"*

Şaire göre sanat, toplumun özellikle alt katmanlarının zevk bakımından doğru yönde kalkınmasını sağlamaya yönelik bir yararlılık işlevi de taşır. Böylelikle sosyo-kültürel bir karakter kazanır. Bu işlevi yerine getirebilme sorumluluğu ise sanatçıya ait olacaktır. Orhan Veli Kanık bu görüşünü, eleştirmenleri hedef alarak ve dolaylı yoldan ortaya koyar:

> *"Amma şimdi bana "Ne zoruna? Mecbur musun onlara sanatı öğretmeye?" diyeceksiniz. Heyhat mecburum. Çünkü onların hepsi okuyup yazması olan insanlardır. Okuyup yazması olmayan binlerce insanı onlar zehirlerler."*

Orhan Veli Kanık, "Fayda" yazısında, yukarıdaki görüşlerini sürdürür. Burada dikkati çeken asıl nokta ise şairin, hareketin diğer üyesi Oktay Rifat'la görüş ayrılığı içinde olmasıdır. Orhan Veli Kanık, arkadaşının 1.9.1946 tarihli Varlık'ta yayımlanan makalesinde ("Fayda") sanatta yarar ögesinin yeri üzerine belirttiği görüşleri eleştirel bir tutumla değerlendirir. Oktay Rifat, anılan yazısında 'yarar'ı 'güzel'den daha önemli bulmuş ve onu sanat için vazgeçilmez bir öge olarak değerlendirmişti. Orhan Veli Kanık, arkadaşının bu düşüncesine karşı çıkar. Birbirini tamamlayan 'yarar'la 'güzel'in ayrı düşünülemeyeceğini "*Etrafındakilere hoş görünmek için süslenen kadın, insan hayatının devamı için gerekli olan bir işi yapmakta, cinsel ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmaktadır. Onun için, süsteki faydayı süsün dışında aramamak gerekir. Sanat için de öyledir sanırım.*"[26] sözleriyle tekrarlamış olur.

---

[25] İnkılâpçı Gençlik, S.56/63,12 Eylül 1942, s.1-2.
[26] Ülkü, C.10, S.120, 16 Eylül 1946, s.21.

Orhan Veli Kanık, "Cumhuriyet Devrinde Şiir" hakkındaki incelemesinde de sanatta yararın yerine değinmiştir. Ona göre yararlılık, genç sanatçıların getirdiği yeniliklerden biridir. Şair, bu noktada yararlılığı yine topluma yönelik bir sanat aracı kabul eder. Eşitlik, özgürlük, insan hakları gibi kavramların toplumda yaygınlaşmasını amaç edinen yeni sanatçı, bu yoldaki ilk adımını insanların bilgilendirilmesi için atmalıdır. Bu başlangıcı yapabilmek için de "*elbette, elindeki araçların en kuvvetlisini kullanacaktı.*"[27] diyen Orhan Veli Kanık, söz konusu aracın bizzat eserin kendisi olduğunu vurgular. Yeni sanatçının, eserini "*yurdunun ve insanlığın yararına kullanmaya*" başlamış olmasını da sanatın yararlılık işlevi ile estetik kaygıyı birleştiren, dengeleyen bir sonuca bağlar:

> *"Böylece, şiirdeki öz yeni bir anlam kazandı. Her hakkın arkasında saklanan ödev burada da kendini gösterdi. Şiirin özü, şiirin ödevi oldu."*

Oktay Rifat ise sanatta 'yarar'ı 'güzel'den önemli bulmuştur. Yukarıda belirtildiği gibi, Orhan Veli Kanık tarafından eleştirilen "Fayda"[28]da , Fransız yazar Alain'in görüşlerinden de örnekler vererek yararın önceliğini açıklamaya, kanıtlamaya çalışır. Orhan Veli Kanık gibi o da özellikle mimarîyi örnek olarak gösterir. Sanat dalları içerisinde günlük hayatla daha çok kullanım yönünden ilişki kuran, dolayısıyla işlevselliği uç noktada olan mimarî, bu özelliğiyle yarar ögesini değerlendiren sanatçıların ve eleştirmenlerin başvurduğu bir ölçüt olur. Garipçilerin de örneklerini çoğunlukla mimarîden vermiş olmaları bu nedene bağlanabilir[29]

Bu hususta Orhan Veli Kanık'ın, arkadaşını biraz haksız yere eleştirdiğini belirtmek mümkün. Oktay Rifat'ın savunduğu yararlılık anlayışı, genellikle sanatçının güzeli yaratma kaygısına bağlı kalıyor. Böylelikle o da 'yarar'ı 'güzel'den ayırmamış oluyor. Şairin, yukarıdaki ve yazısının girişindeki "*Giyim kuşam meraklısı bir bayan, hiçbir*

---

27 Yeni İstanbul, S.333, 29 Ekim 1950, s.6.

28 Varlık, S.314, 1 Eylül 1946, s.5.

29 Bunun yanı sıra, Oktay Rifat "*Ziynette fayda kaidesini hiç korkmadan sanata tatbik edebiliriz. Teşbih, eğer düşüncemizi daha kuvvetle anlatmaya yarıyorsa makbuldür Mısra içinde, üstüne basmak istediği kelimeyi kafiye düşüren, böylece kafiyenin sırtına bir de vazife yükleyen ustalık makbuldür*" diyerek şiirden de örnekler vermeyi ihmal etmez.

zaman gelişigüzel süslenmez. Mücevher iğnesiyle yakasını iliştirir. Elmas dalını, ya elbisesinin rengini açmak, yahut bazen ağırbaşlı giyinişine biraz renk katmak için takar." ifadeleri, Oktay Rifat'ın da bu iki ögeyi birbirini bütünleyici nitelikte düşündüğünü göstermektedir. Yine de iki şairin görüşleri arasında bir ayırtı sezilmektedir. Orhan Veli Kanık, süsteki yararın yine kendisi olduğunu savunurken, arkadaşı, estetik sınırlar içinde kalmakla birlikte, güzellik dışında bir yararı olduğunu da kabul etmiştir.

Oktay Rifat, "Yeni Şiir ve Sosyal Meseleler" yazısında yararı, toplumla ilişkisini kapsayan bir çerçeve içinde değerlendirerek Orhan Veli Kanık ile, meseleye bakış açısı bakımından birleşir. Bu birleşme, amaçta ise yine görüş farklılığına dönüşür. İki şair de yarar ögesini toplumcu anlayışla kullanmakla birlikte Orhan Veli Kanık toplumun kültürel çıkarlarını, Oktay Rifat ise sanatın estetik kazanımlarını önemseyerek gözetmiştir:

> *"Biz sosyal meselelerden söz açmaya uğraşmanın şiirimiz için yeni bir gelişme kaynağı olacağına, bu araştırmalar sayesinde yeni hamleler yapılabileceğine, üstelik gönlümüzce itibar görmeyen yeni şiirin halk arasında büyük bir rağbet kazanacağına inanıyoruz."*[30]

"Güzel" başlıklı yazı ise Oktay Rifat'ın 'güzel' ve 'yarar' arasında yaptığı -Garip çizgisi içindeki- son tercihini ortaya koyması bakımından önemlidir. Önceki yazılarında iki ögeyi bağlayan şair, artık 'güzel'i 'yarar' uğrunda geri plâna itmektedir. Sanat eserine 'güzel' niteliğini veren etken de insandır artık. Ancak insanı anlatan, onu yücelten eser sanat değeri taşıyabilecektir. Şair, esere yüklediği bu sorumluluğu *"Bir şey anlatan, bir şey inceleyen, düşünceye bir aydınlık getiren(...)"*[31] nitelemeleriyle içerik ve söylem gibi bütün yönlerinde yansıtması gerektiğini de ifade etmiştir.

Melih Cevdet Anday da bu konuda, hareketin öteki iki şairi ile aynı düşüncededir. Şair, "Buğday Başakları" adlı denemesinde 'güzel' ve 'yarar' ögelerini irdeler. O da mimarîden örnekler vererek yarar işlevini taşımayan sanat eserinin 'güzel' olamayacağını öne sürer. Melih Cevdet Anday'ın bu yazıdaki asıl örnek nesnesi vazodaki buğday başaklarıdır. Vazoya yerleştirilmiş bu bitkinin, süs çiçeklerinin

---

30 Hür, 8 Mart 1947 (Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s.58'den naklen).

31 Yaprak, S.23, 1 Nisan 1950, s.1.

mekânında sunuluşu ile, ilkin aykırı bir durum gibi görünmekle birlikte, kutsallık, yalınlık, gerçeklik ve yararlılık özellikleriyle onların süse ilişkin işlevini üstlenebileceği görüşü vurgulanmaktadır. Şaire göre 'güzel', "*tabiatta yalnız başına değil, gerçek bir maddeye bağlı olarak ve faydalı, iyi, doğru gibi birtakım başka özelliklerle*"[32] birleşebildiği takdirde bu niteliğini kazanabilir. Melih Cevdet Anday'ın, bu yargısıyla sanatı estetik ve sosyo-kültürel bir olgu halinden öteye geçirerek bütün alt disiplinlerinin buluştuğu felsefî bir alan şeklinde kabul ettiğini belirtmek mümkündür.

Garip hareketi, poetik düzlemde, yararlılığı öngören bir sanat anlayışını savunmuştur. Garipçilere göre sanatın yararlılığı, onun için amaç değil; bir araçtır. Bu araçlığın hedefi hususunda ise Garipçiler arasında görüş farklılıkları vardır. Orhan Veli Kanık 'yarar' ögesini, toplumun zevk bakımından kalkındırılması gereğini ön plânda tutarak değerlendirmiş, Oktay Rifat da bunu bir ölçüde kabul etmekle birlikte, çoğunlukla estetiğin gereklerini önemseyen bir yararlılık anlayışını savunmuştur.

Garipçiler, sanatta 'güzel' ve 'yarar'ın birbirini tamamlaması gerektiğini öne sürerek iki öge arasında sıkı bir bağ olduğuna işaret etmişlerdir. Tabiî bu bütünleyicilikte büyük pay, 'yarar'a ait olacaktır. Yararlılık işlevi olmayan eser 'güzel' değildir. Özellikle Oktay Rifat, hareketin son dönemindeki yazılarında 'yarar' ögesini 'güzel'den önemli görmüş, hatta sanat eserinin idealinin yararlılık olduğunu belirtmek suretiyle 'güzel'i -bir ölçüde- yadsımıştır.

Garip üçlüsü, aralarında kimi görüş farklılıkları bulunmakla birlikte, 'yarar'ı, sosyo-kültürel değerleri ölçüt alarak değerlendirmiştir. Ayrıca Melih Cevdet Anday, bunlara felsefî kavramları da eklemiştir.

V- SANAT-TOPLUM İLİŞKİSİ

Daha önce de belirtildiği gibi, Garip hareketinin henüz temellerini atmakta olduğu 1937 sonlarında Ulus gazetesi bir edebî anket düzenlemişti. "Şiir Ölüyor mu?" genel başlığıyla yapılan bu ankette Garip üçlüsünün de görüşleri alınmıştır. Garipçilerin bu ankete verdiği cevapların genel konusunu da sanat-toplum ilişkisi oluşturur. Garipçiler bu görüşmede, sanatın, her yeni toplumsal atılımda,

[32] Yurt Ve Dünya, C.4, S.36, İlkkânun 1943, s.491-492.

kuruluşta köklü bir başkalaşım geçirdiği düşüncesini, "*Bize göre şiir, hayatı cemiyetlerin yeniden kuruluşuyla başlayan ve seyri cemiyetin bünyevî tebeddüllerine muvazî olan bir müessesedir.*" sözleriyle, bir sanat türü olan şiiri örnek göstererek ortaya koymuşlardır. Sanat ve toplumsal yapı arasındaki bu koşutluğa uyması gereken ise birinci taraftır, onlara göre. Toplumsal değişmeler, hayatı birçok yönden kendisine uymaya zorlarken sanat bu etkileyişin dışında kalamazdı. Söz konusu değişimleri, kendi kuralları çerçevesinde içine alan sanat yenileşecek ve okuyucuya bu haliyle yönelecektir. Böylelikle, toplumdan sanata, ardından sanattan tekrar topluma yönelen karşılıklı bir etkileyiş süreci ortaya çıkacaktır:

> *"Sanat nasıl cemiyetin hayat şartlarıyla değişen zevke uymak mecburiyetinde ise kari de sebeb-i hikmeti kendisinde olan yeni sanatı kabul etmek mecburiyetindedir."*[33]

Bu ortak görüşmeden on ay sonra kendisiyle yapılan bir görüşmede Orhan Veli Kanık, 'sanat-toplum ilişkisi'ni benzer düşüncelerle değerlendirirken, Garip bildirgesindeki sınıfçı bakış açısının temellerini de atmış olur[34] Sanatın, geçmişte toplumun "*müreffeh*" ve "*hâkim*" kesimlerine seslenmiş olduğunu belirtir. Bugünkü sanat ise toplumun çoğunluğunun zevkini ve isteğini dile getirmek zorundadır. Çünkü, değişen toplumsal yapıyla birlikte "*hayat hakkına sahip olan geniş kitle*"ye her açıdan öncelik tanımak gereklidir. Bunu gerçekleştirmek ise "*burjuva edebiyatının âletleriyle*" mümkün değildir.

Söz konusu kitle ise sanatçının, bu yönelimini kısa sürede algılayamayabilir. Onun, kendisinin zevklerini ve ihtiyaçlarını ön plâna çıkaran eserlerini "*bugün belki sevmeyecektir. Yahut anlamayacaktır.*" Şair, bunun nedenini de "*müreffeh*" ve "*hâkim*" kesimin ilkeleştirdiği sanat görüşlerini kendisine gizliden gizliye benimsetmesine, dolayısıyla onun da "*hükümlerini bu kalbî kanaatlere göre*" vermesine bağlar.

'Sanatın yarar ögesini içerdiği' görüşünde olan Orhan Veli Kanık, bu yararın yönelim noktasını da, "*Bu fayda, olsa olsa, kalabalıklar için, cemiyet içindir.*"[35] sözleriyle topluma bağlamıştır.

---

[33] Ulus, S.5898. 30 İlkkânun 1937, s.7.

[34] "Türk Edebiyatını İnkâr Eden Genç", Resimli Hafta, S.7, 29 Birinciteşrin 1938, s.9-10/17.

[35] "Kim Suçlu", İnkılâpçı Gençlik, S.56/63, 12 Eylül 1942, s.1/2.

Orhan Veli Kanık, sanat eserinin oluşumunda toplumun zevkinin de göz ardı edilmemesi gerektiği düşüncesindedir. Bunu "*Halkın da bir zevki olduğunu hatırdan çıkarmamak icap eder. Bunu hiç hesaba katmamak halkı hor görmek demektir.*"[36] ifadeleriyle dile getiren şairin burada söz konusu ettiği zevk ise, toplumun alt katmanlarına ait olan zevktir. Sanatı ve sanatçıyı, toplumun bu kesimlerinin zevkçe üzerinde kabul eden Orhan Veli Kanık, meseleye, yukarıdaki görüşmede ortaya koyduğu bakış açısıyla yaklaşır ve sanata/ sanatçıya, toplumu zevk bakımından kendi düzeyine getirme sorumluluğunu yükler.

Sanatın ve sanatçının bu yöndeki sorumluluğuna karşılık, toplum da böylesi bir beklenti içindedir. "Varlık Dergisi" adlı yazısında konuya bu kez toplum açısından bakan Orhan Veli Kanık'a göre, o da sanatçının kendinden üstün bir konumda oluşunun idrakindedir. Ancak, bu düzey farklılığı sanat ve sanatçı ile arasında bir uçurum yaratmamalıdır. Sanatçı da eserinde toplumsal değerleri işleyerek buna katkıda bulunmalıdır. Çünkü, "*halk kendisinin ifade edemediği şeyleri sanatkârına görmek ister.*"[37]

Orhan Veli Kanık, "Edebiyatta Tipler"den söz ederken, toplumu, sanat eserinin kalıcı olmasına zemin hazırlayan bir ölçüt olarak da değerlendirmiştir. Özellikle anlatmaya dayalı yazılı eserlerdeki figüratif kadroyu toplumun içinden kişilerin oluşturması gerekir. Eserin "*ölümsüz*" olmasında başlıca rol, "*kalabalığa benzeyen, çoğu zaman alelâde olan, iyilikleriyle, kötülükleriyle, basitlikleri, aptallıkları ve kurnazlıklarıyla işleri, güçleri ve avaretlikleriyle hasılı her şeyleriyle dünyadan olan kahramanlar*"[38]a ait olacaktır. Burada dikkati çeken husus, Orhan Veli Kanık'ın, roman ve öyküye mal ettiği bu tipolojik değerlendirmeyi, şiirine de egemen kılmış olmasıdır. İlgili bölümde geniş olarak üzerinde durulacağı üzere, sadece onun değil; aynı zamanda Garip şiirinin de egemen figürü, yukarıdaki özellikleri taşıyan, 'sıradan insan'dır.

Nitekim Orhan Veli Kanık, "Eskiler Alıyorum"[39] adlı şiirinin ünlü "*Bir de rakı şişesinde balık olsam*" dizesi hakkında Sait Faik Abasıyanık'ın sorusunu cevaplandırırken bu doğrultuda görüş

---

36 "Genç Bir Şairle Konuşma", Doğuş, S.8, 11aziran 1945, s.7.
37 Ülkü, C.10, S.114. 16 11aziran1946, s.22.
38 A.g.d., C.10, S.117, 18 Temmuz 1946, s.21.
39 *Vazgeçemediğim*, Marmara Kitabevi, İstanbul, 1945.

belirtmiştir. Şiirin bütününde toplumun yoksul kesiminden bir tipi belirginleştirdiğini, *"yoksulluklar içinde yaşayan bir adamın hayatını anlatır o şiir. Böyle bir insan birçok şeyler ister. Esvap ister, yemek içmek ister, bu arada rakı içmek de ister. Bu istek mübalâğalı bir şekilde anlatılmıştır."*[40] ifadeleriyle vurgular.

Bu görüşmeden bir hafta sonra yayımlanan bir konuşmasında ise Orhan Veli Kanık, sanat-toplum ilişkisi üzerinde bireyi ön plâna çıkaran görüşler öne sürmüştür. Bu görüşlerin belirgin özelliği, şairin uzun süre sonra Garip bildirgesindeki değerlendirmelerinden sıyrılmaya başladığını göstermesidir. Aslında temel bakış açısında bir değişme yoktur; ancak, bireyin toplum dışı yönleriyle de var olabileceğinin kabulü, Orhan Veli Kanık'taki değişimi haber verir. Yine de *"Bir kimsenin en hususî, en kendine ait hali bile ona dünyadan, cemiyetten gelir."*[41] sözleriyle, bireyselliğin de toplumun ürünü olduğunu vurgulamayı gerekli bulur. Aslında Garip çizgisinde yazdığı önceki şiirleri dikkate alındığında, bu yeni poetik yaklaşımın önceden var olageldiğini görmek de mümkündür. Bir başka deyişle, şair, eserinde zaten uygulamakta olduğu sanat görüşlerini poetik düzleme yansıtmaya yeni başlamıştır.

Orhan Veli Kanık, bu görüşmede toplumla ilişkisi bakımından sanatı kendi estetik sınırları içine çekme çabası içindedir, ki bu da onda görülen yeni bir tutumdur. Şair bu konuda da yumuşak bir geçiş yapar. Sanatı toplumsal konuların sözcüsü olarak değerlendirmekle birlikte, asıl işlevinin bireye yönelik bir güzellik çerçevesi içinde aranması gerektiğini düşünmeye başlamıştır:

> *"Amma cemiyet insanının ferdî olan hallere karşı hiç ilgilenmeyeceğini nereden biliyoruz? Halkın zevkine hitap etmek demek onun yalnız ihtiyaçlarının propagandasını mı yapmak demektir? Gerçi bu da bir insanlık vazifesidir. Amma onun için başka yollar var Kitaplar, makaleler yazmak, nutuklar söylemek, afişler yapıştırmak, gazeteler çıkarmak dururken bunu ne diye, hiç de vazifesi olmadığı halde şiirden bekliyoruz? Arabanın araba, camın cam, elbisenin elbise olduğu gibi şiirin de şiir olması kâfi değil mi?"*

---

40 "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair", Yedigün, S.726, 2 Şubat 1947, s.4.

41 "Orhan Veli İle Bir Konuşma" Anadolu, 9 Şubat 1947 (Orhan Veli, *Bütün Yazıları*, s.317).

Orhan Veli Kanık, kısa süre sonra bu konuda daha da ileri gider ve yine bir görüşmede sanatı toplun al işlevinden uzaklaştırma yolundaki tutumunu pekiştirir[42] Bu doğrultuda daha önce sanatın kapsamı içinde değerlendirdiği edebiyatı ondan ayırır. Ayrıca şiiri de edebiyattan bağımsız, başlı başına bir sanat türü olarak kabul eder. Bu tasnifindeki temel ölçütü de sanat-toplum ilişkisidir. Sanatta *"fikir"* ögesinin olamayacağı düşüncesine yönelen şair, dolayısıyla sanatın, topluma yönelik bir işlev taşıyamayacağını, bu görevi *"fikir"* ögesini içermeleri sebebiyle roman, öykü ve tiyatro gibi anlatmaya dayalı yazılı eserlerin üstlenmesi gerektiğini savunmaya başlar. Şairin bu görüşleri, poetik düzlemde ulaştığı önemli dönemeçlerden birini oluşturuyor. Uygulamadaki tutumu ise Garip şiirinin alışılagelen şiir anlayışı doğrultusunda olmaya devam etmektedir. Bu farklılık, kuramsal görüşlerden daha geniş kapsamlı, onları kucaklayıcı bir pratiğe sahip olmaktan kaynaklanıyor. Garip hareketinin poetik dönüm noktaları, Garip şiirine 'değiştirici' bir keskinlikte yansımamış; onun biçimi, temayı işleyiş tarzı ve söylemi belirginleşmiş yapısına 'zenginleştirici/ çeşitlendirici' katkılar getiren bir karakter göstermiştir.

Birkaç ay sonra yayımlanan "Toplumun Sanatı" başlıklı yazıda ise Orhan Veli Kanık, bu konuda *"Edebiyatla sanatı birbirinden ayırıyor musun? diyeceksiniz. Birdenbire ayıramıyorum; ama ayırmak lâzım geldiğine de inanıyorum."*[43] diyerek daha ölçülü bir davranış sergiler. Yukarıdaki görüşmede yer alan düşüncelerini bu yazısında da tekrarlayan şair, sonuçta sanatta toplumu önemseyen önceki düşüncelerine dönecektir:

> *"Ama ne mâna, ne de zevk ferdin malı değildir; toplumun eseri, toplumun malıdır. Onun için şair, etrafına, insanlara, insanların dünyasına bağlı kalmak zorundadır. Bu insanlar, şüphesiz falan adam yahut 'filan adam değildir; çoğunluktur. Sanatkâr, insanların ortak taraflarını ancak çoğunluk içine katılmakla bulur. Sanat adamının anlattığı şey ferdin de hali olsa, hali anlatılan fert o çoğunluğun fertlerinden oldukça, sanatkâr toplumun sanatkârı olarak kalacaktır."*

---

[42] "Orhan Veli Konuşuyor" (konuşan: Bahadır Dülger), Tasvir, S.713, 21 Mart 1947, s.1/2.

[43] Varlık, S.325, 1 Ağustos 1947, s.10.

"Şairin İşi" başlıklı makale, Orhan Veli Kanık'ın, yaşadığı bu ikilemin ardından döndüğü toplumcu bakış açısından kaleme alınmış izlenimini verir. Şair, bu yazısında ""*Sanat sanat içindir" diyen*"[44] sanatçının bile "*eserini toplumun karşısına çıkardığı zaman onun birçok kişi tarafından beğenilmesi*"ni amaçladığını öne sürer.

Bu noktada şair, sanatçının eserinin toplumca beğenilmesi için öncelikle toplumun beğeni düzeyinin yükseltilmesi gerektiğine işaret eder. Dolayısıyla, sanatçının başlıca görevi, toplumun estetik değerlerinin geliştirilmesi, zenginleştirilmesi yolunda çaba harcamaktır. Bunun için de topluma okuma alışkanlığının aşılanması gerektiği görüşünü tekrarlar.

Orhan Veli Kanık, aynı makalede sanat- toplum ilişkisini dil açısından da irdelemiştir. Sanatçı, geniş kesimlerce beğenilebilmek için anadilini, bir başka ifadeyle ulusunun dilini çok iyi bilmek ve geliştirmek zorundadır. Bu gerekliliği yerine getirebilen sanatçı, ülkesinin sınırlarını aşarak evrensel bir değer kazanabilir. Şair, Garip şiirinin önemli bir ilkesi olan 'konuşma diliyle şiir yazma'yı da "*konuşma dilinin şiire sokulmasını, kuru bir şiir endişesi saymamak gerektir. Bu, yazı dilinin sayısız imkânsızlıkları içinde bunalmış kalmış medeniyetin biraz daha ileriye gidebilmesi için, milletin dehâsından faydalanıp yeni imkânlar aramak demektir.*" ifadeleriyle bu çabanın doğal bir sonucu olarak gösterir. Şair, bu sözlerinde görüldüğü gibi, hareketin söz konusu ilkesini şiire yeni atılımlar getirebilmek gibi salt sanatı önceleyen bir çerçeveyle sınırlandırmamış, toplumun yararlarını kaygı edinen bir aydın sorumluluğuna da bağlamıştır.

Orhan Veli Kanık, sanatı dil-toplum ilişkisi bağlamında değerlendirmeyi Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday ile kendi aralarında yaptıkları bir söyleşide sürdürür[45] Değerlendiriş yönü ise dilin şiir içindeki yeridir. Şiir dilinin bir gazete makalesinin dilinden farklı yapıda olduğunu söyleyen şair, şiirdeki anlam açıklığının, sanatın topluma hizmeti bakımından değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer. Anlamca açık olan şiir, anlaşılır nitelikte olacaktır. Toplumu aydınlatan şiir de anlaşılabilen şiirdir. Dolayısıyla şair, konuşma diliyle yazılan sanat eserlerinin, toplumun geniş kesimlerine ulaşabileceğini yine vurgulamış olur.

---

[44] Varlık, S.339, 1 Ekim 1948, s.5.

[45] "Aramızda Bir Konuşma- Şiirde Aydınlık", Yaprak, S.4, 15 Şubat 1949, s.1.

Orhan Veli Kanık, sanat-toplum ilişkisi hakkındaki görüşlerinin son örneğini "Cumhuriyet Devrinde Şiir" adlı yazısında vermiştir. Buradaki ifadeleri, yukarıda değerlendirmeye çalıştığım bütün görüşlerinin bileşkesi niteliğindedir:

> *"Uzun sözün kısası: Bugünkü Türk şairi, meselesi olan insan, halkı halka anlatıyor. Kendisi de halktan. Kendi refahının çoğunluğun refahına bağlı olduğunu, çoğunluğun da halktan başka bir şey olmadığını biliyor.*
>
> *Bütün dünya şairleri gibi."*[46]

Oktay Rifat da bu bağlamdaki ilk yazısında, sanatı toplumsal meselelerden uzak tutmaya çalışan bir kesimi eleştirerek, toplumu önemseyen bir sanattan yana tavır almıştır. Şair, bu kesimin, resmî ideolojinin/ iktidarın sözcüsü olduğunu îmâ eder[47] O, bu yazısında sanatı salt kendisi için var olan bir olgu gibi kabul eden görüşe batı ve Türk sanatından örnekler göstermek suretiyle karşı çıkar. Baudelaire, Victor Hugo, Balzac, Beethoven, Ziya Paşa, Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif gibi büyük sanatçıların toplum sorunlarıyla da ilgilendiklerini, "*hedefleri uğrunda çeşit çeşit çarelere başvurarak mücadeleye giriştiklerini*" belirterek "*bu iddianın sakatlığını*"[48] ortaya koymaya girişir.

"Yeni Şiir Ve Sosyal Meseleler" başlıklı makalede Oktay Rifat, toplumsal meselelerin konu/tema edinilmesini, sanat üzerinde yapıcı bir etken olarak değerlendirmiştir. Bu etkenin sanata yaptığı katkının da iki yönlü olduğunu öne sürer şair. Birincisi, böylelikle sanatın önüne yeni ufuklar açılacak ve yeni atılımlar yapması sağlanacaktır. İkinci yönü ise, sanat toplumsal değerlere dönük olarak gerçekleştirdiği bu atılımın sonunda "*halk arasında büyük bir bir rağbet*"[49] kazanacaktır. Dolayısıyla şair, meseleyi hem toplumun hem de sanatın yararlarını gözeterek ele almıştır.

---

46 Yeni İstanbul, S.333, 29 Ekim 1950, s.6.

47 Oktay Rifat, aynı yayın organında on beş gün sonra çıkan "Şair de Hürriyet İçin Mücadele Eder; Etmelidir" başlıklı yazısının girişinde îmânın da ötesine geçerek söz konusu kesimin, Cumhuriyet Halk Partisinin sözcüsü olduğunu ve iktidardaki bu siyasî partinin, toplumun yararlarını gözeten sanata karşı olumsuz bir tavır aldığını açık ifadelerle öne sürecektir.

48 "Sanat ve Sosyal Meseleler", Hür, 1 Şubat 1947 (*Şiir Konuşması*, s.51'den naklen).

49 A.g.d., 8 Mart 1947 (*Şiir Konuşması*, s.58'den naklen).

Oktay Rifat, yukarıdaki yazısında sanatın gelişimi için önemli bir etken olarak kabul ettiği toplumu "Ölümsüz Sanatçı"da sanat eserinin kalıcılığı hususunda vazgeçilmez bir şart konumuna yükseltir. Sanatçı, "*ölümsüz*" eserler yaratabilme başarısına ancak "*toplumun büyük davalarını, gerçeklerini, problemlerini*"[50] işleyerek ulaşabilir. Tabiî, bunu sanatın gereklerini göz önünde tutma sorumluluğunu da üstlenerek yerine getirmesi gerekmektedir.

Orhan Veli Kanık'ın, 'toplumun bilinçlendirilmesinde sanatçının, bu yönünden önce bir aydın olma sorumluluğuyla çalışması gerektiği' görüşüne Oktay Rifat da katılır. Toplumun geri kalmışlığı karşısında "*sanat sanat içindir gibi bir maval tutturarak eli kolu bağlı*" duran sanatçı tipine şiddetle karşı çıkan şair, "*Memleketin, köylünün acı durumu karşısında yüreği sızlayan bir insan şiir yazarken, resim yaparken bunu nasıl unutur? Bu sızı sanat eserine sinmez mi?*" diye sormaktan kendini alamaz. Ardından, bu sorusunun cevabını yine kendisi verir:

> *"Sanatçının toplum hizmetinde şuurla çalışması gerekir. Yoksa çalışması verimli olmaktan çıkar ki bunu, memleketini seven bir sanatçı isteyemez."*

Oktay Rifat, hareketin son yıllarında sanat-toplum ilişkisini Garip çizgisinden biraz ileride bir bakışla irdelemeye yönelir. Şair, iki arkadaşının da katıldığı bir görüşmede verdiği cevaplarla sanatın, toplumun sadece yansıtıcısı olmadığı, estetik çerçeve içinde ona yeni hedefleri işaret eden bir öncü niteliği taşıması gerektiği görüşüne ulaştığını ortaya koyar. Dolayısıyla, daha önce Orhan Veli Kanık'ın ve kendisinin sürekli vurguladıkları, sanatçının toplumu yüceltme ülküsü doğrultusunda onun değerlerini, sorunlarını yine onun diliyle işleme görüşü bir üst boyut kazanmış olacaktır. Oktay Rifat'ın düşüncelerindeki bu yeni yönelim, "*Özlediğim şiir: Toplumun davalarını, söz haline getirdikten başka, daha da ileri giden şairin bir bakış olarak aşabileceği kadar şartlarını aşan şiirdir.*"[51] sözlerinde ifadesini bulur.

Melih Cevdet Anday da sanatçının hayatı üzerine kaleme aldığı "İnsanın Hayatı" adlı makalede sanatın toplumsal bir olgu olduğu görüşünü savunarak arkadaşlarının bu konudaki düşüncelerine öncülük

---

50 Yaprak, S.7, 1 Nisan 1949, s.1.

51 "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday İle Sanat Üzerine Konuştuk" (konuşan: Nihat Kuşlu), Kaynak, S.29, 1 Mayıs 1950, s. 115.

eder. Ona göre sanat ve sanat eseri "*insanların çok taraflı maddî münasebetlerinden, maişet tarzından ve yaşadıkları devrin kaçınılmaz tazyikinden*"[52] meydana gelir ve bu nedenle toplumla birlikte değerlendirilmesi gerekir.

Şair, "Yenilerin İnkâr Hakkı" adlı yazısında, Garip hareketinin sanatı toplumsal oluşumlara koşut bir gelişim/ değişim içinde kabul eden anlayışına katılır. Konuya edebiyattan örnek veren Melih Cevdet Anday, bu sanat dalını, "*sosyeteyi sarsan, onda yıkılmak üzere olanı yıkıp, kurulması lâzım geleni kuran*"[53] nitelemeleriyle, toplumun itici güçleri arasında saydığını ifade eder.

Garip hareketinin, toplumun alt kesimlerine yönelme eğilimi içinde Melih Cevdet Anday da yerini alır. "Şiir Hakkındaki Yazılara Dair" kaleme aldığı yazısında bu eğilimi şiir türünde özelleştirerek yansıtır. Toplumun üst katmanlarına seslenen sanat anlayışına, "*Sadece okumuşların san'ati olan şiir! Bundan daha zavallı bir şey bilmiyorum.*"[54] gibi sert sözlerle karşı çıkar. Bu eleştirisine karşılık getirdiği öneri ise toplumu, insanlığı çok geniş sınırlar içinde gören, sanata ve sanatçıya insanı, toplumu işleyişte alabildiğine özgürlük sağlayan, ancak o ölçüde yıkıcı karakter taşıyan bir öneridir:

> *"Halbuki mesele yeni telâkkiler getirmek değil, telâkkilere son vermek, san'ati insanlıkla baş başa bırakmaktan ibarettir."*

Garipçiler, poetik yazı ve konuşmalarında sanatı toplumsal bir olgu olarak değerlendirmişler ve toplumu, onun oluşumunu belirleyen, sağlayan başlıca etken görmüşlerdir.

Toplumu bağdaşık bir bütün olarak kabul etmemişler, ona sınıfçı bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Özellikle Orhan Veli Kanık ve Melih Cevdet Anday, bu konuya değindikleri yazılarında Marksist ilkeleri ölçüt almakla birlikte, toplumun bir kesimine siyasî bilinç aşılama çabasında olmadıkları için amaç bakımından Marksist görüşten uzaklardır.

Toplumun yararlarını gözetme tutumundan hareketle, sanatın öncelikle zevk, ekonomik durum, eğitim bakımlarından orta ve alt katmanlarda yer alan insanların dünyasını konu/tema edinmesi ve böylelikle bu kesimlerin kalkındırılması gerekliliğine inanmışlardır.

---

52 Oluş, C.1, S.25, 18 Haziran 1939, s.385.
53 A.g.d., C.2, S.29, 16 Temmuz 1939, s.449.
54 Yeni Ses, S.6(10), Temmuz 1941, s.1-2.

Garipçiler, sanat eserinin, özellikle yazılı eserin kalıcılığını, toplumun özelliklerini yansıtan figürleri barındırması şartına bağlamışlardır. Bir başka deyişle, kalıcı olmak isteyen sanatçı ve sanat eserinin öznesi, toplumun içindeki, 'sıradan insan' olmalıdır.

Orhan Veli Kanık, Şubat- Ağustos 1947 arasındaki birkaç aylık sürede, şiirin toplumsal bir işlevi olmadığı görüşüne yönelmiş ve onu edebiyattan ayrı bir konuma yerleştirmiştir. Ancak şair, yaşadığı bu kısa süreli değişimden hızla sıyrılmış ve sanatta toplumu önemseyen önceki düşüncesine dönmüştür.

Garipçilere göre, sanatçı ait olduğu toplumca beğenilmek için o toplumun dilini kullanmalıdır. Bu da günlük hayat içinde konuşulan dilde eserler vermekle mümkündür.

Garipçilerin topluma karşı duydukları yoğun ilgi, gerek birer aydın olmalarından gerekse onu sanatın önüne yeni ufuklar açabilecek bir etken kabul etmelerinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla meseleye hem yurttaş hem de sanatçı duyarlılığıyla yaklaşmışlar, söz konusu ilişkiyi bu iki yönde değerlendirmişlerdir.

VI- SANATÇI

Orhan Veli Kanık, sanatçının mümkün olduğunca geniş kesimlere ulaşması, onlarca beğenilmeyi arzulaması gerektiği görüşündedir[55] Ancak bu gerekliliğin henüz gerçekleşemediğini de *"Gönül, artisti anlayacak insanların mümkün mertebe çok olmasını istiyor amma, bu istek de nedense bir türlü tahakkuk edemiyor."*[56] ifadeleriyle belirtmekten geri kalmaz. Şair, bu olumsuz durumun nedenlerini irdelemeye girişmeyerek, sadece bir belirleme yapmakla yetinir:

---

55 Orhan Veli Kanık'ın bu arzuyu güçlü bir şekilde bizzat duymuş olduğunu, şairin yakın arkadaşı olan Sabahattin Eyuboğlu şöyle anlatıyor: *"Halk arasında adı geçmek Orhan'ı en çok gıdıklayan havadislerdendi. İki patlamayı pek aşmayan açık ve seçik kahkahası o zaman kıvamını bulurdu. Şöhret düşkünlüğü vardı, var olmasına fakat nâzarî, sinsi, kıskanç tarafı olmayan bu düşkünlük ona kahverengi ceketi, ne yapsa düzgün duran yakası gibi yakışırdı.",*
"Orhan Veli Boğaziçi'nde". *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1981, s.274.

56 "Kim Suçlu", İnkılâpçı Gençlik, S.56/63. 12 Eylül 1942, s.1.

"Neden acaba? Kabahat sanatkârda mı, yoksa seyircide, dinleyicide veya okuyucuda mı? Bu mesele üzerinde söz söylemiş olanlar suçu kâh bir tarafa, kâh da öbür tarafa yüklemişler. Ben şimdilik bu iki görüşten hiçbirine yanaşamıyacağım. Ne sanatkârın günahına girmek istiyorum, ne de amatörün."

Şair, bu konuda Melih Cevdet Anday'dan farklı düşünmektedir. Aynı yazıda arkadaşının, *"Şiiri herkesin anlıyabileceği bir hale getirmeliyiz. Şiir söylemenin kuşların ötüşünden farkı olmamalı."* şeklindeki düşüncelerini *"İşte suçu artiste yükliyen görüş."* gibi biraz eleştiri gizli bir cümleyle değerlendirir. Melih Cevdet Anday'ın yukarıdaki sözleri, 'konuşma dilini şiirde egemen kılma'yı amaçlayan Garip hareketinin ilkesel çerçevesi içinde kalıyor. Dolayısıyla, Orhan Veli Kanık'ın yargısı, hareketin bu ilkesini zedeleyici niteliktedir. Bir başka deyişle, Garip bildirgesinde vurgulanan 'geniş kesimlerin zevkini önemseme, ön plâna çıkarma' ilkesi ile bir ölçüde çelişir. Ayrıca bu kuramsal çelişki, Orhan Veli Kanık'ın şiirleri dikkate alındığında daha da belirginleşmektedir. Çünkü o da uygulamada arkadaşının görüşleri doğrultusunda davranmıştır. Poetik alt yapıdaki birlikteliğe rağmen Orhan Veli Kanık'ın meseleyi "suç" düzlemine oturtması da şairin kendisiyle ve mensubu, hatta öncüsü bulunduğu hareketin ilkesiyle düştüğü çelişkinin söylem düzeyindeki bir başka boyutunu oluşturur.

Sanatçı-okuyucu/ toplum ilişkisini, dört yıl sonra "Varlık Dergisi" başlıklı makalesinde de değerlendiren Orhan Veli Kanık'a göre, sanatçı halkın *"kendisinin ifade edemediği şeyleri"*[57] dile getirebilen insandır. Bu yönüyle sanatı ve sanatçıyı toplumla özdeşleştiren görüşlerini biraz ileri götürerek, onu söylem bakımından toplumun üzerinde bir yere konumlandırır.

Orhan Veli Kanık, "Kim Suçlu" başlıklı yazısından altı yıl sonra yayımlanan "Şairin İşi" adlı makalesinde ise, sanatçının geniş kesimlerce beğenilmesi hususunda arkadaşı Melih Cevdet Anday'ın düşüncesine yakınlaşmış görülür. Sanatçı-okuyucu/ toplum ilişkisi içinde ilk adımı atanın birinci kesim olması gerektiği görüşündedir artık. *"Her şairin içinde bir okunma, bir yayılma, bir beğenilme hırsı vardır."*[58] diyen şair, bu hırsı tatmin etme yolunda sanatçıya alanının

---

[57] Ülkü, C.10, S.114, 16 Haziran 1946, s.22.
[58] Varlık, S.339, 1 Ekim 1948, s.5.

dışında başka bir işlev yükler. Bu işlev, eğiticiliktir. Halk uzun yıllar boyunca zevk bakımından geri kalmıştır. Sanattan zevk almak, onun inceliklerini tatmak ise aydın kesime özgü bir ayrıcalık olmuştur. Dolayısıyla, estetik kökenli isteğini gerçekleştirmek isteyen sanatçı, bu yolda estetik dışı davranışlarda da bulunabilecek, halkın "*okutulması işiyle de ilgilenecektir.*" Şair, bu noktada Garip şiirinin önemli ilkelerinden biri olan 'konuşma diliyle şiir yazma'yı da "*Halkın dilini yazı diline sokma gayreti de bu ilginin bir delili olsa gerektir.*" sözleriyle bu bağlam içerisinde açıklama yoluna gider. Sanatçıyı öncelikle halkı eğitmekle de yükümlü bir aydın olma özelliğiyle belirginleştirir. Bu yükümlülük ise "*halkı kalkındıracak, refaha ulaştıracak olan okutma işinin aynı zamanda şairin okunma, yayılma, beğenilme hırslarını tatmin edecek tek yol*" olmasından kaynaklanmaktadır.

Aynı makalede 'sanatçı'ya yönelik olarak üzerinde durulan bir diğer husus da onun ürün verdiği sanat dalına göre değerlendirilmesi ve buna göre mukayese edilmesidir. Eser ve anlatım araçları ilişkisini ölçüt alan Orhan Veli Kanık ressam, heykeltraş, mimar, müzisyen, edebiyatçı (nesir yazarı) gibi sanatçıların geniş kesimlere ulaşma, hatta evrensel olma yolunda şaire oranla daha avantajlı olduğunu öne sürer. Bunda, söz konusu sanat türlerindeki söylem tarzlarının algılanabilirlik ölçüsünün yüksek olması önemli bir etkendir. Buna karşılık, şiirin söylemi kendine özgüdür ve tektir. Böylesi özelliğe sahip şiirin yaratıcısı konumunda olan şairin, kendine okuyucu çevresi oluşturabilmesi, anadilinin de ötesine geçebilmesi için "*ileri bir medeniyetin insanı olması*" şarttır. Şair, "*büyüklüğü bütün dünyaca kabul edilmiş bir dil*"in insanı olarak bu amacına ulaşabilecektir.

Orhan Veli Kanık, şiir yazan sanatçıya bu noktada da sorumluluk getirir. Şair, dilini "*evrensel bir dil haline getirmek*" için çalışacaktır. Yukarıda da belirtildiği gibi, o, Garip harcketinin 'konuşma dilini şiire sokma' çabalarını da bu sorumluluğa bağlar:

> *"Bir millet, varlığını, her şeyden çok dilinde yaşatır. Şaire gelince, varlığını milletin diline borçlu olan bu insan, ona hizmet etmek, onun daima var olmasına çalışmak zorundadır. Bunu herkesten çok da o başarır. Büyük bir kalabalığın yüzyıllar boyunca uğraşarak meydana getirdiği bir eseri o, güzel bir şekilde, yazı haline sokar. Böylelikle bir ilerleyişi tespit eder, o ilerleyişin gelecek nesiller elinde*

kaybolmamasını sağlar. Bu bakımdan, konuşma dilinin sayısız imkânsızlıkları içinde bunalmış kalmış medeniyetin biraz daha ileriye gidebilmesi için, milletin dehâsından faydalanıp yeni imkânlar aramak demektir. Görülüyor ki varlığı dilinin varlığına, dilinin varlığı da milletinin varlığına bağlı olan şairin milliyetçiliği, onun evrensel olma hırsı ile pek yakından ilgilidir."

Orhan Veli Kanık, "Genç Bir Şairle Konuşma" adlı yazısında sanatçının, kişiliğine ve eserine saygılı olması, işine ciddiyetle sarılması gerektiği üzerinde durur. Bu sorumluluk hem bireysel hem de toplumsal bir kaygıdan doğmalıdır ona göre. Çünkü, "*Bir sanatkârın zevkinden olması nihayet kendine ait bir hâdisedir; ama işin kolayına gitmekte, okuyucuyu da alâkadar eden bir taraf var. Halkın da bir zevki olduğunu hatırdan çıkarmamak icap eder. Bunu hiç hesaba katmamak halkı hor görmek*"[59]tir. Bu görüşler, Garip hareketinin, çıkışından beri ısrarla savunduğu 'sanatta yararlılık' ilkesinin de poetik düzlemdeki önemli vurgulanma noktalarından biridir.

Şaire göre sanatçı çok üretken olmamalıdır. Eleştiri amacıyla kaleme aldığı "Adamın Biri" başlıklı yazısındaki "*Az yazmayı kimileri kusur sayarlar. Ben onlardan değilim.*"[60] biçimindeki ifadeleri, dolaylı olarak, sanatçının güzeli yaratabilme yolunda titiz, zor beğenir, dolayısıyla az üreten bir çalışma temposu içinde olması gerektiği görüşünü de içerir.

Bu titizlik, bu sanatı ciddiye alış tutumu sonucunda üretilecek eserin, yaratıcısından bağımsız olarak sahip olacağı yapı ve içerik önemli değildir. Önemli olan, eserin ardında bir emeğin, ciddiye alışın, çalışmanın olmasıdır. Bu durum, izleyici/ okuyucu tarafından bilinmeyebilir. Dolayısıyla, sanatçı göstereceği çabayı, sanatı uğruna bulunacağı özveriyi ancak kendisine kanıtlayabilme durumuyla baş başadır. Söz konusu 'kendi içinde saklı kalma' ise ciddiyetin yanında saygıyı da barındıracaktır içinde[61]

Yukarıda 'sanatçının ciddiyeti/ sorumluluğu' açısından değerlendirilen "Genç Bir Şairle Konuşma" başlıklı makalesinde Orhan Veli Kanık, ideal sanatçı tipine örnek olarak halk şairini gösterir. Bu konudaki ölçütü de sanatçının "*kültürünü kitaplardan*

---

59 Doğuş, S.8, 1laziran 1945, s.7.
60 Ülkü, C.11, S.122, 16 Ekim 1946,s.21.
61 "Ciddî", Varlık, S.321, 1 Nisan 1947, s.5.

ziyade hayatına borçlu olması"dır. "*Hayata giren her yeni meşhurnu şiire sokmaktan çekinmeyen, bu hususta hiçbir taassup tanımayan halk şairi*" hayata ve onun getirdiği yeni değerlere ilgideki duyarlılığı yönüyle idealize edilmiştir.

Buna bağlı olarak, sanatçının sorumluluklarından biri de, içinde yaşadığı toplumu, hayatı işlemesidir. Mensubu bulunduğu toplumu ve insanlarını anlatış tarzında ise Orhan Veli Kanık, sanatçıya geniş bir çerçeve sunar. Sanat eserinin öznesi, kurmaca yapı içerisinde topluma bağlı ya da ondan bağımsız davranabilir. Bireysel özellikleri eserin ağırlığını oluşturabilir. Ancak, "*konu ferdin hali de olabilir, yeterki o hal toplumun hali olsun.*"[62] sözleriyle bu "*hal*"in genelgeçerlik kazanmış olması gerektiğini de vurgular. Okuyucu / izleyici onun bireysel davranışlarıyla, duygularıyla özdeşleşebildiği oranda sanatçı ve eseri topluma yakınlaşmış olacaktır.

Şairin bu yazısı, Garip hareketine yönelik eleştirilere bir cevap niteliği de taşır. Hareketin, ilkeleri arasında yer alan sanatın toplumun zevkini yansıtması gerektiği görüşüne pratikte uymadığını öne süren iddialara karşılık olarak Orhan Veli Kanık, yazısının sonunda yine sanatçı-eser-okur özdeşleşmesini ölçüt alarak şu ifadelere yer verir:

> " *bir (...) eser tek başına yaşıyan bir insanın halinden, yani bir ferdin halinden bahsetmektedir. Fakat o fert, o kadar bizim gibi duyar, o kadar bizim gibi düşünür ki, onu bir toplumdan ayırmayız. Sanatkârı da toplum sanatkârıdır.*"

Orhan Veli Kanık, sanatçıyı yönlendiren etkenler arasında eleştirel tutumlu kişilerle eleştirmenlere ağırlıklı bir yer verir. Bu yer veriş, genellikle eleştiriciyi ve eleştirmeni olumsuzlayan bir tutum içerir. Şaire göre eleştirmen, sanatçıyı, sanatın uzun dönemdeki gidişini belirleyici rolüyle etkilemektedir. Onun öne sürdüğü düşünceler zamanla değişmez birer ilkeye, kurala dönüşmekte ve yeni kuşaklar, sanatçı kişiliklerini hazır buldukları bu kurallaşmış düşüncelerin ışığında, etkisinde oluşturmaktadır. Bir ölçüde olumlu özellikler de içeren bu durum, Orhan Veli Kanık'ın değerlendirmelerinde değişmezliği öngören yanıyla da olumsuz bir etken durumuna dönüşür. Eleştirmenin öne sürdüğü görüşleri, verdiği yargıları yeni kuşaklar "*yerleşmiş bir halde*" bulmakta ve "*alışılmış olanı baştacı etmekte prensiplerine muhalif hiçbir cihet olmadığı için*

---

62 "Toplumun Sanatı", a.g.d., S.325, 1 Ağustos 1947, s.10.

sadece ondan sonraki yeniliklerle mücadeleye"[63] girişmektedirler. Şair, bu düşüncelerini sanatçıya yönelik olarak dile getirmekle birlikte, eleştirmenin etki boyutlarını eski ve yeni kuşaklar arasındaki uçurumun oluşmasına da taşıyarak genişletmiş oluyor böylece. Dolayısıyla bu olumsuz tutum, sanat ve sanatçı için 'bireysel/mikro' değil de 'kuşaklara yayılan/makro' düzlemde değerlendirilmesi gereken bir soruna dönüşmektedir. Orhan Veli Kanık, bu sorun karşısında sanatçının tutumunun ne olabileceği hususunu ise kendine özgü olan gülmece yüklü eleştirel üslûbuna da denk düşen bir anekdot aracılığıyla vurgular:

> *"Cézanne bir gün kahvede zamanının okur yazarlarından biriyle sanat üzerine bir münakaşa yapmış. İleri sanatkâr, muhâfazakâr münevvere birçok hakikatlar anlatıyormuş. Öteki ise oralı değil. Nuh diyor, peygamber demiyormuş. Cézanne kahveden çıktıktan sonra pişman olmuş. "Ne diye böyle adamlarla münakaşa ederim, demiş, ben sanatkârım, o değil.Böylesine, bazı şeyler söylersin. Ona düşen vazife dinleyip inanmak. İnanırsa inanır İnanmazsa yapılacak iş herhalde münakaşa değil. Bir tek iş var; o da, herifi eşek sudan gelinceye kadar dövmek."*

Orhan Veli Kanık, "Dadal'ın Sarhoşluğu" adlı yazısında, yeni olmak isteyen, "*hazıra konmak istemeyen*"[64] sanatçının ne yapması gerektiği hususunda ise, "*yeni hassasiyetler araması*" gerektiğini öne sürmüştür.

Şairin, daha geniş bir bakışla, sanatçıyı sanat tarihindeki yeri açısından değerlendirdiği "Gerçek Yenilik" yazısı, aynı zamanda sanatçının geleneğe bakışındaki değişimi yansıtması bakımından da önem taşır. Her gerçek sanatçıyı "*kendinden evvel gelenlerden bir fazla şey daha*"[65] duyan kişi olarak tanımlayan şaire göre sanatçının görevi "*asırların yükselttiği sanat yapısına bir taş daha*" eklemektir. Bu taşın nasıl eklenebileceği hususunu açıklarken aynı zamanda Garip hareketinin gelenek karşısındaki katı tutumunun bir ölçüde yumuşadığını, ılımlılaştığını "*Bu eskiden ayrılmak demek değil, eskiyi aşmak demektir. Eskiyi aşmak eskiyi öğrendikten sonra olur.*" sözleriyle vurgular. Bu görüşler keskin bir görüş değişiminin belirtisi

---

63 "Kim Suçlu", İnkılâpçı Gençlik, S.56/63, 12 Eylül 1942, s.1.
64 Ülkü, C.10, S.111, 1 Mayıs 1946, s.23.
65 A.g.d., C.10, S.120, 16 Eylül 1946. s.21.

değildir. Ancak, hareketin ilk yıllarındaki, geleneği reddeden, dışlayan estetik yapının yerini artık sanatçının geleneğe eklemlenebilmesini benimsemiş bir sürekliliği kabullenen daha ılımlı bir estetik yapı almaya başlamıştır.

Orhan Veli Kanık, "Anlıyamıyorum" başlıklı makalesinde daha farklı bir sanatçı tipini sergilemektedir. Bu yazısından bir ay önce yayımlanmış olan "Toplumun Sanatı"nda sanatçıyı yaşanılan hayatın yansıtıcısı olarak belirginleştiren şair, bu kez sanatçının somut gerçekliği, kendi izlenim sürecinin yarattığı değişik tasarımlar halinde yansıtması gerektiğini ileri sürer. Ancak, burada Orhan Veli Kanık'ın ölçütü hayat, toplum ve insan değil; doğadır. Buna bağlı olarak gerçeklik de doğaya aittir. Sunduğu örnek sanatçı ise bir ressamdır:

> *"Sanatkâr herşeyden önce sanatta tabiatın nispetlerinden önce de sanatın nispetlerine sadık kalmak zorundadır. Bir ressam tabiatta o büyüklükte ayak olup olmadığının, o basit görüşlü münekkit kadar farkında değil midir? Şuraya şöyle bir nokta, şuraya şöyle bir çizgi koymuşsa onların o bütünde ancak böylelikle daha güzel duracağını düşündüğü için yapmıştır bu işi. O şekillerden biri göze, biri ağaca biri de buluta benzeyebilir. Ama hiçbirinin güzelliği, göze yahut ağaca, yahut buluta benzemesinden gelmez... Resmin kıymeti ressamın içindeki yaratma heyecanının o eserde o nispetler ve o renklerle geçmiş olmasındandır. O şekilleri ressama belki yine tabiattaki benzerleri hatırlatmıştır. Ama bundan ne çıkar. Mühim olan o şekillerin, bir sanat endişesi içinde birleştirilmeleridir."*[66]

Şairin bu görüşleri bir çelişki olarak görülmemelidir. Çünkü o, Garip bildirgesinde, sanat dalları arasında iş birliğine karşı çıkarken her birinin kendine özgü ilkelere ve anlatım araçlarına dayalı olduğunu belirtmekten geri kalmıyordu. Dolayısıyla şiirde gerçekliğe sıkı sıkı bağlı kalmaktan yana iken, resimde bu bağlılığı aşarak sanatçıyı (ressamı), somut gerçekliğin direnişini kıran bir kimlikle idealize etme yoluna gitmiş olması, ön sözdeki düşüncelerine aykırı değildir.

Orhan Veli Kanık'ın sanatçıyı zaman açısından belli bir sınırlandırma yapmadan, genel özellikleriyle değerlendirmesine karşılık Oktay Rifat, daha çok 'yenilik' ölçütünü temel alarak irdelemiştir. Onun 'sanatçı'yı konu edinen yazılarında sürekli yeni

---

[66] Varlık, S.326, 1 Eylül 1947, s.9

olanın nitelikleri ağırlık noktasını oluşturur. Dolayısıyla Oktay Rifat, 'yeni sanatçı'yı işlemenin çabasındadır. Bununla birlikte, onun sanatçıyı genel olarak kavrayan birkaç yazısı da vardır.

Oktay Rifat, "Yeni Şiir Ve Sosyal Meseleler"[67] makalesinde sanatçıları öncelikle sosyal ve bireysel konuları/ temaları işleyenler olmak üzere iki gruba ayırır ve değerlendirmesini buna göre yapar. Gerek toplumsal gerekse bireysel konulu/ temalı eserler veren sanatçıların diğer görüşe karşı uzlaşmaz bir tutum içinde olduklarını belirten şair, bunu bir olumsuzluk olarak görmez. Tercihini ise, sanatçının toplumsal meseleleri işlemesi gerektiği görüşünden yana koyar. Sanatçının sosyal meselelerden söz açmaya başlamasını, sanatın yeni atılımlar yapmasına, onun için "*yeni bir gelişme kaynağı*" olmasına zemin hazırlayan olumlu bir tutum olarak kabul eder.

Şair bu görüşlerine "Ölümsüz Sanatçı"da yeni bir boyut ekler. Sanatçının sosyal meseleleri işlemesi gerektiği düşüncesini sürdürmekle birlikte, önemli olanın, sanatçının konuyu/ temayı işleyiş tarzı olduğunu da belirtmeye başlamıştır. Dolayısıyla, Oktay Rifat, sanatçının 'ne' ile 'nasıl' arasında uzlaşma yaratmasını öngörmektedir. Bunun gerçekleşmesi ise sanatçının bilgi ve kültür birikiminin yüksek olması koşuluna bağlıdır. "*İş sanatçıda. Sanatçının sanatının ehli olmasında. İçinde yaşadığı toplumun büyük davalarını, gerçeklerini, problemlerini bir sanat gerçeği haline getirmesini bilmesinde.*"[68] ifadeleri, onun iki yıllık süreçte sanatçı kişiliğini besleyebilmiş, geliştirmiş olduğunu sergileyen düşünceleri de içermektedir aynı zamanda.

Oktay Rifat, "Şairin Kişiliği"[69] adlı yazısında sanatçıyı, eserden daha önemli bulur. Sanat eserinin güzelliğinin, konusundan/ temasından değil, onu işleyiş tarzından kaynaklandığı yargısından hareket eden şair, bu güzelliğin oluşmasında sanatçının başlıca etken olduğunu öne sürer. Bu, sanat çevresinde de kabul edilen bir görüştür. Dolayısıyla, Oktay Rifat'ın bu husus üzerinde önemle durmuş olmasını, sanat eserini sanatçıdan bağımsız bir varlık halinde gören eleştirmenlere dolaylı bir cevap olarak değerlendirmek gerekir.

Sanatçıyı değişik yönlerden irdeleyen bu dizi yazılarının "Şairin Düşünürlüğü" başlıklı ikincisinde Oktay Rifat, sanatçının kültür,

---

67 Hür, 8 Mart 1947 (*Şiir Konuşması*, s.57-58).

68 Yaprak, S.7, 1 Nisan 1949, s.1.

69 A.g.d., S.3, 1 Şubat 1949, s.1.

bilgi, görgü bakımlarından donanımlı olmasını öngörmeyi sürdürür. Böylece sanatın sanatçı için salt duygudan ibaret olmadığını vurgular. Sanatçı, kişiliğini besleyebilmek, eserini mükemmelleştirebilmek için kendisini hemen her konuda bilgilendirmek sorumluluğuyla karşı karşıyadır. Ancak bu sanıldığı kadar kolay olmayacaktır. Bu düşüncesini "*Dil öğrenmek ister, meyhanelerden pılıyı pırtıyı toplayıp kitaplıklara geçmek ister, okuyup yazmak, durmadan okuyup yazmak ister.*"[70] sözleriyle belirtir. Sabra dayalı bütün bu çabaları göze alan kişinin başarıya ulaşabileceğini, yapamayanın da sanatçılık yolunda ısrar etmesinin gereksiz olduğunu öne sürer.

Sanatçının güzeli yaratma çabası içinde gerçeği ihmal etmemesi gerektiği, "Gerçek Saygısı"[71] adlı makalenin konusunu oluşturur. Aslında Oktay Rifat'ın eleştirdiği husus, 'soyut güzel'i yaratma kaygısıyla 'gerçek'ten bütünüyle uzaklaşma tutumudur. Dolayısıyla o, sanat eserinde 'güzel'in de önemsenmesini, ancak 'gerçek'e bağlı kalınmasını savunmaktadır. Çünkü gerçek, sanatçıyı ve eserini besleyen önemli bir damardır. Şair, bu görüşleriyle 'güzel' ve 'gerçek' arasındaki uzlaşmacı tavrını sürdürdüğünü de hissettirir. Bununla birlikte "Ölümsüz Sanatçı"da, gerçeği sanat gerçeği haline dönüştürme sorumluluğunu yüklediği sanatçıyı bu kez, söz konusu işlem sırasında soyut söyleyişe aşırı yönelmemesi yolunda uyarmaktadır.

Oktay Rifat, sanatçının öncelikle yurdunu seven bir aydın olması gerektiği düşüncesinde olduğunu, kendisiyle yapılan bir görüşmede ortaya koyar. Ülkenin ve halkın, içinde bulunduğu çetin koşullardan kurtulması noktasında sanatçının da çaba göstermesini arzulamaktadır şair. Ona göre "*perişan bir halk çoğunluğu karşısında sanat sanat içindir gibi bir maval tutturarak eli kolu bağlı durmak namuslu bir vatandaşa yaraşmaz.*"[72]

Sanatçı, aynı zamanda bir vatandaştır. "*Memleketin, köylünün acı durumu karşısında yüreği sızlayan bir insan şiir yazarken, resim yaparken bunu nasıl unutur? Bu sızı sanat eserine sinmez mi?*" sözleriyle sanatçıyı sorgulayan şair, "*vatandaş ve sanatçı sıfatlarını birbirinden ayırmaya kalkan*" anlayışın artık çağ dışı kaldığını belirtir.

Melih Cevdet Anday da sanatçıya 'yenilik' açısından bakar. Sanatçıları 'eski' ve 'yeni' olarak iki karşıt kutupta ele alır. Dolayısıyla

---

70 Yaprak, S.4, 15 Şubat 1949, s.1.

71 A.g.d., S.10,15 Mayıs 1949, s.2.

72 "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", Varlık, S.352, 1 Kasım 1949, s.8.

onun bu konuya ilişkin görüşleri, arkadaşınınkilere yakınlık göstermektedir.

Şair, "İnsanın Hayatı" başlıklı yazısında sanatçının eserden daha önemli olduğu görüşünü savunur. Ona göre "*sanat eserini insanın ferdî hayatında meydana gelir bir nesne addetmek telâkkisi uzun zaman*"[73] sanatçının gerçek kimliğinin, yaşayışının geri plânda kalmasına yol açmıştır. Sanatın bireysellikten sıyrılarak toplumsal düzleme yönelmesi ile birlikte sanat eseri de "*insanların çok taraflı maddî münasebetlerinden, maişet tarzından ve yaşadıkları devrin kaçınılmaz tazyikinden*" kaynaklanmaya, beslenmeye başlamıştır. Başka bir deyişle, sanatın toplumla birlikte değerlendirilmesi gereği ortaya çıkmıştır. Bu gelişmelerin, sanatçının toplum içindeki davranışlarını, ilişkilerini, kısaca hayatını öğrenmek merakını yarattığını öne süren Melih Cevdet Anday, "*artık bunlar bilinmedikten sonra sanat eseri hakkında bir kıymet hükmü koymak bugün için imkânsız hale gelmiştir*" sözleriyle sanatçıyı ön plâna çıkarmak gereğine işaret eder.

Şair, bu yazısından on beş gün sonra yayımlanan "İmza Ve Tenakuz" adlı makalede de söz konusu düşüncelerini kendi deneyimlerinden, gözlemlerinden yararlanarak kanıtlama yoluna gider. "*Sanat eseri, sevgilimizin öptüğümüz eli gibi sahibinden ayrıldıktan sonra bize hiçbir heyecan vermez*"[74] diyerek sanatçının, sanat eserini yaratanın önemini vazgeçilmez bir koşul olarak nitelendirir.

Melih Cevdet Anday'ın aynı yazıda üzerinde durduğu bir diğer nokta da yeniliğe açıklık gereğine bağlı olarak sanatçıda meydana gelebilecek değişimdir. Bu değişimi de "*sanatta isbat edilecek mesele yoktur*" yargısına dayandırır. Şair, "*sanatın sırf kendine has olan dâvaları, bin türlü muhalifleriyle beraber*" sanatçının duygu ve düşünce evreninde kök salabileceği ihtimaline geçerlik kazandırma yolunda şunları belirtir:

> " *o tohumlar, günün birinde inkişaf ederek bir zaman müdafaa edilen fikri gölgede bile bırakabilir. O halde zamanla insan kendi fikrinin aleyhine dönerse ayıplanmamalı."*

Melih Cevdet Anday, "Şiir Hakkındaki Yazılara Dair" başlıklı makalesinde, hareketin diğer iki şairine katılarak, sanatçının, eserini konuşma dili ile yazması gerektiği görüşünü dolaylı olarak ifade eder.

---

[73] Oluş, C.1, S.25, 18 Haziran 1939, s.385.
[74] A.g.d, C.2, S.27, 2 Temmuz 1939, s.420.

Yüzyıllar boyunca "*muntazam ve yorucu bir tahsil ve terbiyeye ihtiyaç gösteren bir san'at haline getirilmesi*"[75], sanatı aydın ve varlıklı kesimin "*eğlencesi*" durumuna getirmiştir. Melih Cevdet Anday, sanatın/ şiirin halktan kopması sonucunu doğuran bu gelişmeden sanatçının da sorumlu tutulması gerektiği görüşünü "*san'atkâr da anlaşılması ancak muayyen bir terbiye ile kabil olabilen sözleri söylemiştir.*" sözleriyle öne sürer.

Sanatçının, yaşadığı çağın tanığı olması gerektiği düşüncesinde olan Melih Cevdet Anday, bu tanıklığın salt 'yansıtıcılık' düzeyinde kalmayıp 'belirleyici' bir kimlikle gerçekleştirilmesinden yanadır. Bir başka deyişle sanatçı, toplumu yönlendiren, toplumsal dönüşümlerin, gelişimlerin oluşmasında pay sahibi bir birey olmalıdır. Yeni sanatçı tipini değerlendirdiği "Sanatta Gafil Avlanmak" başlıklı yazısında bu hususa ağırlık veren şair, "*Bugünün sanatkârı tarihçiler, toplum-bilimciler için dilsiz bir kalıntı olmak yani gafil avlanmak istemiyor. O, yaşadığı günler, içinde bulunduğu toplum üstüne verilecek yargılara karışmak, etkin bir ödev gütmek isteğindedir. İşte günümüzün sanatkârını sorumlu kılan da bu istektir.*"[76] ifadeleriyle sanatçının aynı zamanda bir öncü birey olduğunu da vurgular.

Melih Cevdet Anday, bu görüşlerini "Güzel Bir Yalan" adlı yazıda da sürdürür. Sanatçıyı "*yaşadığı günleri, içinde kavrulduğu olayları*"[77] işleme sorumluluğuyla karşı karşıya getirir. Dolayısıyla, sanatçının yaratacağı güzelliğin toplumsal nitelikli olması gerektiğini hissettirir. Şair bu görüşlerinin ardından daha da ileri giderek sanatçıyı, toplum yaşayışına maddî düzlemde olumlu katkılar getiren bilim adamı ile işlev bakımından bir görür. "*Bir hastalığı mikrobu ile savaşarak yenmek istiyen bilim adamı*"nın yanında "*bize, çağımızın saadetini elde etmemize yarayacak duygu, düşünce yollarını öğreten*" sanatçının da toplumun manevî eksikliklerini gideren, değerlerini yönlendiren bir öncü kişi olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtir.

Garipçilerin poetik eserlerinde 'sanatçı' üzerine ortaya koydukları düşünceleri şöylece özetlemek mümkündür:

Orhan Veli Kanık, sanatçıyı genel bir bakışla değerlendirirken hareketin öteki iki üyesi daha çok 'yeni sanatçı'nın özellikleri üzerinde durmuştur.

---

75 Yeni Ses, S.6(10), Temmuz 1941, s.1
76 Yaprak, S.5, 1 Mart 1949, s.1.
77 A.g.d., S.17, 1 Ocak 1950, s.1

Sanat bir çaba, bir çalışma işidir. Sanatçı, mükemmel olma yolunda kendisini bilgi ve kültür açılarından beslemeli, yenilemelidir. Dolayısıyla sanatını ciddiye almalıdır.

Sanatçı, eserinde nesnel gerçekliğe bağlı kalmalı; ancak onu bir sanat gerçekliği haline dönüştürmeye de yönelebilmelidir.

Sanatçı eserden önemlidir.

Sanatçı, mensubu olduğu toplumu ileri götürmeye çalışmalı, yaşadığı çağın değerlerine bağlı kalmalı ve bunu söyleyiş ve içerikte eserine yansıtmalıdır.

Sanatçı, evrenselliği de amaçlayan, milliyetçi, yurt sever bir aydın olmalıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GARİP ŞİİRİ

I- İÇERİK

A- Temalar

1- Birinci evre: İlk örneklerden *Garip*'e (1937-1941)

Şiirin, toplumun geniş kesimini oluşturan, "*yaşamak hakkını mütemadî bir didişmenin sonunda*"[1] elde eden insanların zevkini işlemesi, yansıtması gerektiği görüşünü poetik alt yapılarının temeli edinen Garip üçlüsü, bu görüşlerini şiirlerinin tematik yapısına da yansıtmıştır. Ancak, böylesi toplumsal işlevli bir yapının genel karakteristiği, kişiyi toplum içinde yaşamakla birlikte, 'kendine dönük' niteliğiyle vermiş olmasıdır. Dolayısıyla, bu tür bir figüratif değerlendirme, Garip şiirinin ilk evresindeki ürünlerinde toplumcu anlayışın tematik yapıya bir ölçüde 'bireyci' bir tarzda yansımasını da birlikte getirmiştir.

Garipçilerin, ilk evrede en çok işledikleri temaları 'toplumun orta ve alt katmanlarında yer alan, ekonomik açıdan ve zevk bakımından görece geri kalmış insanların yaşayışı', 'aşk', 'İkinci Dünya Savaşı', 'çocukluk', 'yaşama sevinci' 'ölüm' ve 'öte duygusu/yolculuk' olarak sıralamak mümkündür. Bunları 'doğa, hayat ve evren karşısında duyulan hayranlık ve şaşkınlık', 'doğa', 'hayvan-insan ilişkileri', 'âvârelik', 'şiir' 'sosyal eleştiri' gibi temalar izler. Sayıları oldukça az olan öteki temalar ise 'karamsarlık, hüzün', 'kır hayatı', 'aykırılık', 'başka ülkeler', 'deniz', 'işsizlik', 'İstanbul', 'sosyal hayat' ve 'yalnızlık'tır. Bu genel bilgilerin ardından, Garip şiirine belirgin özelliklerini kazandıran, dolayısıyla onu özellikle tematik tutum bakımından özgün kılan temaların ayrıntılı değerlendirmesine geçilebilir.

a- Sıradan insanların yaşayışı

Garipçilerin ilk evredeki şiirlerinde en çok işledikleri tema, hareketin poetik yapısındaki toplumcu yönelime de uygun olarak,

---

[1] *Garip*, 1941, s.7

'sıradan insanların yaşayışı'dır. On yedi şiirde kendini gösteren bu tema, işleniş tarzı açısından kendi içinde de değişik özellikler taşımaktadır. Bunların ilki, temanın 'genel değerlendirmeler' şeklinde işlenmesidir. Orhan Veli Kanık, "İnsanlar"[2] şiirinde bu insanların tek düze yaşayışını, desenleri ve renkleri silikleşmiş bir çıkartmanın cansız figürleriyle özdeşleştirerek şöyle genelleştirir:

"Ne kadar severim o insanları!/ O insanları ki, renkli, silik/ Dünyasında çıkartmaların/ Tavuklar, tavşanlar ve köpeklerle beraber/ Yaşayan insanlara benzer."

Ancak, Garip şiirinin bu evresinde söz konusu temanın işlenişinde daha çok başvurulan yol, 'yakından tanıtma'dır. Bu yolla, toplumun orta ve alt katmanlarının yaşayışı, söz konusu kesimin içinden seçilmiş insanların ekseninde yoğunlaştırılarak yansıtılır. Garipçilerin, 'yakından tanıtma'yı üç ayrı bakış açısından kullandıkları dikkati çekmektedir. Bunların ilki, figürün, üçüncü tekil kişi anlatımıyla, yani şairin gözlemleriyle verilmesidir. Örneğin, Oktay Rifat, "Karaca Ahmet"[3] şiirinde, hayatını küçük mutluluklarla yetinmek zorunda kalarak noktalamış yoksul insanı,

"Akşamları parka çıkmaktı/En büyük eğlencesi"

dizeleriyle nitelerken, bu alt yöntemden yararlanmıştır.

İkinci alt yöntem, 'figürle şairin/anlatıcının bir ilişki içinde oluş'u şeklindedir. Bu, Garip şiirinin gerçekçi yapısını pekiştirmenin yanında, figürlerin içinde bulundukları ortamın Garip şairlerince de bizzat paylaşıldığını, dolayısıyla kendilerinin, söz konusu katmanın insanlarına yakınlıklarını vurgulaması bakımından dikkat çekicidir. Oktay Rifat'ın da "Oteldeki Komşu"[4]da yararlandığı bu yönteme Orhan Veli Kanık'ın "Montör Sabri"[5] şiirini de örnek vermek mümkündür:

"Montör Sabri ile/ Daima geceleyin/ Ve daima sokakta/ Ve daima sarhoş konuşuyoruz./ O her seferinde,/ "Eve geç kaldım" diyor./ Ve her seferinde/ Kolunda iki okka ekmek."

Üçüncü alt yöntem ise, şiirin bizzat figür anlatımı ile oluşturulmasıdır. Bu noktada anlatıcının, şairin kendisi olabileceği ihtimali düşünülebilir. Ancak, bu gruba giren şiirlerdeki figüratif

---

2 Varlık, C.5. S.101. 15 Eylül 1937, s.453.

3 A.g.d., C.5. S.103. 15 Birinciteşrin 1937, s.487.

4 Sokak, S.1. 6 Mart 1940, s.7.

5 Varlık, C.5. S.109, 15 İkincikânun 1938, s.584.

özellikler, anlatıcının, çoğunlukla şair olmadığı hususunda aydınlatıcı bilgiler vermektedir. Örneğin, hiçbir zaman muhasebe memurluğu yapmamış olan Oktay Rifat'ın "Tecelli"[6] şiirindeki,

"Nedir bu benim çilem/ Hesap bilmem/ Muhasebede memurum/..." diyen anlatıcı figür, şairin kendisinden farklı bir kişidir.

Orhan Veli Kanık'ın "Efkârlanırım"[7] adlı şiirinde de bir alt katman kişisinin özellikleri ve yaşayış tarzı, kendi anlatımıyla verilmiştir:

"Mektup alır efkârlanırım;/ Rakı içer, efkârlanırım;/ Yola çıkar, efkârlanırım./ Ne olacak bunun sonu, bilmem./ "Kâzım'ım" türküsünü söylerler/ Üsküdar'da;/ Efkârlanırım."

Garip üçlüsünün, yukarıdaki yöntemlerle tema olarak işlediği 'sıradan, yoksul ve çalışan insanlar'a bakış açısı büyük ölçüde sempatiktir. Bununla birlikte, söz konusu yaklaşımın 'tespit' ya da 'tasvir' derecesini aşmadığı dikkati çekmektedir. Bir başka deyişle, *Garip* ön sözündeki *"mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak ve sanata hâkim kılmaktır."* cümlesinin ardındaki ilkeye uygun bir tematik bütünlük söz konusudur. Dolayısıyla, bu kesimin insanlarının savunuculuğunu üstlenme tutumu, Garip hareketinin ilk evresine ait şiirlerde görülmez. Toplumun alt ve orta katmanını oluşturan, bir başka deyişle ekonomik ve kültürel bakımlardan az gelişmiş kentli insanların Türk şiirinde ana tema olarak ele alınması Garip hareketinin bu ilk evre şiirleriyle başlamıştır.

b- Aşk

Garip şiirinin tematik yapısı içerisinde nicelik bakımından ikinci sırayı 'aşk' teması alır. Gerek evrensel gerekse yerel anlamda yüzyıllar boyunca şiirin en sık işlenmiş teması olan aşkın, Garipçilerin eserlerinde de yer alması doğal bir durumdur. Bununla birlikte, aşkın bir beşerî bir olgu olarak ele alınış tarzı ile bu olguyu yaşayan ve yaşatan figürlerin tipolojik konumları ve davranış biçimleri ile Garip şiirindeki yeri oldukça farklı özellikler göstermektedir. Garipçiler, aşk gibi coşkun bir duygusallığa ve dolayısıyla bireysel bir duyuşa dayanan bir temayı dahi işleyişte poetikalarının gerektirdiği sınırlar

6 *Garip*, 1941, s.44.
7 A.g.e., s.56.

içinde kalmışlar, onu nesnel gerçekliğin içinde kabul etmişler ve toplum hayatının bir parçası olarak değerlendirmişlerdir.

Orhan Veli Kanık'ın ilk şiirlerinden "Pazar Akşamları"[8]nda sevgisine karşılık göremeyen âşık, bunu kendi yoksulluğuna bağlar. Bununla birlikte, ekonomik sorunlarını çözdükten sonra da aşkının karşılıksız kalacağını bilmektedir. Çünkü , bu sonuçta önemli etkenin sınıf farklılığı olduğunun idrakindedir:

"Şimdi kılıksızım, fakat/Borçlarımı ödedikten sonra,/İhtimal bir kat da yeni esvabım olacak//Ve ihtimal sen/Yine beni sevmiyeceksin...."

Bu muhtemel sonuç, âşığı umutsuzluğa düşürmez. Geçimini sağlamak için çalışmakla geçirdiği zorlu günlerden sonraki tek tatil gününde takınacağı tutumu şöyle dile getirir:

"Bununla beraber pazar akşamları/ Sizin mahalleden geçerken,/ Süslenmiş olarak,/ Zannediyor musun ki ben de sana/ Şimdiki kadar kıymet vereceğim?"

Şiirin son dizesinde belirginleşen bu tutumun, bir âşığın olduğu kadar, sınıfsal konumundan memnun bir insanın bilinçli bir tepkisi olduğunu da belirtmek gerekir.

"Pazar Akşamları"nda figürün, aşkıyla ilintili olarak, toplumsal bir itkiye dayanmakla birlikte bireysel plânda kalan tepkisi, yine Orhan Veli Kanık'ın "Söz" şiirinde topluma yönelik bir nitelik kazanır. Bu kez aşk karşılıklıdır. Ancak, engelleyici bir etken olarak karşısına toplum çıkartılır. Figürün, bir ölçüde hafif meşrep olan sevgilisini davet ediş tarzı, aynı zamanda toplumun değer yargıları karşısında aşkın yüceltilmesi şeklindedir ve dolaylı bir tepkidir. Şiirdeki *"Aldırma söz olur diye;"*, *"İnadına gel"*, *"Söz olurmuş,"*, *"Olsun;"*[9] sözleri, bu tepkinin açık birer göstergesidir.

Melih Cevdet Anday'ın "Günlerimiz"[10] şiirinde de aşk teması, sosyal çevrenin fonluğunda işlenir ve sevgilinin sınıfsal konumu vurgulanır:

" ./ Geçtiğim yollardan görünen arka balkonlarda/ Yıkanmış kadın çamaşırları sallanır./ Akşam üstü nehir boyunda buluştuğumuz zaman/ Sevgilim sabun kokar./. "

---

8 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.
9 *Garip*, 1941, s.59.
10 Varlık, C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.

Aşkın toplumsallığını yitirerek bireysel bir kimlikle işlendiği ilk evre ürünlerinde bile, yukarıda değerlendirmeye ve örneklerini vermeye çalıştığım gerçekçi ve toplumcu anlayışın izleri sezilmektedir. Bu grup şiirlerde aşkın yarattığı duygulanmalar, günlük yaşayış ile iç içedir. Aşkı yaşayan ve yaşatan figürler, toplumun içinden seçilmiş sıradan insandır. Orhan Veli Kanık'ın "Sevdaya mı Tutuldum"[11] şiirini bu tarza örnek vermek mümkündür:

"Benim de mi düşüncelerim olacaktı,/ Ben de mi böyle uykusuz kalacaktım,/ Sessiz, sedasız mı olacaktım böyle?/ Çok sevdiğim salatayı bile/ Aramaz mı olacaktım?/ Ben böyle mi olacaktım?"

Aşkın tema edinildiği bu şiirde "salata" gibi aykırı görülebilecek bir sözcüğün kullanılması dikkat çekicidir. Şairin bu sözcüğü kullanması, Garip poetikasıyla da uyum içinde olduğunu gösterir ve aynı zamanda söz konusu temanın işlenegelişindeki yerleşik bakış açısına ve üslûba bir tepkidir. Bir başka deyişle, aşkın, günlük dile ait sözcüklerle de ve yalın duygularla da ifade edilebileceğini gösteren paradoksal bir düşüncenin ürünüdür.

Oktay Rifat'ın, hareketin ilk evresine ait "İthaf"[12] adlı şiiri, Garip'in öteki iki şairinin ürünlerinden farklı özellikler taşımaktadır. Biçim bakımından da Garipçilerin karşı çıktığı nazım ve şiir ögelerini barındıran şiirde duyuş ve ifade ediş tarzı "şairâne" bir karakter gösterir. Söz konusu farklılık, şiirden bir bölümle örneklenebilir:

" ./ Sen yalnız dinle dinle yalnız sevgilim/ Ölümsüz kılmak güzelliğini benden/ Sana kayıp şehirlerden sana senden/ Bahsedeceğim avuçlarında elim/. "

Oktay Rifat'ın, aşk temasını arkadaşlarından farklı işleyişi, hareketin ilk ürünleri arasında yer alan "Saksılar"[13]da da görülür. Şairin çizdiği 'sevgili' figürü, günlük hayatta pek rastlanmayan, dolayısıyla toplumun geniş kesimlerine ait olmayan bir görünüme sahiptir:

"Sanki neden sade yaz günleri taşır/ Bir demet çiçek gibi sevgilim/ Çiçekli bir şemsiye elinde"

---

11 Varlık, C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.435.

12 *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*, 1945, s.39 (Şiirin ilk yayımı: Oluş, C.1, S.1, 1 İkincikânun 1939, s.13).

13 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.

c- İkinci Dünya Savaşı

Garip hareketinin ilk ürünlerini vermesinden iki yıl sonra, 1 Eylül 1939'da Alman orduları Polonya'yı işgale başladı. Bu işgal, 1945'e kadar sürecek ve bütün dünyayı etkileyecek olan İkinci Dünya Savaşının başlangıcı olur. Söz konusu savaş, Türkiye'yi de siyasî, sosyal ve ekonomik açılardan sarsar, kültürel ortamı da derinden etkiler. Ülke, savaşa katılmadığı halde bir kargaşa içine sürüklenir.

Garipçilerin, Hitler Almanya'sı ve onun başlattığı savaş karşısındaki tutumları, kendisini savaş karşıtlığı, dolayısıyla tepki biçiminde gösterir. Ancak, bu tepki net ve politik bir nitelikte değildir. Giriş'te belirtilen iç etkenlerin de etkisiyle, Garip şiirindeki 'Hitler' ve 'İkinci Dünya Savaşı' temalı örneklerin hemen hepsi ironik bir bakışın ürünü olarak ve 'kara mizah' tarzında yazılmıştır.

Garipçiler, Hitler Almanya'sının yayılmacı politikası ve bu politikanın yol açtığı İkinci Dünya Savaşı karşısında tepkilerini göstermekte gecikmemişlerdir. Bu bağlamdaki ilk örnekler Orhan Veli Kanık'a aittir. Şair, savaşın henüz ilk ayında kaleme aldığı "Tereyağı" ve "Gangster" şiirleriyle salt Garipçiler arasında değil; dönemin hemen bütün şairleri arasında bu temayı işleyen ve dolayısıyla tepkisini ortaya koyan kişi olmuştur.

"Hitler amca!/ Bir gün bize de buyur./ Kâkülünle bıyıklarını/ Anneme göstereyim./ Karşılık olarak ben de sana/ Mutfaktaki dolaptan aşırıp/ Tereyağı veririm/ Askerlerine yedirirsin."

Garip hareketinin bu konudaki tepkisinin yayımlanmış ilk örnekleri Ekim 1939'da, Varlık'ta görünür. Bunlar, Oktay Rifat imzasını taşıyan "Tayyare", "Yaramaz Çocuklar" ve "Şehitlik" ile Orhan Veli Kanık'a ait olan "Lâkırdılarım", "Bizim Gibi" ve "Karanfil"dir[14]

Oktay Rifat'ın iki şiirinde dikkati çeken ortak özellik, çocuk merkezli oluşudur. Şair, etkileyiciliği arttırmak amacıyla çocukları seçer. "Tayyare", bizzat bir çocuğun anlatımından oluşur. Dolayısıyla, savaşın kötülüğü ve kirliliği karşısına çocuğun saflığı, temizliği öne çıkartılır:

"Tayyareler gelecekmiş/ Korkum yok benim./ Kâğıttan gemilerim,/ Kurşun askerlerim hazır./ Zaten bunlar, kırılırsa/ Babam yenisini alır."

---

[14] Varlık, C.9, S.151, 15 Birinciteşrin 1939, s.200-201.

Çocuk, "Yaramaz Çocuklar"da da egemen figür olarak yer alır; ancak bu kez bir anlatıcının yorumlarına nesnelik/ aracılık etmektedir:

"Yaramazlık eden çocukları/ Kömürlüğe kapatırlar,/ Hırsızlara verirler,/ Tavana asarlar bacağından./ Peki ama hepsi de mi yaramaz / Polonya çocuklarının."

Oktay Rifat'ın 'çocuk figürü' aracılığıyla sağladığı ironik durumu Orhan Veli Kanık, 'kişileştirme' yöntemini kullanarak yaratır. Sevgi ve acıma duygularının yoğunlaştırıldığı "Bizim Gibi"de savaş karşıtı düşünceler söz konusu yöntemle verilir:

" ./ Hep bir ağızdan şarkı söylemesini/ Sevmez mi acaba gaz maskeleri/ Ay ışığında/ Ve tüfeklerin merhameti yok mudur/ Biz insanlar kadar olsun?"

Varlık'ta bir arada çıkan bu şiirler arasında Orhan Veli Kanık'ın "Karanfil" şiiri, söz konusu temayı eleştirel ve sorgulayıcı bir anlayışla işlemesiyle dikkati çekmektedir. Şiir, İkinci Dünya Savaşının, insanları hayatın acımasız yanı ile karşı karşıya getirişi ve insanlığın yaşamak zorunda kaldığı çirkin bir gerçek oluşu noktalarını vurgular. Şair, bu vurgulamayı yaparken, hayatı salt bireysel plânda kabul eden anlayışı sorgulamayı da ihmal etmez. Eleştiri noktalarını da edebiyat alanından seçer. Şiirin son dizesinin Ahmet Haşim'den "iktibas" olmasını da bu açıdan değerlendirmek gerekir. Bir başka deyişle, "O Belde" şairi, Orhan Veli Kanık'ın sanatçılara ve öteki insanlara yönelik, toplumsal sorumluluklarını yerine getirme hususundaki çağrılarının bir simgesidir. Dolayısıyla, bu şiirin doğrudan ve sadece Ahmet Haşim'i eleştirme amacıyla yazılmış olduğunu düşünmek güçtür:

"Hakkınız var, güzel değildir ihtimal/Mübalâğa sanatı kadar/Varşova'da ölmesi on bin kişinin/Ve benzememesi/Bir motörlü kıtanın bir karanfile,/"Yârin dudağından getirilmiş" "

Melih Cevdet Anday'ın söz konusu temayı işlemeye başlaması ise daha geç olmuştur. Şairin 1941 yılında yayımlanan "Zavallı Balıklar"[15] ve "İkinci Harbı Umumî"[16] başlıklı şiirleri, genel özellikleri göz önüne alınırsa arkadaşlarının ürünleriyle benzeşir. Ancak, ironiyi daha ciddi bir anlatımla yansıtması ile de bir ölçüde farklı bir tutum sergilemiş olur:

---

[15] Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.8.
[16] *Garip*, 1941, s.21.

*"**Zavallı Balıklar**// Büyük annemin itikadınca/ Karaya vur(ur)muş balıklar/ Yeni bir harp çıkmadan önce./ Eğer böyle ise sahiden/ Nedir bu balıkların çektiği"*

*"**İkinci Harbı Umumî**// Nasıl sabrettim bugüne kadar/ Ölümden bahsetmemek için./ Farkına varmamak mümkün mü?/ Cigaram acı işte,/ Aşık olmak gayrı kabil,/ Uyanmanın tadı kalmadı,/ Birinci Harbi Umumi'de doğmuşum,/ Bizim hesabı kesmek için/ İkincisine ne lüzum vardı?"*

ç- Çocukluk

Garip hareketinin ilk evresinde yazılan şiirlerde çocukluk teması da önemli bir yere sahiptir. Şiirimizde genellikle hayatın özlem duyulan bir dönemi olarak değerlendirilen ve bu yönüyle işlenen söz konusu tema, Garipçilerle birlikte şiirde daha değişik özellikleriyle yer almaya başlar. Türk şiirinde çocuğun anlatıcı figür kimliğiyle görünmesi, ilk kez Garip hareketiyle gerçekleşir. Hayatın ve çevrenin, çocuğun gözünden yansıtılması ise beraberinde 'çocuksu' olarak adlandırılabilecek bir söyleyiş tarzını getirir. Bir başka deyişle, 'anlatılan'da çocuksu bir algılayış ve söyleyiş egemen olur.

Hareketin ilk evresinde Oktay Rifat ile Orhan Veli Kanık'ın birlikte yazdıkları "Ağaç"[17], bu tarzın ilk örneğidir.

"Ağaca bir taş attım;/Düşmedi taşım,/Düşmedi taşım./Taşımı ağaç yedi;/Taşımı isterim,/Taşımı isterim!"

Yayımlandığı zaman alayla karşılanan bu ortak şiirin yanında, yine iki şairin birlikte yazdıkları "Kuş ve Bulut"[18]'ta da anlatıcı, çocuktur:

"Kuşçu amca!Bizim kuşumuz da var,/Ağacımız da./Sen bize bulut ver sade/Yüz paralık."

Garipçiler arasında söz konusu temayı bu açıdan daha çok değerlendiren, Orhan Veli Kanık'tır. Şair "Ağacım"[19], "Rüya"[20] "Robenson"[21], "Gemilerim"[22], "Bayram"[23] ve "Gözlerim"[24] başlıklı altı

17 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.
18 A.g.d., C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.435.
19 A.g.d., C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.500.
20 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393.
21 Varlık, C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.

şiirinde çocuğa anlatıcı fıgür olarak yer vermiştir. Bu şiirler arasında "Gemilerim" ve "Gözlerim" anlatım yapılarıyla ötekilerden ayrılır. İlk şiirde çocuğun alfabe kitabındaki resimleri tasvir edişi, hayal dünyasına yönelen izlenimlere; ikincisinde de bütünüyle bir tekerlemeye dayanır. "Gözlerim", "Ağaç" şiirinde olduğu gibi, yitirilmiş nesnenin ardından tutulan çocuksu yası yansıtmaktadır:

"Gözlerim,/Gözlerim nerde?//Şeytan aldı, götürdü;/Satamadan getirdi.//Gözlerim,/Gözlerim nerde?"

Orhan Veli Kanık, öykülemeye dayalı anlatımdan oluşan diğer gruptaki şiirlerinde de çocuğun 'yitirme korkusu'na, dolayısıyla psikolojik durumuna ağırlık verir. "Ağacım", "Rüya" ve "Bayram" şiirlerini buna örnek vermek mümkündür. "Rüya", söz konusu duyguyu daha belirgin yansıtması bakımından dikkati çeker:

"Annemi ölmüş gördüm rüyamda./Ağlıyarak uyanışım/Hatırlattı bana, bir bayram sabahı/Gökyüzüne kaçırdığım balonuma bakıp/Ağlayışımı."

Oktay Rifat'ın, İkinci Dünya Savaşını tema edindiği "Tayyare"[25] şiirinde de anlatıcı, daha önce belirtildiği gibi, çocuktur. Şair, savaşın korkunçluğunun ironik aktarımını onun algılayış tarzıyla yapmıştır.

Garip hareketinde çocuğu merkez alan şiirlerin ikinci grubunu ise onun, bir başka anlatıcının öznesi olarak ele alındığı örnekler oluşturur. Bu gruptaki şiirlerde bakış açısı, 'hayatın sonraki evrelerinden çocukluğa' şeklindedir. İlk gruptaki şiirlerle bu örnekler arasında duygu değeri bakımından farklılıklar vardır. Anlatıcı fıgürün çocuk olduğu ürünlerde doğal olarak çocuk algılayışının kendine özgülüğüne dayalı bir duygu azlığı mevcutken, ikinci gruptaki şiirlerde bir duygu yoğunlaşması görülmektedir. Bu şiirleriyle, ilkin, Garipçilerin de söz konusu temayı işleyişteki genel tutuma uydukları düşünülebilir. Ancak, Garip şiirinin bu bağlamdaki temel özelliklerinden olan 'çocuksuluk'un ikinci gruptaki şiirlerde de ön plânda tutulması, onu, 'çocukluğa, yetişkin insanın duygularıyla duyulan özlem' şeklindeki genel tematik tutumdan farklı kılar.

---

22 Varlık., A.g.d., C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.434.
23 A.g.d., C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.434.
24 *Garip*, 1941, s.54.
25 Varlık, C.9, S.151, 15 Birinciteşrin 1939, s.200.

Örneğin, Orhan Veli Kanık'ın "Yaşıyor musun"[26] şiirinde erişkin bir insanın, çocukluğuna bakışı, o yıllara ait duyuş tarzının fonluğunda verilir:

*"Takmaya çalışırken kuyruğunu/Birlikte yaptığımız şeytan uçurtmasının/Görürdüm çırpınırdı ufacık kalbin/Hatırımdan bile geçmezdi/Sana duyduklarımı söylemek.*Acaba hâlâ yaşıyor musun?"*

Benzeri bakış açısını, yine Orhan Veli Kanık'ın "Saka Kuşu"[27]nda da görebiliyoruz:

"Güzel kız sen, küçüklüğümde/Bahçemizdeki erik ağacının/En yüksek dalına kurduğum/Öksenin üstünde dolaşan/Saka kuşu kadar/Sevimli değilsin."

Oktay Rifat ise çocukluğu daha çok yan tema olarak işlemiştir. Özellikle, İkinci Dünya Savaşı dolayısıyla kaleme aldığı "Yaramaz Çocuklar"[28] ve "Cepheye Giden Çocuk"[29] şiirlerinde figür olarak çocuğa yer vermesi, onu savaşın kurbanları arasında göstermesi ana temayı acıma duygusunu yoğunlaştırarak destekleme amacından kaynaklanır. Şair, çocukluğu ana tema hâlinde işlediği "Nanoçun Çocukluk Resmi"[30]nde ise duygu yoğunluğunu çocukluk günlerinin ayrıntılarından yararlanarak sağlamıştır:

"Nanoçun bir gece yarısı bana/Gösterdiği resme bakıp kendi kendime/Dedim ki:/"Elbet onun da kırmızı bir kordelâsı/Ve altın bukleleri vardı/Her güzel çocuk gibi./Çenber çevirirdi gündüzleri/Ve reçelli bir dilim ekmek yerdi kocaman/İkindi vakti.""

Melih Cevdet Anday'ın, çocukluğu ana tema olarak işlediği tek şiiri olan "Ağız Mızıkası"[31], onu hayatın geçmişteki dönemi olarak değerlendiren bir bakış açısının ürünüdür. Şiir, günlük hayatın ayrıntılarına dayalı yapısı ile duygu yoğunluğunu sağlar ve bu özelliğiyle de Garip şiirinin söz konusu temayı işleyiş tarzının içinde yer alır:

"Dün gece yatmak üzere iken/Evin önünden /Biri geçti,/Ağız mızıkası çalarak../Ve bana çocukluğumda/Akşam üzeri mangal

---

26 Varlık., C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.
27 A.g.d., C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.
28 A.g.d., C.9, S.151, 15 Birinciteşrin 1939, s.200.
29 A.g.d., C.9, S.154, 1 Birincikânun 1939, s.269.
30 Sokak, S.1, 6 Mart 1940, s.7.
31 Varlık, C.5, S.109, 15 İkincikânun 1938, s.584.

yaktığımız/Bahçe kapısını hatırlattı/ Emniyet Sandığındaki evin.."

d- Yaşama sevinci

Garip hareketinin şiire getirdiği yeni temalar arasında 'yaşama sevinci' de bulunmaktadır. Garipçiler, bu temayı ilkin 1939 sonunda işlemeye başlamıştır. Aslında, onların daha önceki birçok ürününde de iyimser bir ruh hâli ve algılayışının egemen olduğunu belirtmek gerekir. Ancak, hayatı sevinçle yaşama arzusunun Garip şiirinde ana tema niteliğine ulaşması, yukarıda belirtilen tarihte söz konusu olur. Bu bir rastlantı değildir. İkinci Dünya Savaşının yol açtığı belirsiz ve karamsar ortama ve onun bireylerde yarattığı psikolojik çöküntüye dolaylı bir tepki olarak değerlendirilmesi gerekir. Garip hareketinin, yaşama sevincini tema edinen şiirlerinde bu sevincin küçük olaylarla yakalanmaya çalışıldığı dikkati çeker. İnsanlığın uğradığı büyük yıkım, onu anlık mutluluklarla yetinme durumuyla baş başa bırakmıştır. Bu küçük mutluluklarsa, hayatın genel anlamda iyimser ve umutlu bir bakışla algılanmasına zemin hazırlayışı bakımından önem taşır.

Melih Cevdet Anday'ın başlıksız olarak yayımlanan şiiri[32], yaşama sevinci temasının Garip şiirindeki ilk örneğidir:

"Eğer bir adam daima sarhoş olsaydı/İnsanlara ne sonsuz muhabbeti olacaktı./Bu dinlediğim mandolin/Bu tuttuğum bardak/ Bu düşünmek istediğim kız / Bana yaşadığımı hatırlatıyor/ Hakikaten."

Şairin "Serçe"[33] başlıklı şiirinde yaşama sevinci içindeki figür bu ruh hâliyle doğaya bakar ve onu sevincine ortak eder. Doğaya ruh kazandırma, onu kişileştirme yöntemi, yaşanan sevincin duyuluşu ile ilişkili bir niteliğe kavuşturulmuş olur:

"Çamaşır asılı ipte/ Duran küçük serçem!/Bana acıyarak mı bakıyorsun?/Halbuki ben güneşin /Ve ilk beyaz yaprakların altında/ Senin uçuşunu seyredeceğim."

Oktay Rifat'ın ise yaşama sevinci duygusunun boyutlarını daha da genişleterek bütün bir evreni kapsamaya yöneldiği dikkati

---

32 Servetifünun-Uyanış, C.87/23, S.2261/576, 21 Birincikânun 1939, s.71.
33 *Garip*, 1941, s.19.

çekmektedir. "Şükür"[34]de kültürel, doğal ve kozmik nitelikteki birçok nesne, onlara yaşama sevinciyle bakan figürün ilgi alanı içine girer:

"Potinlerime ve paltoma/Teşekkür etmeliyim./Teşekkür etmeliyim karın yağmasına./Bugüne, bu sevince./Kara bastığım için şükür;/Şükür, gökyüzüne ve toprağa;/İsmini bilmediğim yıldızlara,/Suya ve ateşe hamd olsun."

Orhan Veli Kanık'ın, yaşama sevinci temalı şiirlerinde, iki arkadaşının doğaya ve evrene yönelmesinden farklı olarak, sosyal çevreden uzaklaşmadığı dikkati çekmektedir. "Sokakta Giderken"[35] adlı şiirde, toplumun davranış kalıplarına aykırı bir figürün iç yaşantısı, yaşama sevincini de içermesiyle belirginleştirilir:

"Sokakta giderken, kendi kendime/Gülümsediğimin farkına vardığım zaman/Beni deli zannedeceklerini düşünüp/ Gülümsüyorum."

Şair, bu tematik tutumunu, "Illusion"[36]da da İkinci Dünya Savaşının sona erdiği yanılsamasıyla sosyal çevreye yönelen figürün duyguları aracılığıyla sergiler. Bir başka deyişle, yaşama sevinci içindeki figür, bu ruhî durumunu salt sosyal çevreyle paylaşır:

"Eski bir sevdadan kurtulmuşum./Artık bütün kadınlar güzel./Gömleğim yeni,/Yıkanmışım,/Traş olmuşum../Sulh olmuş,/Bahar gelmiş./Güneş açmış./Sokağa çıkmışım, insanlar rahat;/Ben de rahatım."

e- Hayranlık- şaşkınlık

Garip hareketinin ilk evresine ait şiirlerde dikkati çeken bir diğer yeni tema da 'hayat, çevre, doğa ve evren karşısındaki hayranlık ve şaşkınlık'tır. Hayatın ve çevrenin tekdüze ve olağan görüntüsü ardında bir olağanüstülük bulunduğu düşüncesinden kaynaklanan bu temanın, önceki alt bölümde değerlendirilen 'yaşama sevinci' teması ile yakın ilişkisi söz konusudur. Yakın çevreden evrene uzanan bir görüş genişliği içinde duyulan hayranlık ve şaşkınlık, aynı zamanda yaşama sevincini içeren bir bakışın ürünüdür. Sevinçle ve duyarlılıkla yaşayan insanın dışa dönük konumunda hayranlık ve şaşkınlık duygularının yoğunlaşması olağandır. Garipçiler, söz konusu temayı işlerken nesnel

---

[34] Varlık, C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.367.
[35] A.g.d., C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.435.
[36] Ses, S.8, 1 Nisan 1940, s.3.

gerçekliğin sınırları içinde davranmışlardır. Hayat ve evren karşısında duyulan hayranlık ve şaşkınlık ile bunun zaman zaman içerdiği soran ve sorgulayan figüratif tutum, metafizik ögelerden alabildiğine uzaktır.

Oktay Rifat'ın "Yıldızlar"[37] adlı şiiri, bu temanın, hareketin henüz başlangıç aşamasından itibaren Garip'in monotemleri arasında yer aldığını gösterir. Şiirde, hayranlık ve şaşkınlık duyguları, nesneler dünyasını sorgulayan bir figürün bakışından belirginleştirilir:

"Kitabın yanında defter vardır;/Defterin yanında bardak./Çocuk bardağın yanında,/Çocuğun yanında kedi/Ve bir beyaz karanfil../Fakat neden kıravatım, kitaplarım/Ve şu küçük cıgara tablası/Yıldızların yanında değil?"

Şair, salt tasvirden oluşan "Peyzaj"[38]da doğa karşısındaki hayranlığı, bakışlarını yerden gökyüzüne kaldıran ya da yakından uzağa yönelten figürün, bu hareketi sonucunda gördüğü manzara aracılığıyla yansıtmıştır:

"Küçük bir lâvanta çiçeği,/Sarışın arı/Ve nâmütenahi gelincik./ Düşünmeden sevdiğimiz bu anda/Birden bire başlıyan gökyüzü."

Oktay Rifat, kozmik nesnelere ilgisini sürdürdüğü "Ekmek ve Yıldızlar"[39] şiirinde bu kez sorgulamayı bırakarak sadece şaşkınlığa yer verir. Figürün evren karşısındaki şaşkınlığını gerçek ötesi bir davranış ile sergiler:

"Ekmek dizimde/Yıldızlar uzakta, tâ uzakta./Ekmek yiyorum yıldızlara bakarak./Öyle dalmışım ki sormayın,/Bazan şaşırıp, ekmek yerine/Yıldız yiyorum."

Şair, "Hayranlık"[40]ta yine 'bakış açısı genişlemesi' yönteminden yararlanır ve bu kez dikkatini biyolojik nesnelere çevirir. Varlık karşısındaki hayranlığı, insanın kimi organlarından dünyaya açılan bir bakışla ortaya koyar:

"Ne güzel enseyi geçmemesi saçların,/Alnımızda bitmesi;/Tane tane olması kirpiklerin,/Tel tel olması kaşların!/Ne güzel insan yüzü,/Elmacık kemiği ve on parmak!/Ya dünyamız.. Bütün bu mevsimler,/Bulutlar, telli kavak ve İstanbul!"

Orhan Veli Kanık, arkadaşlarından farklı bir tutumla, yaşama sevinci temasını işleyişteki beşerî plânda kalma ve sosyal yapıya

---

37 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.
38 A.g.d., C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.
39 Ses, S.8, 1 Nisan 1940, s.3.
40 *Garip*, 1941, s.29.

ağırlık verme anlayışını bu temayı ele alırken de sürdürür. Adından başlayarak sorgulayıcı bir tutumun egemen olduğu "?"[41] şiirinde olduğu gibi:

"Neden liman diyince/Hatırıma direkler gelir/Ve açık deniz diyince yelken?//Mart diyince kedi,/Hak diyince işçi/Ve neden ihtiyar değirmenci/Allaha inanır düşünmeden//Ve rüzgârlı havalarda/ Yağmur iğri yağar?"

Şair, "Ne Kadar Güzel"[42]de de hayranlık-şaşkınlık temasını, günlük hayatın kesitlerinden ayrıntıları ön plâna çıkararak işlemiştir:

"Çayın rengi ne kadar güzel;/Sabah, sabah;/Açık havada./Hava ne kadar güzel!/Oğlan çocuk ne kadar güzel!/Çay ne kadar güzel!"

Melih Cevdet Anday ise varlık karşısında duyduğu hayranlığı, hayvan ve bitkileri genel bir bakışla figürleştirerek yansıtmıştır. Bu bakımdan, onun da Oktay Rifat gibi doğal varlıkları önceleyen bir tematik tutum içinde olduğunu belirtmek mümkündür. "Ellerimiz Gibi"[43] başlıklı şiiri, yaşama sevinci ile hayranlığın bu figürlerle kurulacak ilişki sayesinde daha da yoğunlaşabileceği düşüncesini sezdirir:

"Hayvanlar konuşmadıkları için/Kim bilir ne güzel düşünürler,/ Tıpkı ellerimiz gibi!/Ah, okumaya başlamadan önce/Çiçeklere su vermek lâzımdır."

f- Ölüm

Hayatı sevinçle yaşayan ve bunu geniş ölçüde şiirlerine yansıtan Garipçiler, ilk evreye ait şiirlerinde ölümü de bir ana tema olarak işlemişlerdir. Böylesi bir tematik seçim, ilkin çelişki gibi değerlendirilebilir. Ancak, ölüm temasının Garip şiirinde işleniş tarzı dikkate alındığında tutarlı bir davranışın söz konusu olduğu görülür. Ölüm, şiirde genellikle hayatın, canlılığın sona erişi noktasında başlayan bir olgu olarak ele alınmıştır. Ölüm ve sonrasına ait bilinmezliğin öncelikli olarak düşünülmesi, metafizik yorumları da birlikte getirmiştir. Bu tür bir bakış açısıyla yazılan eserlerde ölüm, soğuk yönüyle ve genellikle karamsar bir ruh durumunun ürünü olarak yansıtılmıştır.

---

41 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.394.
42 *Garip*, 1941, s.58.
43 Varlık, C.11, S.185, 15 Mart 1941, s.399.

Garip hareketiyle birlikte, ölümün şiirdeki yeri belirgin bir dönüşüme uğramıştır. Onu, hayatın bir parçası olarak görme, bir başka deyişle, hayatla iç içe kabul etme, yeni Türk şiirinde ilk kez Garip hareketinin ürünlerinde görülür. Garipçiler, yukarıda belirtildiği gibi, kendilerinden önce genellikle hayatın sonu ve belirsizliğin başlangıcı, dolayısıyla metafizik yorumların kaynağı olarak değerlendirilmiş olan ölümü, iyimser bir bakış açısıyla, yer yer mizahî bir anlatım tutumuyla ve hayata dönük bir nitelikte ele almışlardır. Öyle ki, ölüm sonrasını irdeledikleri kimi şiirlerinde, bu kesiti, kendine özgü bir biçimde olsa da canlılığın sürdüğü bir süreç hâlinde yansıtmışlardır. Ancak, bu belirlemeyi, Garipçilerin, ölüm sonrasına ilişkin düşüncelerinin, yeniden doğuş kavramı üzerine kurulu olduğu biçiminde değerlendirmemek gerekir. Aksine, onlar, bu kavramın doğruluğunu pek kabul etmezler. Aşağıda örneklerini vereceğim bu düşünce yapısına rağmen, ölüm temalı şiirlerinin böylesi bir yaşantıyı kapsaması ise şiirin kuruluş aşamasında başvurulan bir 'temel imge' olarak görülmelidir.

Garip hareketinin ilk evresinde, ölüm temasına en çok yer veren şair, Oktay Rifat'tır. Onun bu bağlamdaki ilk ürünü olan "Karaca Ahmet"[44]te ölümün bir son, ama yeni bir başlangıca açık bir son olduğu düşüncesi işlenmiştir. Sıradan bir insanın sıkıntı içinde geçen hayatının vurgulandığı şiirde, ölüm, ironik anlatım tutumunun çarpıcılığının sağlanması yolunda bir işlev de taşır. Şair, şiirin sonunda 'karşıtlık' yöntemini kullanarak hayat ve ölümü hem birbiriyle ilişkili hem de birbirinden farklı kılar:

"Akşamları parka çıkmaktı/En büyük eğlencesi./Şair Orhan Veli'yi/Melih Cevdet'i severdi hayatında.../Ağaçlardan kavağı severdi/Yıldızları da severdi.../Ve en rahat /Anasının serdiği yatakta uyurdu.//Şimdi burada yatıyor."

Oktay Rifat, "Şehitlik"[45] başlıklı şiirinde ise ölüm sonrasını, mezarlıkta yatan şehitlerin konuşmaları aracılığıyla yansıtır. Ölüm sonrasındaki durum, 'kişileştirme' yönteminden ve buna bağlı olarak 'intak' sanatından yararlanılarak sergilenir. Bir başka deyişle, ölüler, şiirin anlatıcı figürleridir. Ancak, ölüm sonrasındaki yaşantı, yeryüzündekinden oldukça farklıdır. Şiirde bu farklılık, üç kategoride irdelenir ve sorgulanır. Söz alan ilk ölü, bir denizcidir ve denizde

---

44 Varlık, C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487.
45 A.g.d., C.9, S.151, 15 Birinciteşrin 1939, s.200.

ölmüştür. Gözlerini balıklar yediği için *"Görmek ve ağlamak bitti benim için"* diyen "bahriye neferi"nin bu sözlerinin ardında, ölüm sonrasında vücudun öldüğü; ancak ruhun yaşamayı sürdürdüğü düşüncesi yatar. *"Biri de diyor ki/"Uzunluğuna kollarımın hatırası/"Hâlâ kollarım ağrıyor:"* dizelerinde ise ikinci kategoriyi oluşturan görüş ortaya konur. Bu, maddî yaşantının, ölüm sonrasında da devam ettiği görüşüdür.

Şiirin sonunda konuşan bir başka ölü ise üçüncü kategoriye giren görüşü yansıtır:

"Yalan hepsi bunların inanmayın/Biz yokuz diyor bir başkası"

Ölümden sonra vücudun yanında ruhun da canlılığını yitirdiğini savunan bu sözler, ölüm sonrasına ilişkin ilk iki görüşe karşı geliştirilen aykırı bir sentezi içerir ve aynı zamanda şairin bu konudaki yerini belirginleştirir.

Oktay Rifat, bu şiirin iki ay sonra yayımlanan ikinci bölümünde ölüm sonrasını işlemeyi sürdürür. Ancak, bu kez sorgulayıcı bir davranış sergilemez. İronik bir anlatım tutumunun yoğunlaştırıldığı şiirde ölüler, yine konuşan, hisseden ve öldüklerini bilmekle birlikte bu özelliklerini, ölüm öncesi hayatın sürdüğüne inanan bir algılayış içindeki âdeta somut varlıklardır.

"Bir kızım vardı beş yaşında,/"Ölmüş, şimdi beraberiz./"Lâkin içi sıkılıyor burada./"Ellerini Varşova'da unutmuş,/"Çenber çeviremiyor".//. ./"Üzerimden kaputumu aldılar/"Öldüğüm zaman./ "Üşüyorum./Önümüz de kış".//Sonra bir ağızdan konuşuyorlar."

Melih Cevdet Anday da "Ölmüş Bir Arkadaştan Mektup"[46] adlı şiirinde, ölümü hayata dönük bir olgu niteliğinde işleyerek Garip hareketinin tematik tutumu içinde yer almıştır. Şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere, anlatıcı figür bir ölüdür. 'Kişileştirme' yöntemi aracılığıyla, ölüm öncesi hayatta gezintiye çıkan ölü, insanlarla iç içe yaşar. Vapura, trene biner, alışveriş yapar ve geceleri evine döner. Ancak, bu yaşayışın içinde, bir canlı insan gibi davranamanın çaresizliğini de hisseder. Bu duygu, şiirin diğer dizeleri ile son üç dizesi arasında oluşturulan karşıtlıkla, oldukça çarpıcı bir yoğunluk içinde verilir. Ölüm öncesinde dilediği gibi dolaşabilen figür, canlı bir

[46] Ses, S.8, 1 Nisan 1940, s.5.

insanın kolaylıkla yapabildiği kimi davranışlardan yoksundur. Aşağıya alınan son üç dizede belirginleştirilen ve bütünüyle bir canlının el hünerine dayanan hareketler, ölümle hayat arasındaki derin uçurumun varlığını yalın bir anlatımla; ancak çarpıcı bir duyuruşla vurgular:

"(Bir de sıkılınca pencereyi açabilsem)/Ve[47] *başımı kaşımak, çiçek koparmak,/ El sıkmak istiyorum arada bir."*

Şair, ölüm temasını işlediği bir diğer şiiri olan "Gurbet"[48]te de ölüm sonrasına ağırlık vermiştir. Ölünün, mezardaki, daha geniş anlamda öte dünyadaki durumu, hep ölüm öncesinde sahip olunan ögelerle verilir. Ölüm sonrasındaki yoksunluğun vurgulanması yolunda değerlendirilmekle birlikte, bu ögeler, ölümün yüzü hayata dönük bir nitelik kazanmasına zemin hazırlar. Dolayısıyla, ölünün öte dünyaya özgü ortam içindeki konumu söz konusu edilmez:

"O şimdi yalnızdır./Anasız, babasız;/Şapkasız, elbisesiz../Her şeyi arkada bıraktı../Ne konuşacak arkadaşı,/Ne okuyacak kitabı var;/ Yalnız, yapa yalnız."

Orhan Veli Kanık'ın ölüm temalı iki şiirinde, yine sosyal yön ağırlıktadır. Şair, ölümü, sonrasıyla değerlendirmemiş; onu toplum hayatıyla ilişkili bir nitelikte işlemiştir. "Yokuş"[49]ta, çalışan insanların zorluk içinde geçen hayatını ölümle karşılaştıran şair, onu bu insanlar için kurtuluş olarak görür:

"Öteki dünyada akşam vakitleri/Fabrikamızın paydos saatinde/Bizi evlerimize götürecek olan yol/Böyle yokuş değilse eğer/Ölüm hiç de fena bir şey değil."

Şair, "İntihar"[50] adlı şiirinde ise ölümü, insanlara değişik ve muhtemel nedenleriyle düşündüren ve bu özelliğiyle sosyal bir karakter kazanan olgu hâlinde yansıtır:

"Kimse duymadan ölmeliyim./Ağzımın kenarında bir parça kan bulunmalı./Beni tanımıyanlar/"Mutlak birini seviyordu" demeliler./Tanıyanlarsa "Zavallı, demeli,/Çok sefalet çekti"../ Fakat hakikî sebep/Bunlardan hiç birisi olmamalı."

---

47 Melih Cevdet Anday, bu çarpıcılığı pekiştirmek amacıyla, daha sonra "*Ve*" bağlacının yerine "*Ah...*" ünlemini koymuştur. Bkz.: *Rahatı Kaçan Ağaç*, 1946, s.29.

48 Varlık, C.11, S.185, 15 Mart 1941, s.399.

49 A.g.d., C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.

50 A.g.d., C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.

Garip hareketinde ölüm temasının felsefî yorumlara kaynaklık ettiği tek örnek, Oktay Rifat'ın "Kuzu"[51] adlı şiiridir. Ölüm bu şiirde de ölüm öncesi hayatla ilişkilendirilir:

" ./Ağaçlar da ölülerle beslenir./Bir geyik veya ceylan kalbidir/Baş ucumda kımıldıyan yaprak./. "

dizelerinde, ölüm sonrasında gerçekleşen nitelik değişmesinin ölüm öncesi hayata katkısı, diyalektik materyalist felsefenin üç temel ilkesi ışığında ele alınır. Ölerek kendisini yadsıyan bir geyik ya da ceylanın toprağa karışması, yine bu felsefî sistemin "nitelik değişmesinin nicelik değişmesine dönüşümü"nü işaret eder. Toprak altında çürüyen gövde, değişik biçimler kazanır ve bitkiler için âdeta birer gübreye dönüşür. Kökleri aracılığıyla bu maddelerle beslenen tohum ve bitkiler "yadsımanın yadsınması"nı gerçekleştirerek can kazanır, büyür. Böylece, ölüm ve hayat gibi iki karşıt kavram birbiriyle iç içe geçerek "karşıtların birliği"ni sağlar[52] Ancak, şair için bu diyalektik gelişimin kendi içindeki durumu önemli değildir. O, söz konusu dönüşümün, ancak toplum hayatına katkıda bulunabildiği, yani bir yararlılık işlevi kazanabildiği zaman önemli olacağı görüşünü şöyle hissettirir:

". ./Ölüler beyhude gayretiniz!/Otların karnında kolay /Tekrar güneşe çıkmak/İş bu otlayan kuzuda./. "

Garip şiirinde, ölümün yaşayan insanlar için bir hüzün kaynağı halinde ve buna bağlı olarak karamsar bir bakış açısıyla işlendiği tek bir örnek vardır: Melih Cevdet Anday'ın "Fotoğraf"[53]ı. Şiirde, Ankara'daki Danıştay parkında Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık'la birlikte çektirdikleri fotoğrafa bakan şair, bu fotoğrafın, gelecekteki kaçınılmaz sonun ardından, yaşadıklarına ilişkin bir belge olarak kalacağını düşünür ve bu düşünce ona ölümü çağrıştırır. Böylesi bir çağrışımın oluşmasında ise, şairin, şiirini ölümcül bir hastalıktan dolayı olduğu ameliyatın hemen sonrasında yazmış olmasının rolünü göz ardı etmemek gerekir[54]:

---

51 *Garip*, 1941, s.36.

52 Bu ilkeler hakkında geniş bilgi için bkz.. Friedrich Engels, *Doğanın Diyalektiği*, çev.: Arif Gelen, Sol Yayınları, 5.b., Ankara, 1991 (1.b.: 1970), s.74 v.d.; Prof.Dr.S.Hayri Bolay *Felsefî Doktrinler Sözlüğü*, 5.b., Akçağ Yayınları, Ankara, 1990 (1.b.: 1979), s.165-168.

53 *Garip*, 1941, s.26.

54 Şair, anılarında "Fotoğraf"ı, Aydın'da, apandisitinin patlaması üzerine kaldırıldığı hastanede yazdığını ve o sırada durumunun umutsuz olduğunu belirtiyor (*Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s.80).

./Lâkin ben hiç böyle mahzun olmadım./Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?/Halbuki hayattayız hepimiz.."

g- Öte duygusu/ yolculuk

İçinde yaşanılan zaman ve mekândan uzaklaşma arzusu, daha doğrusu bunların sınırlayıcı koşullarıyla yetinmeme hâli, her şair ya da duyarlı insan gibi Garipçilerde de görülür. 'Öte duygusu' olarak adlandırılan bu ruhî durumun başlıca dışa vurumu, kendisini yolculuk özlemi biçiminde belirginleştirir.

Garip hareketinde öte duygusu/yolculuk temasının ilk örneklerini Orhan Veli Kanık vermiştir. Aynı zamanda şairin Garip tarzındaki ilk ürünü olan "Hoy Lu-Lu"[55] başlıklı şiirinde anlatıcı figürün dünyayı gezme arzusu, yine insanların arasında kalma isteğiyle koşut bir özellikte işlenmiştir. Bir başka deyişle, şairdeki öte duygusunun, diğer temalardaki ürünlerinde de görüldüğü gibi, sosyal bir karakter taşıdığı, mekândan ayrılmanın insanlardan uzaklaşmayı beraberinde getirmediği dikkati çeker:

"İsterim benim de acaip isimleri/Hiç duyulmamış zenci arkadaşlarım olsun./Onlarla Madagaskar limanlarından/Çine kadar yolculuk yapmak isterim./İsterim içlerinden bir tanesi/Vapurun güvertesinde, yıldızlara karşı/"Hoy Lu-Lu" şarkısını söylesin her gece. Ve bir gün, ansızın bir tanesine/Rast gelmek isterim/Pariste."*

Orhan Veli Kanık, "Seyahat"[56] şiirinde de yolculuk özlemini yardımcı nesnelerle pekiştirerek belirginleştirir. Yolculuğun hiç bitmemesi isteği, yolculuğu, dolayısıyla akıcılığı simgeleyen "dere-yol" ile kalıcılığı, durağanlığı temsil eden "söğüt ağacı- istasyon" karşılaştırmalarıyla yansıtılmıştır:

"Söğüt ağacı güzeldir./Fakat trenimiz/Son istasyona vardığı zaman//Ben dere olmayı/Söğüt olmaya/Tercih ederim."

Öte duygusunun 'karşıtlık" yöntemiyle işlenişi, hareketin öteki iki şairinin şiirlerinde de görülür. Yol düşüncesinin tercih edilen ve dolayısıyla vazgeçilemeyen bir özlem niteliğinde ele alınması, Melih

---

55 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.
56 A.g.d., C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.501.

Cevdet Anday'ın "Seyahat Şiirleri"[57] başlıklı dizi şiirinin birinci bölümünde şöyle ifade edilmiştir:

"Bir kere ben/Çok uzak bir tren yolculuğunda/Evimdeki yatağımı düşünüp/Uyuyamamıştım./Bugece/Neden uyuyamıyorum/Evimdeki yatağımda."

Oktay Rifat'ın "Kırlangıç"[58] adlı şiiri de yukarıda belirtildiği gibi, aynı yöntemle kurulmuştur:

"Bir telgraf direği bana/Kırlangıcı hatırlatır;/Bir kırlangıç yolculuğu.// Halbuki kırlangıç eskiden/ Bana ekseriya/ Evimi düşündürürdü."

Garip şiirinde öte duygusu temasının 'doğaya kaçış' tarzında işlenişi, Melih Cevdet Anday'ın "Noktürn"[59] şiirinde söz konusudur:

"Bu gece alıp başımı gideceğim,/Yağmurun bittiği yere./Orayı çocukluğumdan beri merak ediyorum./. "

Her duyarlı insanın psikolojik dünyasını biçimlendiren ana ögelerden olan öte duygusu, bu özelliğiyle şiirin okuyucu katındaki paylaşım düzeyi yüksek temaları arasında yer alır. Kendi içindeki bu özelliğin aşk gibi lirizmi temel alan bir evrensel temayla birlikte ele alınması, şiirin yarattığı ruh hâlinin daha yaygın bir kitlede yankı bulmasını sağlar. Oktay Rifat'ın "Bir Şehri Bırakmak" başlıklı şiiri, yolculuk ve aşk temalarını birlikte işleyişiyle lirizmi oldukça yoğunlaştıran bir içeriğe sahiptir:

"J [60] //Senin için aldığım menekşeleri/Çalgıcılara dağıttım./Son gece,/Son defa başlıyan sabah,/Yatağımı gene sen düzelt./. .//// [61]// Ellerin yetişir vedalaşmaya/Niçin ağlıyorsun?"

ğ- Şiir sanatı

Hareketin ilk evresine ait yedi şiirde bizzat 'şiir'in de bir tema niteliğinde değerlendirildiği görülmektedir. Şiirin, kuruluş aşamasından evrenselliğine, geleneksel şiir tarzının eleştirisinden şiir ve toplum ilişkisine kadar değişik yönleri, bu örneklerde ele alınmıştır.

---

57 Varlık., C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.500.
58 A.g.d., C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.501.
59 A.g.d., C.5, S.109, 15 İkincikânun 1938, s.584.
60 A.g.d, C.5, S.109, 15 İkincikânun 1938, s.584.
61 *YÖAAÜŞ*, 1945, s.61.

Orhan Veli Kanık, "Sicilyalı Balıkçı"[62]da, şiirinin kalıcı ve evrensel olmasını arzulayışını, dizelere şöyle yansıtmıştır:

"Yüz sene sonra bugünkü dünyadan/Bir tek insan kalmadığı gün,/Sicilya sahillerinde yaşayan balıkçı/Bir yaz sabahı ağlarını atarken denize/O zamankinden daha geniş gök yüzüne bakıp/Benden bir mısra mırıldanacak/Şarkı hâlinde;/Bu dünyadan, Mehmet Ali isminde bir şairin/Gelip geçtiğini bilmeksizin/. "

Bu şiirlerin bir bölümü, Garip hareketinin konumu ve kimi ilkelerinin şiir düzleminde söz konusu edilmesi üzerinedir. Poetik nitelik taşıyan bu şiirler söz konusu özellikleri bakımından önem taşımaktadır.

Orhan Veli Kanık, "İş Olsun Diye"[63] şiirinde şiirlerinin yarattığı yankıyı tema edinir ve bu yaklaşımı karikatürize eder. Aslında, onun bu tutumunu daha geniş boyutta değerlendirmek ve Garip şiirlerinin edebiyat ve basın çevresinde aldığı alaylı karşılığa aynı tarzda gösterilen bir tepki olarak yorumlamak mümkündür. Dolayısıyla, şiirdeki "*güzel kadınlar*"ın, bu kesimleri sembolize etmek amacıyla kullanıldığı belirtilebilir:

"Bütün güzel kadınlar zannettiler ki/Aşk üstüne yazdığım her şiir/Kendileri için yazılmıştır./Bense daima üzüntüsünü çektim/ Onları iş olsun diye yazdığımı/Bilmenin."

Onun, bu şiirdeki dolaylı karşılığı, "Sabaha Karşı"[64]da yerini doğrudan bir saldırıya bırakır. Şair, oldukça köktenci bir tutum sergileyerek kendilerinden öncekileri bir şairde olması gereken duyarlılıktan yoksun olmak, biçime gerektiğinden çok önem vermek ve sürekli aynı şeyleri yinelemek gerekçeleriyle suçlar:

"Şu şairler sevgililerden beter/Nedir bu adamlardan çektiğim?/Olur mu böyle, bütün bir geceyi/Bir mısraın mahremiyetinde geçirmek?//Dinle bakalım, işidebilir misin/ Türküsünü damların, bacaların/Veyahut karıncaların buğday taşıdıklarını/ Yuvalarına?/Beklemesem olmaz mı güneşin doğmasını/ Kullanılmış kafiyeleri yollamak için,/ Kapıma gelecek çöpçülerle,/ Deniz kenarına?//Şeytan diyor ki: "Aç pencereyi;/ "Bağır, bağır, bağır; sabaha kadar.""

---

62 Gençlik, S.1, 19 Mayıs 1938, s.6.
63 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.394.
64 Varlık, C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.434.

Melih Cevdet Anday da "Gün Batarken"[65] adlı şiirinde, yerleşik şiir anlayışını, değişen hayatın yeni oluşumlarına uyum gösteremediği ve hâlâ biçim kaygılarıyla oyalanarak kendisini yenileyemediği gerekçeleriyle eleştirir:

"Yapacak iş o kadar çok,/Gün o kadar uzun ki!./Komşuya yardım edilebilir,/Düşmanla kavga edilebilir/Ve bir kızıllık içinde gün batarken/Vakti kalmamıştır artık insanın/Çıldırmak ve kafiye aramak için."

h- Sosyal eleştiri

Garip hareketinin ilk evresine ait şiirlerde ağırlıklı olarak işlenen temaların değerlendirildiği bu bölümde son olarak 'sosyal eleştiri' temasına da değinmek gerekir. Bu şiirlerin büyük bir bölümü Orhan Veli Kanık'a aittir. Ancak, şair bu şiirleri sağlığında yayımlamamıştır. Dolayısıyla, hareketin gündemde olduğu 1937-1950 arasındaki süreçte Garip şiirinin ilk evresi üzerine yapılan kimi değerlendirmelerde ve eleştirilerde bu şiirlerin bilinmeyişi önemli bir rol oynamıştır. Söz konusu eleştiriler, Garip şiirinin, özellikle ortak kitabın ön sözündeki, toplumu önceleyen görüşlerle tutarlılık içinde olmadığı biçiminde yoğunlaşmıştır.

Orhan Veli Kanık'ın Haziran 1939- Eylül 1940 arasındaki yaklaşık bir yıllık süreçte kaleme aldığı 'sosyal eleştiri' temalı şiirlerden üçünde, "Hayat Böyle Zaten"[66], "Hardalname"[67] ve "Beyaz Maşlahlı Hamm"[68]da ülkenin ve toplumun içinde bulunduğu güç koşullara ilgisiz, duyarsız insanların eleştirisi yapılmıştır. Bunların ikincisi şöyle:

"Ne budala şeymişim meğer,/Senelerden beri anlamamışım/ Hardalın cemiyet hayatındaki mevkiini./"Hardalsız yaşanmaz."/Bunu Abidin de söylüyordu geçende./Daha büyük hakikatlere/Ermiş olanlara,/Biliyorum, lâzım değil ama hardal/Allah kimseyi hardaldan etmesin."

---

65 *Garip*, 1941, s.25.

66 *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, 13.b., İstanbul, 1991, s.210.

67 A.g.e., s.204.

68 A.g.e., s.205.

Şair, "Rönesans"[69]ta da batı uygarlığının bir dönüm noktası olan Rönesansı, Türkiye'nin Batı ile ilişkilerinde yaşanan kimi çarpıklıklara dikkat çekme yolunda bir simge olarak kullanmıştır. Orhan Veli Kanık'ın anlatımı, 'kişileştirme' yöntemiyle somutlaştırdığı "Rönesans" üzerinde yoğunlaşır:

"Yarın rıhtıma gitmeli,/Rönesans çıkacak vapurdan./Bakalım, nasıl şey Rönesans?/Kılığı, kıyafeti nasıl?/Şık mı, sünepe mi?/Siyasî mi, bastonu var mı elinde?/Yoksa kâküllü, bıyıklı;/Hokkabaza mı benziyor?/Ambardan mı çıkacak, kamaradan mı?/Yoksa ateşçi filân mı,/Çalışarak mı geliyor gemide?

Melih Cevdet Anday da "Islık Çalmak"[70] adlı şiirinde sosyal eleştiriyi, Garip şiirinin ilk evresinde pek görülmeyen bir tutumla, sınıf farklılığını gündeme getirerek işlemiştir. Ancak, şiirde söz konusu farklılık belirgin bir çatışmaya dönüştürülmez. Bu noktada son iki dize ile diğer dizeler arasındaki 'karşıtlık' aracılığıyla yaratılan ironik yapı benzeri bir işlev görür. Islık çalmanın hiçbir bedeli olmadığı önermesi, anlatıcının "zengin" kesimle gizli bir hesaplaşma içinde olduğunu hissettirir:

"Balıklar için deniz lâzım,/Sevişmek için işsiz olmak/Ve geceleri yatakta;/Duymamak için tabanların sızısını/Zengin olmak lâzım./Halbuki ıslık çalmak için/Birşey lâzım değil."

2- İkinci evre: ***Garip***'in iki baskısı arasında

Garipçiler, hareketin tarihçesinde bir dönüm noktası olan ortak kitabın Mayıs 1941'de yayımlanmasından sonra da ilk evredeki birçok temayı işlemeyi sürdürmüşlerdir. Ancak, iki evre arasında tematik yoğunlaşma bakımından kimi farklılıklar vardır. 1937-1941 arasındaki sürecin temaları arasında bu yeni evrede yer değiştirmeler dikkati çeker. Ayrıca, yine ilk evreye göre 1941-1945 arasında, üç şairin askerliklerini yapmakta oluşları nedeniyle, yazdıkları şiirler sayıca daha azdır.

Garip üçlüsünün ikinci evreye ait şiirlerde ana tema olarak işledikleri başlıklar, nicelik düzeni içinde şöyle sıralanabilir: 'Aşk', 'sıradan insanların yaşayışı', 'hayranlık/şaşkınlık', 'ölüm', 'yolculuk/öte

---

[69] *Bütün şiirleri.*, s.201.
[70] *Garip*, 1941, s.21.

duygusu', 'İkinci Dünya Savaşı', 'yaşama sevinci', 'çocukluk' ve 'şiir' Bu temalar, bilindiği gibi, ilk evrede de Garipçilerin âdeta monotemleri niteliğindeydi. İkinci evrede ise bunlara üç yeni tema eklenir: 'Hüzün/iç sıkıntısı', 'evlilik' ve 'yalnızlık'.

2.1- İlk evreden süregelen temalar

a- Aşk/ gönül ilişkisi

Bu evrede, aşk temasını en çok Oktay Rifat işlemiştir. Onun aşk temalı şiirleri iki alt grupta değerlendirilebilir. İlk grup, onun kendi hayatında bizzat yaşadığı aşktan kaynaklanan duygularla yazdığı "Rüya"[71], "Eski Zaman Âşıkı"[72] ve "Bir Şarkı İcadetsem"[73] adlı üç şiirden oluşur. Şair, büyük bir aşkla severek evlendiği Türkân Aksoy'un ölümünden sonra derin bir bunalıma girer. Ancak, kısa bir süre sonra Sabiha Ormay ile tanışır ve ona da güçlü bir sevgiyle bağlanır. Dolayısıyla, bu ürünlerdeki duygu yoğunluğunu Oktay Rifat'ın gerçek hayatı ile özdeşleştirerek değerlendirmek mümkündür. Garip hareketinin aşk temalı şiirlerindeki neşeli ve dışa dönük hava, bu üç şiirde yerini büyük ölçüde içe dönük ve coşkun duygulanımlara bırakır. Şair, bu değişimi, ikinci şiirinde kendisini "*eski zaman âşıkı*" sözleriyle niteleyerek belirginleştirir.

" ./Herkes âşık olur sevdalanır/Bir yolu var gönül çekmenin de/Benimki sevda değil ateşten gömlek/Bir kor düşmüş ışıl ışıl yanar içimde/ Ama ben eski zaman âşıkıyım/Sevmek kadar katlanmak da gelir elimden/Gece hayalimde gündüz fikrimde/ Elâ gözlü o yar çıkmaz gönlümden"

İkinci grup ise kurmaca şiirlerden oluşur. Şairin 1942 ve 1943'te yazdığı beş şiiri bu gruba girer. Söz konusu şiirlerde, toplumdan seçilen kişiler, anlatıcı figür konumundadır. Bir başka deyişle şairden farklı ve onun figürleştirdiği kişilerdir. "Name"[74], "Ah"[75], "Te'vil"[76], "Telli Telefon"[77] ve "Benim Yârim"[78] başlıklı bu

---

71 Varlık, C.14, S.274-275, 1-15 I.Kânun 1944, s.536.
72 Yaratış, S.3, 23 İlkkânun 1944, s.7.
73 A.g.d., S.5, 23 Ocak 1945, s.5.
74 Varlık, C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.519.
75 A.g.d., C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.519.
76 A.g.d., C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.519.

şiirlerin ilk dördünde aşk, onu bizzat yaşayan anlatıcının hayatında meydana getirdiği değişiklikler yönünden ele alınmıştır. Bu değişiklikler, kimi zaman "Name" şiirindeki,

" ./Hâlimden belli değil mi?/Zihnim hep seninle meşgul./Şaşkın hareketler yapıyorum, düşünceden/Kendimi unutuyorum sokakta/Kahvemi döküyorum."

dizelerinde görüldüğü gibi, aşkın sevimli ve zararsız yönlerini ön plâna çıkarırken, kimi zaman da "Ah"ta olduğu gibi, âşığın hayatını derinden sarsan, zararlı bir özellikte yansıtılmıştır. Anlatıcı figür, içine düştüğü ekonomik güçlüğü, ayrıldığı sevgilisinin ilencine bağlar:

"Ne anamın bedduası/Ne yetim inkisarı./Yaktı beni kara gözlü yosmanın âhı./Tuttuğum dal kurudu/On günde battı/Tıkır tıkır işleyen dükkân.//Perişan oldum."

"Benim Yârim" adlı şiir ise, doğrudan sevgilinin tanıtımını içermesiyle farklı bir özelliğe sahiptir. İlk kez Orhan Veli Kanık'ın "Tahattur"[79]unda şiire giren ve "Söz"[80]de de karşımıza çıkan "hafifmeşrep sevgili" tipi onun şiirinde de kendisini gösterir.

Sevgiliyi ve dolayısıyla aşkı sosyal hayat içinde sunma anlayışını Orhan Veli Kanık da sürdürmüştür. Şair, bu evredeki aşk temalı şiirlerinde erotik çağrışımlara zemin hazırlayan ögelere de yer verir. Bir başka deyişle aşk, daha çok cinselliğe dayalı bir nitelik kazanmaya başlar. Bu arada şu hususu belirtmek gerekir: Garip şiirinde cinselliğe ilk kez yer veren, "Uykusuzluk"[81] adlı şiiriyle Oktay Rifat'tır. Ancak, hareketin ilk evresine ait olan bu şiirde, cinsellik oldukça dolaylı ve âdeta felsefi bir anlatımla işlenmiştir:

"Gecenin kapısını hiç bir el kapayamaz/Demek böyle yarı aydınlık kalacağım/Ve küçük dalgalar/Getirdiği vakit cesetlerimizi yanyana/Vücudümde başlayan kan deveranı/Vücudümü dolaşıp/Tekrar sana dönecek.//Artık bize gece yoktur."

Orhan Veli Kanık'ın, "Şoförün Karısı"[82] adlı şiirinde, aşkı, romantik duygulardan sıyırarak erotizme dayalı bir gönül ilişkisine dönüştürme eğilimindeki kadın figür evlidir. Bu özelliğiyle de ahlâki değerlere karşı çıkışın simgesi durumundadır. Ancak, "Söz"de yerleşik

77 Varlık, C.13, S.217, 15 Temmuz 1942, s.13.
78 A.g.d., C.13, S.233, 15 Mart 1943, s.350.
79 Küllük, S.1, 1 Eylül 1940, s.4.
80 İnsan, C.3, S.14, 1 Mayıs 1941, s.13.
81 Varlık, C.5, S.107, 15 Birinciteşrin 1937, s.551.
82 İşte, 15 Haziran 1944 (*Garip*, 2.b., 1945, s.31).

değer yargılarını sarsmayı amaçlayan erkeğin cesur ve köktenci tutumu, yerini bu kez toplumun belirleyici sınırları içinde kalmaya çabalayan bir kişiliğe bırakır. Tabiî, bunu, ahlâkı önceleyen idealist bir tutumdan çok, bencil kaygılardan kaynaklanan bir davranış biçimi olarak nitelendirmek daha doğru olur:

"Şoförün karısı, kıyma bana;/El etme öyle pencereden,/ Soyunup dökünüp;/Senin, enistende gözün var;/Benimse gençliğim var;/Mapuslarda çürüyemem;/Başımı belâya sokma benim;/Kıyma bana."

Aşk ilişkisinin ve kadının bu ilişki içindeki erotik yönü, "Eski Karım"[83]da daha da yoğunlaştırılarak aktarılır. Ayrıldığı eşini hâlâ seven erkeğin onu anışı ve arayışı, cinselliği içeren ifadelerle sunulur:

"Nedendir, biliyor musun;/Her gece rüyama girişin,/Her gece şeytana uyuşum,/Bembeyaz çarşafların üstünde;/Nedendir, biliyor musun?/Seni hâlâ seviyorum, eski karım.//Ama ne kadınsın, biliyor musun!"

Aşkın, basit ve kısa süreli bir gönül eğlencesine dönüşmesinin bu evredeki en belirgin örneği, "Dedikodu"[84]dur. Orhan Veli Kanık, bu şiirinde söz konusu tarzdaki ilişkiyi oldukça çapkın anlatıcı figüre birçok kadınla birlikte yaşatır. İstanbul'un sosyal hayatının zenginliğini yansıtan değişik mekânlarda yaşanan bu ilişkiler, bilmezden gelmeye dayalı ironik bir anlatımla aktarılır:

*"Kim söylemiş beni/Süheylâ'ya vurulmuşum diye?/ Kim görmüş, ama kim/Eleni'yi öptüğümü,/Yüksekkaldırımlarda güpegündüz?/ Melâhati almışım da sonra/Alemdara gitmişim öyle mi?/..../Ya o Muallâ'yı sandala atıp, / **Ruhumda hicranın**'ı söyletme hikâyesi?"*

b- Sıradan insanların yaşayışı

Garipçiler, hareketin ikinci evresinde de çeşitli zorluklar içindeki insanların yaşayışını ele almayı sürdürmüşlerdir. Melih Cevdet Anday, 1942 yılında ard arda yayımladığı üç şiirle söz konusu temayı en çok işleyen şairdir. "Senden Utanıyorum"[85], "Her Gece Böyle Değilim"[86] ve "Evlâdı Şüheda"[87] başlıklı bu ürünlerde,

---

83 *Garip*, 2.b., 1945, s.43.
84 A.g.e., s.32.
85 Varlık, C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.518.
86 A.g.d., C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.518.

insanların özellikle ekonomik güçsüzlükleri ön plâna çıkarılmıştır. Örnek olarak "Senden Utanıyorum" şiirini aşağıya alıyorum:

"Senden utanıyorum deniz kenarı/Hep böyle işsiz olduğum/Böyle parasız olduğum zamanlar mı/Ziyaretine geleceğim/Bak, yarın memuriyete başlıyorum./Öbür gün evleneceğim galiba/Artık seni bizim evde beklerim/Deniz kenarı."

Orhan Veli Kanık da iki şiirinde bu temayı işlemiştir. "Tecrübedide"[88]de sıradan; ancak becerikli bir insanı ona ait ve biraz da abartılı ifadelerle tanıtır:

"Hanginiz bilir benim kadar/Karpuzdan fener yapmasını./Sedefli hançerler üstüne/Gülcemal resmi çizmesini./Beyit düzmesini,/ Mektup yazmasını./Yatmasını./Kalkmasını./Bunca yılın Halimesini/ Hanginiz bilir benim kadar/Memnun etmesini.// Değirmende ağartmadık biz bu sakalı!"

Orhan Veli Kanık, ilk evrede yazmış olduğu "Kitabe-i Seng-i Mezar"lara bu evrede bir yenisini ekler[89] Bu dizi şiirin üçüncü bölümündeki figür, bir askerdir. Şair, onun silik ve tekdüze geçmiş olan hayatını, geride bıraktığı nesnelerin simgesel aracılığıyla dile getirir:

". ./Artık ne torbasında ekmek kırıntısı,/Ne matrasında dudaklarının izi;/Öyle bir rûzigâr ki,/Kendi gitti,/İsmi bile kalmadı yadigâr./. "

c- Hayranlık/ şaşkınlık

Garip şiirinin monotemleri arasında yer alan bu temanın ikinci evredeki ilk örneğini Melih Cevdet Anday verir. "Alışamadım"[90] adlı şiirde, anlatıcı, yaratılış karşısındaki şaşkınlığını, dikkatini doğal ve biyolojik ögeler üzerinde yoğunlaştırarak yansıtır:

"Bu dünya ne tuhaf/Alışamadım bir türlü denize/Beş kıtaya, insan sesine/Her gün yeniden düşünüyorum hepsini/Alışamadım desem doğrudur/Ellerime."

---

87 Varlık, C.13, S.217, 15 Temmuz 1942, s.13.
88 İnkılâpçı Gençlik, S.56/55, 18 Temmuz 1942, s.3.
89 İnsan, S.24-25, 1 Ağustos 1943, s.7.
90 Yeni Ses, S.6(10), Temmuz 1941, s.5.

Orhan Veli Kanık, *Vazgeçemediğim*'in başında yer alan başlıksız şiirinde[91], şaşkınlığı hayranlığa dönüştürmüştür. Şair, bu tutumunu, doğal ve kozmik nesneleri birlikte içeren ve yaşama sevincini de kapsayan geniş bir bakış açısından sunar:

"Deli eder insanı bu dünya;/ Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,/Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç"

Şair, *Garip*'in ikinci baskısının önüne koyduğu "Gemliğe Doğru"[92]da da coğrafyanın sunacağı sürprizler karşısında duyulabilecek şaşkınlığa ironik bir anlatımla dikkat çeker:

"Gemliğe doğru/Denizi göreceksin;/Sakın şaşırma."

ç- Ölüm

Hareketin ilk evresinde çoğunlukla mizahî ve ironik bir anlayışla işlenmiş olan ölüm teması, Melih Cevdet Anday'ın ve Oktay Rifat'ın bu evrede kaleme aldığı üç şiirde daha ciddi bir nitelikte karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle, ölümün, hayatın bir parçası olduğu şeklindeki düşüncenin silikleştiğini belirtmek gerekir. Dolayısıyla, ölüm sonrasının değerlendiriliş tarzı da değişir.

Melih Cevdet Anday'ın "Bizden Sonra"[93] başlıklı şiirindeki ölü, ölüm öncesine özgü hareketleri yapma yeteneğinden artık yoksun bir figürdür. Şairin ilk evrede yazdığı "Ölmüş Bir Arkadaştan Mektup"[94] başlıklı şiirde, canlıların dünyasında serbestçe dolaşabilen, alışveriş yapabilen ölü ile bu şiirdeki ölü birbirinden oldukça farklıdır. Gerçi ölü figür konuşabilmektedir; ancak ölümün ayırıcı yönü artık onun üzerinde her açıdan söz sahibidir:

" ./Artık ne çiçek koklamak./Ne de ötekine berikine içerleyip/Rakıya sarılmak var bizim için?/Hiç, hiçbir şey kalmadı./ "

Şair, "Mezarlık"[95] şiirinde bu değişimi aynı bakış açısından; ancak daha somutlaştırarak yansıtır:

" ./Konuşmak yok artık bu yerde/Yolculuk hevesi, avârelik yok/ Evine, toprağına bağlı herkes/ Muharebe derdi, para derdi yok."

---

91 *Vazgeçemediğim*, 1945.
92 *Garip*, 2.b., 1945, s.25.
93 Yurt ve Dünya, S.22, Nisan 1943, s.17.
94 Ses, S.8. 1 Nisan 1940, s.5.
95 Varlık, C.14, S.270-271, 1-15 I.Teşrin 1944, s.472.

Şiirde, ölüm sonrasına ilişkin yorumlarda metafizik ögelerin bulunmayışı, ilk evredeki tutumun büyük ölçüde sürdürüldüğünü göstermektedir. Buna karşılık, ölümle birlikte canlılığın, başka bir niteliğe dönüşerek devam ettiği düşüncesi, yine ilk evreden farklı tarzda işlenir. Artık, ölümün biyolojik canlılığı bitiren bir olgu oluşunun kabulü, ölüleri temsil eden simge nesneler ve kavramlar aracılığıyla ifadesini bulur:

" ./Yalnız yaşayanlar için midir, diyor, mezarlık/Toprak üstündeki her bitki,/Yerin dibine doğru büyüyenler de var/Hep yaşıyanlar için mi?// Belki de ağaçlardan yukarıya doğru/Uzayan bir şey vardır mezarlardan/Sonsuz hürriyete benzer bir şey,/Öyle sessiz, öyle kocaman..//Bir bu tesellisi kaldı mezarlığın/Yoksa ölünün hali yaman.."

Oktay Rifat'ın bu evredeki ölüm temalı tek şiiri, "Türkân'a Ağıt"[96]tır. Büyük bir aşkla sevdiği ilk eşi olan Türkân Aksoy'un ölümü üzerine kaleme alman şiir, ölümü, ölen insanın ardından hissedilen acılı duyguları içerir. Bu yönüyle de söz konusu temanın Garip hareketinden önce yaygın olan işleniş tarzı içinde yer alır. Nitekim, şiirin "ağıt" olarak adlandırılması, geleneksel nazım ögeleri ve söyleyiş özellikleriyle yazılması, bu yakınlığı biçime de yansıtmaktadır. Dolayısıyla, şair, ölümü tıpkı bir halk ozanı gibi kalıplaşmış bir duyuş ve söyleyişle dile getirir:

" ./Ölen ile kolay kolay ölünmez/Hem ölünmez hem ölenden geçilmez/Benim derdim ölmeyince unulmaz/Ağla gözüm ağlamanın sırası//Oktay der ki yaralandım gaziyim/Nerelerde eğleneyim gezeyim/Gayrı rüyasını görsem razıyım/Yok bu derdin be kardeşler çaresi"

d- Yolculuk/ öte duygusu

İlk evreden gelen temalar arasında bulunan 'yolculuk/ öte duygusu'nun bu evredeki örnekleri, Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık tarafından verilmiştir.

Oktay Rifat, "Başka Bir Şehre Doğru"[97]da, öte duygusunu ve buna bağlı olarak yolculuğa duyulan dayanılmaz özlemi, Garip

---

[96] Varlık,C.14, S.250-251, 1-15 I.Kânun 1943, s.198.
[97] A.g.d., C.13, S.230, 1 Şubat 1943. s.288.

hareketinin 'özgürlüğüne düşkün, âvâre' diye adlandırılabilecek aslî figürünün anlatımından yansıtmıştır:

". ./Başka bir şehre çekip gitmeliyim/Mademki sıkılmışım burada./Artık bu park bu meyhane/Neylesin avare olan ruha./Bu hasret ölümden beterdir/Ne uyku kor ne durak./Elveda, dostlarım elveda!/Yolcu yolunda gerek."

Orhan Veli Kanık ise "Yolculuk"[98] ve "Keşan"[99] adlı iki şiirinde, yolculuk temasını, birbirine oldukça karşıt iki ruh hâlinin ürünü olarak ele almıştır. İlk şiirde, onun bu evredeki birçok ürününde görünmeye başlayan melankolik hava dikkati çekmektedir:

"Ne var ki yolculukta,/Her sefer ağlatır beni,/Ben ki yalnızım bu dünyada?/. "

Tatmin edilemeyen bu sıkıntılı ruh hâli, "Keşan"da yerini iyimser ve kanaatkâr bir kişiliğe bırakır. Psikolojik ögeleri barındırmayan şiir, kendini olayların akışına bırakmış, rahat bir figürün anlatımıyla yazılmıştır:

". ./Çorbam geldi, sıcak sıcak;/Kamyon geldi kapımıza dayandı./Karnım tok,/Sırtım pek;/Ver elini Edirne şehri."

e- Yaşama sevinci

Hareketin bu evresinde yaşama sevincini ana tema olarak işleyen şair, "İskele"[100] ve "Vazife"[101] başlıklı iki şiiriyle Oktay Rifat'tır İlk şiirde dünyaya sevinçle bakan anlatıcı, bu ruh hâlini, çevresindeki doğal ve kültürel nesneler aracılığıyla ve 'kişileştirme' yöntemiyle dışa vurur:

"Denize baksam/Kayığın hakkı kalır/Ağaca baksam bulutun/ Peki ya iskele?"

Şair, "Vazife"de ise yaşama sevinci ve hayranlık duygularının yöneltmesiyle, bütün doğal varlıklara ve insanlara şefkatle yaklaşır. Onların endişesini taşır:

" ./Ayağı kanasa tilkinin/Bir hal olsa kuzuya/Oktay bütün bu mahlûkatın/Sana lâzım mı derdi?"

---

98 İnsan, S.23, Mayıs 1943, s.7.
99 *Vazgeçemediğim*, 1945.
100 Yeni Ses, S.6 (10), Temmuz 1941, s.5.
101 Varlık, C.12, S.216, 1 Temmuz 1942, s.558.

f- İkinci Dünya Savaşı

Garipçilerin, hareketin ilk evresinde sıkça işledikleri bu tema, ikinci evrede oldukça geri plânda kalır. Üç şairin de bu sırada askerlik görevlerini yapmakta oluşları, daha önce ironik bir tutumla dile getirdikleri savaşla ilgili düşünceleri şiirlerinden uzaklaştırmalarına yol açmıştır, denilebilir. Söz konusu temanın bu evredeki tek örneği, Orhan Veli Kanık'ın "Festival"[102] adlı şiiridir. Şiirde, savaş, ülkede yarattığı yoksullaşma bakımından, dolaylı olarak yer alır. Önceki şiirlerde oldukça belirgin olan ironik tutum ise silik bir biçimde hissettirilmektedir:

"Ekmek karnesi tamam ya,/Kömür beyannamesi de verilmiş;/ Düşünme artık parasızlığı;/Düşünme yapacağın yapıyı;/El tutar, ömür yeter;/Yarına Allah kerim;/Dayan hovarda gönlüm!"

g- Çocukluk

Bu evrede pek az yer verilen bir diğer tema da 'çocukluk'tur. Sadece, Oktay Rifat'ın "Su Gibi Geçen Günler"[103] şiirinde ele alınan çocukluk, hayatın ileriki yıllarından bakılan bir dönem şeklinde ele alınmıştır. Bu şiiri, ilk evrenin söz konusu temalı örneklerinden ayıran başlıca özelliği ise hüzünlü ve karamsar bir bakış açısının ürünü olmasıdır:

"Ben de beşikte yattım,/Salıncakta uyudum/Meme emdim/Geceleri arpa boyu büyüdüm/Adam oldum elim ekmek tuttu/Bütün sevdiklerim öldü/Günler su gibi geçti/Anasız babasız kaldım böyle"

ğ- Şiir sanatı

Kendilerinden önceki sanat ve şiir anlayışına karşı tepkilerini ilk evrede kimi şiirlerinde de dile getiren Garipçiler, bu tutumlarını ikinci evrede de azalan bir ölçüde sürdürmüşlerdir.

---

102 *Garip*, 2.b., 1945, s.44.

103 İlk kez, Cahit Sıtkı Tarancı'nın , Ziya Osman Saba'ya yazdığı 30.5.1942 tarihli mektupta "Günler Su Gibi Geçti" başlığıyla yer alan (*Ziya'ya Mektuplar*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1957, s.119) şiir, yazılışından yaklaşık bir yıl sonra yayımlanmıştır: Varlık, C.13, S.233, 15 Mart 1943, s.350.

Melih Cevdet Anday, "Alaturka"[104] adlı şiirinde, "eski"nin zevk anlayışında egemen olduğuna inandığı tekrarcılığı ve dolayısıyla tutuculuğu ironik ifadelerle eleştirir:

". ./Hep bilinen şarkılar gibi olsun/Hani, "dili biçareden"/Sun da içsin yar elinden/Yani bilinen şarkılardan olsun.//Yeni sözler arama nafile/Derdim yeni olsa anlarım/Gel, hazırından söyle bu akşam/. "

Orhan Veli Kanık ise arkadaşının alayı dolaylı bir mesafenin ardında gizleyen tutumunu doğrudan bir niteliğe dönüştürür. "Eskiler Alıyorum"[105] şiirinde, kendilerinden önceki şiiri ve müziği alaya alan şair, son dizede bu tutumunu daha da ileri götürüp Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı şiirindeki "*Göllerde bu dem bir kamış olsam*" dizesini tehzil ederek somutlaştırır:

"Eskiler alıyorum/Alıp yıldız yapıyorum/Musikî ruhun gıdasıdır/ Musikîye bayılıyorum//Şiir yazıyorum/Şiir yazıp eskiler alıyorum/ Eskiler verip Musikîler alıyorum//Bir de rakı şişesinde balık olsam"

Bununla birlikte, Orhan Veli Kanık söz konusu dizeyi yazışını değişik nedenlerle açıklamıştır. Sait Faik Abasıyanık'la bir söyleşide, şiirinin "Süleyman Efendi" gibi sıradan ve yoksul bir insanın yaşayışını, arzularını dile getirdiğini belirtir. Ona göre bu yoksul insan "*Esvap ister, yemek içmek ister, bu arada rakı içmek de ister.*" Ancak şair, dizenin ardında, yukarıda belirttiğim bir amacın bulunduğunu sezdirmekten de geri kalmaz:

> *"Bazı kelimelerin, bazı cümlelerin kullanıla kullanıla mânaları kalmıyor. Okuyucuya bir çok sözler tesir etmez oluyor. İşte o zaman şair okuyucuyu dürtmek, basma kalıp sözlerin içine attığı gaflet uykusundan uyandırmak istiyor. Rakı şişesinde balık olsam mısraı -mısraı değil satırı- da bu maksatla söylenilmiş olabilir."*[106]

Hareketin bir diğer üyesi olan Melih Cevdet Anday ise meseleyi daha değişik bir açıdan ele almıştır. Şair, arkadaşının oldukça örtülü ifadelerle hissettirme yoluna gittiği söz konusu amacı çok net bir ifadeyle açığa vurur:

---

104 İnsan, S.22, Nisan 1943, s.17.

105 *Vazgeçemediğim*, 1945.

106 "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair", Yedigün, S.726, 2 Şubat 1947, s.4.

*"Orhan Veli'nin "*Bir de rakı şişesinde balık olsam" *dizesi rakıyı anlatmaz, Ahmet Haşim'in "*Göllerde bu dem bir kamış olsam" *dizesine* ***nazir****edir."*[107]

2.2- Yeni temalar

a- Hüzün/ iç sıkıntısı

Orhan Veli Kanık, Şubat 1945'te yayımlanan *Vazgeçemediğim* adlı kitabındaki beş ve *Garip*'in ikinci baskısındaki bir şiirinde 'hüzün/iç sıkıntısı'nı ana tema olarak işlemiştir. Söz konusu temanın Garip şiirindeki ilk örnekleri olan bu şiirler arasında, "Giderayak"[108] ve "İstanbul Türküsü"[109], daha önce çıkmış; diğerleri ise ilk kez kitaplarda yayımlanmıştır. Dolayısıyla, şairin, kendisini bu temayı işlemeye yönelten ruhî değişimi 1944 sonlarında yaşamaya başladığı belirtilebilir. Şair, o sırada askerliğini bitirerek Ankara'ya dönmüş ve Millî Eğitim Bakanlığına bağlı Tercüme Bürosunda görev almış bulunmaktadır. O yıllardaki özel yaşantısı hakkında bilgi sahibi olamadığımız şairin bu durumunda, uzun yıllar boyunca, üstelik savaş tehdidi altında yaşadığı askerlik sürecinin etkisi de bir neden olarak düşünülebilir.

Bu bilgiler ışığında, şairin 'hüzün/ iç sıkıntısı' temalı şiirlerindeki genel yapıyı 'kurmaca' olarak nitelememek; anlatıcı figürleri ise kendisiyle özdeşleştirmek mümkündür. Orhan Veli Kanık, bu başlık altında değerlendirilecek olan ilk şiiri "Giderayak"ta, kendisini dışlanmış bir kişi olarak yansıtır. Böylesi bir değerlendirmenin başlıca nedeni ise duyarlı olmak ve bu duyarlılıkla hissedilenlerin gerçekleşmemesinden kaynaklanan hayal kırıklığı ve hüzündür:

" ./Kendimize hüzünler icadettik,/Avunamadık;/Yoksa biz.../
Biz bu dünyadan değil miydik?"

Şair, "İstanbul Türküsü"nün ilk ve son dörtlüğünde kendi kimliğini alabildiğine ön plâna çıkarır. Bir başka deyişle, duyulan üzüntü bizzat ona aittir.

---

[107] *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.26.
[108] Ülkü, C.7, S.79, 1 Ocak 1945, s.14.
[109] A.g.d., C.7, S.81, 1 Şubat 1945, s.10.

"İstanbul'da, Boğaziçi'nde;/Bir fakir Orhan Veli'yim;/Veli'nin oğluyum,/Târifsiz kederler içinde./. "

Orhan Veli Kanık'ın 'iktibas' yöntemiyle şiirine yerleştirdiği türkü ise, kendisinin içinde bulunduğu kederli hâlin vurgulanması ve etkililiğinin pekiştirilmesi işlevini görür. Aşk temalı bu alıntı türküden hareketle, şairin üzüntüsünü bir gönül ilişkisine bağlamak mümkünse de böylesi bir işlevi öncelikli kabul etmek gerekir. Başka bir yaklaşımla, şair, iktibas ettiği türküyle kurmaca bir aşkı yansıtırken, ilk ve son dörtlükte gerçek bir ruhî durumu aktarır.

"Tren Sesi"[110], "Değil"[111] ve "Derdim Başka"[112] başlıklı şiirlerde, duyulan iç sıkıntısı ve hüzün yalın, ancak psikolojik çağrışımlara açık bir anlatımla ifade edilmiştir. Dolayısıyla bu üç şiir, şairin ve Garip hareketinin başlıca anlatım tutumları arasında bulunan öyküleme yi içermemesi bakımından farklı birer yapıya sahiptir. Özellikle "Tren Sesi"nin son iki dizesinde bir deyime dayalı 'eksiltili anlatım' yöntemi, ruhî durumun daha etkileyici boyutta sunulmasını sağlar:

"Garîbim;/Ne bir güzel var avutacak gönlümü,/Bu şehirde,/Ne de bir tanıdık çehre;/Bir tren sesi duymayagöreyim,/İki gözüm,/İki çeşme."

"Derdim Başka"da da iç sıkıntısını çarpıcı bir biçimde aktarmak amacıyla 'kat' sanatının sonu belirleyici işlevinden yararlanılmıştır:

". ./Ben ki her nisan bir yaş daha genç,/Her bahar biraz daha âşığım;/Korkar mıyım?/Ah, dostum, derdim başka..."

Psikolojik nitelikli bir durumun, somut hareketler aracılığıyla dışa vurulması, en belirgin biçimiyle "Misafir"[113] adlı şiirde görülmektedir. Orhan Veli Kanık'ın şiiri, bu bakımdan, Garip hareketinin yaygın olarak kullandığı öyküleme li anlatımın tipik bir örneğidir:

"Dün fena sıkıldım akşama kadar;/İki paket cigara bana mısın demedi;/Yazı yazacak oldum, sarmadı;/Keman çaldım ömrümde ilk defa;/ Dolaştım,/Tavla oynayanları seyrettim,/Bir şarkıyı başka makamla söyledim;/Sinek, tuttum, bir kibrit kutusu;/ Allah kahretsin, en sonunda,/Kalktım, buraya geldim."

---

110 *Vazgeçemediğim*, 1945.
111 A.g.e..
112 *Garip*, 2.b., 1945, s.35.
113 *Vazgeçemediğim*, 1945.

b- Evlilik

Garip hareketinin ikinci evresinde işlenmeye başlayan bu tema, Oktay Rifat'ın şiirlerinde kendini gösterir. Onun 'evlilik'i şiirlerine alması ise özel hayatıyla yakından ilişkilidir. Şairin 'evlilik' temalı dört şiiri, söz konusu kurumun, kendisinin de yaşadığı, üç evresini kapsar. "Karıma"[114] ve "Beraber"[115] başlıklı şiirler, Türkân Hanımla olan evliliğinin mutlu günlerinde yazılmıştır. Dolayısıyla onlarda seven, sevilen, paylaşan ve bunlardan ötürü mutlu olan, hayata iyimser gözle bakan bir eşin varlığı söz konusudur. Bu durum, ikinci üründe daha belirgin olarak görülmektedir:

"Kuş gibi uçarım yollarda/Koluma takınca karımı/İçimden geldi mi dinlemem/Beline atarım elimi//Cennet taamından lezzetlidir/ Beraber yediğimiz ekmek peynir/Üzülsem gönlümü alsa/Dünyalar benim olur/. "

"Hayatımı Düşündüm"[116], Türkân Hanımın hastalığı sırasında yazılmıştır. Dolayısıyla, önceki şiirde var olan mutluluk, yerini, geleceğin belirsizliğine ilişkin kaygılara ve iç sıkıntısına bırakır. Şair, aynı zamanda evliliğin güzel ve tuhaf bir yönüne de işaret eden,

". ./Karım daha dün girdi hayatıma/Bu gün herkesten çok bana yakın/. "

sözleriyle nitelediği eşini yitirmek üzeredir. Bunu düşünmek, onu mutsuz etmektedir:

" ./Ben böyle adam değildim/Boynum büküldü doğrusu/ Hayatımı düşündüm deniz kenarında/On sekiz mart cuma gecesi"

"Hatırlama"[117] ise yitirilen eşin ardından, onun ölümüyle birlikte geride kalan mutlu günlerin, güzel anların hatırlanışını içerir. Bu acılı duruma rağmen, şiirin hemen bütününde iyimser bir bakış egemendir. Dolayısıyla, "Hatırlama", şiirimizde genellikle acıklı sızlanışlarla işlenegelmiş, 'mersiye' ve 'ağıt' gibi başlı başına birer tür meydana getirmiş değerlendirmelerden farklılığıyla dikkat çeker. Şiirde ölüm âdeta unutulmak istenir ve evlilik çatısı altında yaşanan mutlu ilişkiden kesitler hatırlanır:

---

114 Varlık, C.13, S.234, 1 Nisan 1943, s.367.
115 *YÖAAÜŞ*, 1945, s.50.
116 Varlık, C.14, S.250-251, 1-15 I.Kânun 1943, s.198.
117 Yaratış, S.1, 23 İkinciteşrin 1944, s.5.

./Bir yastıkta dinlenir başlarımız/Saçlarım saçlarına karışırdı/ O güzel bir kızdı ince alımlı/Ne giyse yakışırdı//Yeter ki gönüller şen olsun / Şarkılar söylerdik yolda /Hep karşıma otururdu ellerini tutardım/Akşam üstü eve dönerken paraşolda/.
"

c- Yalnızlık

Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık'ın birer şiirinde söz konusu olan 'yalnızlık' teması da Garip hareketinin ikinci evresinde işlenmeye başlamıştır. Bu iki örnekte de yalnızlık gibi hüznü çağrıştıran bir durumun, yorumsuz bir tutumla ve dolayısıyla hüzünden uzak bir ruh hâliyle ifade edildiği dikkati çekmektedir.

Oktay Rifat, daha önce 'aşk' başlığı altında değerlendirilen "Name"[118]nin ilk bölümünde yalnızlığı ön plâna çıkarır:

"Bir zembile doldurup akşam yiyeceğini/Eve dönsem/Ne sevinecek kimsem var/Ne pişirecek kimsem./ "

Orhan Veli Kanık ise yalnızlığı, bir davranışın gerekçesi olarak değerlendirir ve sıkıntılı bir dekor içerisinde ele aldığı bu durumu karikatürize eder:

"Dağ başındasın,/Derdin, günün hasretlik./Akşam olmuş,/Güneş batmış./İçmeyip de ne yapacaksın?"[119]

3- Üçüncü evre: ***Garip***'in ikinci baskısından sonra

Garip'in ikinci baskısının yayımlandığı Nisan 1945'ten, Yaprak'ın yayın hayatına girdiği 1 Ocak 1949'a kadar olan sürede üç şair, şiir çalışmalarını, ilk iki evrede var olan birlik ortamından uzaklaşarak sürdürmüşlerdir. Bununla birlikte, önceki tematik tutumlarını izlemiş oldukları dikkati çekmektedir. Garipçilerin bu evreye ait şiirlerinin tema dağarcığı da önceki evrelerle geniş ölçüde benzeşir. Daha önce işlenmiş olan temaların hemen hepsi yeni sürecin şiirlerinde kendilerini, benzer tematik tutumun ürünü olarak gösterirler. Ayrıca, üçüncü evreyle birlikte işlenmeye başlayan temalar da vardır. Bunlar, 'sosyal eleştiri', 'hayatın değişkenliği', 'sosyal hayatıyla İstanbul' ve 'hastalık' temalarıdır.

---

[118] Varlık, c.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.519.

[119] "Dağ Başında", İnkılâpçı Gençlik, S.56/57, 1 Ağustos 1942, s.1.

a- Sosyal eleştiri

Bu tema aslında, Orhan Veli Kanık tarafından birkaç şiirde işlenmişti. Ancak şair ilk evrede yazdığı bu şiirleri yayımlamadığı için dikkati çekmemişti. Sosyal eleştiri, hareketin üçüncü evresinde ise en çok işlenen tema özelliğine ulaşır. Üstelik, sadece onun yönelimiyle sınırlı kalmaz; Oktay Rifat'ın da ilgisini çeker.

Orhan Veli Kanık, "Pireli Şiir"[120] adlı şiiriyle söz konusu temanın üçüncü evredeki ilk örneğini verir. Şiir, aynı zamanda, onun hayatının sonuna kadar ölçüsünü artırarak sürdüreceği sosyal ve siyasî düzlemdeki eleştirel tutumunun da başlangıcını oluşturur. Daha önce, düşünsel konumunu şiirlerine dolaylı bir biçimde yansıtan şair, "Pireli Şiir"den hemen bir ay sonra yayımlanan "Vatan İçin"[121] şiirinde ise artık bu yarı gizliliği bırakarak eleştirilerini doğrudan yöneltmeye girişir. Bu değişiklikte, İkinci Dünya Savaşının bitişinden sonra ülkedeki siyasî ortamın görece demokratik bir nitelik kazanması da etkili olmuştur.

Orhan Veli Kanık'ın bu evrede yazdığı öteki iki şiir, "İçinde"[122] ve "Cımbızlı Şiir"[123] ilk kez, Mart 1947'de yayımlanan *Yenisi*'nde yer alır. İlk şiirin,

"Denizlerimiz var, güneş içinde; / Ağaçlarımız var, yaprak içinde;/ Sabah akşam gider gider geliriz, / Denizlerimizle ağaçlarımız arasında,"

dizelerinde önce tamamen doğal ögeleri ön plâna çıkaran şair, son dizeyi oluşturan, "*Yokluk içinde*" sözlerine yüklediği eleştirel bakışını, öteki dizelerle onun arasında kurduğu karşıtlığa dayanan sarsıcı bir ironiyle dile getirir.

"Cımbızlı Şiir" ise onun ilk evredeki aynı temalı kimi şiirleriyle benzerlik gösterir. Bu şiirlerde sosyal yapının çarpıklığını, duyarsız ve ilgisiz figürlerin yaşantısından kesitler sunmak yoluyla, dolaylı olarak eleştirmiş olan şair, "Cımbızlı Şiir"de bu dolaylılığın boyutlarını kimi ipuçlarıyla daraltarak yansıtır:

---

[120] Varlık, S.312, 1 Temmuz 1946, s.4.
[121] A.g.d., S.313, 1 Ağustos 1946, s.4.
[122] *Yenisi*, 1947, s.10.
[123] A.g.e., s.11.

"Ne atom bombası,/Ne Londra Konferansı;/Bir elinde cımbız,/Bir elinde ayna;/Umurunda mı dünya!"

Orhan Veli Kanık'ın bu evrede 'sosyal eleştiri' temasını işlediği son ürünü "Galata Köprüsü"[124]dür. Şiirin büyük bölümünü oluşturan sosyal çevre tasvirinin ardından gelen son yedi dizede söz konusu temanın belirginleştirildiği dikkati çekmektedir. Şair, daha önce görüntü düzleminde tanıttığı insan kadrosunu,

" ./Ama hepiniz, hepiniz../Hepiniz geçim derdinde./

dizelerinde birdenbire toplumsal yapı içindeki konumlarıyla niteler. Böylece, bir sosyal sorun olarak yoksulluğu gündeme getiren şair, ardından kendisinin bu yapı içindeki yerini aynı bakış açısıyla vurgular:

" ./Bir ben miyim keyif ehli, içinizde?/Bakmayın, gün olur, ben de/Bir şiir söylerim belki sizlere dair;/Elime üç beş kuruş geçer;/Karnım doyar benim de."

Orhan Veli Kanık, "Galata Köprüsü"nün yayımlandığı 1 Mayıs 1947'den Yaprak'ın çıkışına kadar, şiirlerinde sosyal eleştiriye yer vermeyecektir. Onun bu tutumu bilinçli bir davranışın sonucudur. Şair, bu süreçteki poetik ürünlerinde de, İkinci Bölüm'de de değerlendirildiği gibi, aynı tutumunu sürdürür, 'sosyal eleştiri'yi de kapsayan *"fikir"* ögesinin şiirde yer almaması gerektiği görüşünü sık sık vurgular.

Oktay Rifat ise sosyal eleştiriyi daha dolaylı ve genel ifadelerle yansıtmıştır. Şair, "Pandispanya Reklâmı"[125] nda, spritüalist felsefe öğretisine yönelik alaylı yaklaşımını, şiirini, bu öğretinin başlıca savunucularından olan "B. Peyami Safa'ya" ithaf yoluyla îmâ eder. Bu ithafta, "Bay" sözcüğünün kısaltması olan "B."nin kullanılması da ilginçtir. Çünkü, bu sözcük, o yıllarda zaman zaman bir kişiye karşı mesafeli, alaylı yaklaşımı îmâ niyetiyle de kullanılıyordu[126] Oktay Rifat'ın bu tutumunu, Türkiye'de idealist ve realist felsefe görüşleri

---

124 Varlık, S.322, 1 Mayıs 1947, s.3.

125 A.g.d., S. 323, 1 Haziran 1947, s.8.

126 Bu hususa, Nurullah Ataç'ın Orhan Veli Kanık'la ilgili bir kısa mektubu örnek gösterilebilir. Ataç, aralarının açık olduğu sırada, şairin adını, ona ilişkin olarak daha önce hiç kullanmadığı "Bay" sözcüğü ile birlikte anar: "Bir Mektup", Ülkü, C.9, S.106, 16 Şubat 1946, s.23. Bu kullanıma, o dönemdeki diğer polemiklerde de sıkça rastlamak mümkündür.

arasında 19.yüzyıldan beri süregelen çatışmanın[127] içinde değerlendirmek ve şiir düzlemindeki popüler bir yansıması olarak nitelendirmek mümkündür. Şair, Peyami Safa'nın da savunduğu spritüalizm hakkındaki düşüncelerini somutlaştırarak, onu "pandispanya" ile simgeler ve alaylı değerlendirmelere girişir:

"Bir yiyen bu pandispanyadan/Ruhcu olur/Sanatcı olur/Zehir misali/Acı olur/Hacı olur/Hacivat olur/Adam olur adam"

Oktay Rifat, bir ay sonra yayımlanan "Çocuk"[128] şiirinde de insanların çetin koşullarda geçen hayatlarını aynı bağlamda ele alır. Kişinin, yıllarını birçok zorlukla mücadele ederek geçirmesi ve bunu salt hayatta kalma güdüsüyle gerçekleştirmesi, boş, tekdüze bir hayatı yaşamasına yol açmaktadır:

"Bu çocuk büyür/Babası kadar olur/Ondan sonra efendim/Ölür"

b- Hayatın değişkenliği

Oktay Rifat ile Melih Cevdet Anday'ın bu evredeki birer şiirinde, oldukça farklı bir tema söz konusudur. Garip şiirinde daha önce işlenmemiş olan 'hayatın değişkenliği' temasının işleniş tarzı da farklı boyutlarda oluşuyla dikkati çekmektedir. Genellikle felsefî bir alt yapıya dayanmayan Garip hareketinde, iki üyesine ait bu şiirler ayrı bir yer tutar.

"Ben Değilim"[129] şiirinde, çocukluk yıllarından kesitler sunan Oktay Rifat, bu hatırlamayı sorgulayıcı bir anlayışla ifade eder. Şiirin büyük bölümünde 'hayatın sonraki bir döneminden yıllar öncesine bakma' tarzında süren bu hatırlamalar, son dörtlükte 'kendini an içindeki konum bakımından irdeleme' biçiminde felsefî yorumlara dönüşür.

" ./Ben başka insanım başkasıyım/O çocuk başka biri/ Zaten biran yaşadı/Bu satırların sahibi"

dizelerinde artık çocukluğa yönelik nostaljik duygulanmalar değil; kendi varlığını irdeleyen ontolojik yorumlar ön plândadır. Felsefe tarihinde ilk kez Herakleitos'un açıkladığı diyalektik sistemin, 'varlığın sürekli bir değişme içinde bulunduğu' görüşü, bu dizelerdeki

---

[127] Bu konuda geniş bilgi için bkz.: S.Hayri Bolay, *Türkiye'de Ruhçu ve Maddeci Görüşün Mücadelesi*, 5.b., Akçağ Yayınları, Ankara, 1995.

[128] Yücel, C.22, S.132, Ekim 1947, s.331.

[129] *Güzelleme*, 1945.

yorumların alt yapısını oluşturmaktadır[130]. Özellikle son iki dize, bu ilk çağ filozofunun "*Her şey akar. Aynı ırmağa iki kez giremezsin, çünkü her girişinde, üzerinden yeni sular geçer.*"[131] sözlerinin değişik bir ifadeyle söylenmiş biçimidir.

Melih Cevdet Anday da "Tohum"[132] şiirini aynı düşünceden hareketle kaleme almıştır. Ancak, arkadaşının, varlıktaki diyalektik yapıyı, kendisini eksen edinerek şiirleştirmesine karşılık o, bir nesneyi, tohumu figürleştirerek ve simgeleştirerek irdeler[133] Söz konusu düşünce sistemi, şiirin dördüncü beşliğinde en belirgin ifadesine ulaşır:

" /Anladım farkı neden sonra/Tohumdan başka şeymiş bitki/Bu küçük deli fişekteki/Ne ki? Ağaç mı allı pullu/Yoksa ayrık mı, başak mı ki?"

Bu dizelerde yansıtılan düşünce örgüsündeki sürdürücü/ izleyici tutum kendisini söyleyişte de gösterir. Şair, yüzyıllar önce oluşan bir felsefe sistemini, yine kendisinden yüzyıllar önce yazılmış bir şiirin söyleyiş biçimiyle ifade etmiştir. Şair, anılarında, "Tohum"un söz dizimi yapısını, Hasan Âli Yücel'den dinlediği, Yavuz Sultan Selim'e ait bir gazelin,

"Gözlerin şîvede ebrûn ile hembâz mı ki
Neyi ki şîve mi ki cevr mi ki naz mı ki"

beytinden esinlendiğini belirtmiş ve bu davranışını "*Şiir sanatının sürekliliği*" olarak nitelemiştir[134] Aslında şairin bu tutumunu salt şiirin sürekliliği ile sınırlandırmamak gerekir. Oktay Rifat'ın, Herakleitos'un düşüncesini başka bir forma dönüştürmekle birlikte yineleyen ve

---

130 Geniş bilgi için bkz.: Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, 3.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1974, s.31-33.

131 Selâhattin Hilâv, *Felsefe El Kitabı*, Gerçek Yayınevi, 5.b., İstanbul, 1990, s.23-24.

132 Meydan, S.1, 15 Mayıs 1948, s.3.

133 Melih Cevdet Anday, anılarında şiirinin bu yönüyle ilgili olarak şunları belirtmiştir:

"Benim o şiirimde, doğanın diyalektiği ile toplumun diyalektiği arasında bir koşutluk kurulmuştur gerçi, maddenin ve canlı maddenin sıçrama sürecinden, tarihin diyalektik gelişimindeki şaşırtıcılığa ad vermeden geçilmiştir; ama bunların tümü açık seçik söylenmiştir, kapalı anlatıma, anıştırmaya başvurulmamıştır."

(*Akan Zaman Duran Zaman I*, s.188).

134 A.g.e., s.132.

böylece sürekliliği içerik düzleminde önceleyen tutumunu o, biçim düzleminde uygular. Farklı boyutta da olsa, geçmişin an içinde değişerek sürdüğü düşüncesiyle zamanın sürekliliğini vurgulayan iki şairin bu tutumu, zamanın iç içeliğini savunan Henri Bergson(1859-1941)'un belirginleştirdiği "süreç" kuramını çağrıştırıyor[135] Gerçi Bergson'un kuramı, doğrudan zaman kavramı ile ilişkilidir ve sezgiye dayanır. Ölçülere bağlı bilimsel nitelikli bir zaman anlayışının karşısına, yaşantıya bağlı ruhî nitelikli bir zamanı çıkaran bu görüşün şiirimizdeki yansıması Yahya Kemal Beyatlı'nın "*Ne harâbîyim ne harâbâtîyim/ Kökü mâzîde olan âtiyim*" ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "*Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında/ Yekpâre, geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında*" dizelerinde oldukça açık örneklerini vermiştir. Beyatlı ve Tanpınar'ın[136] söyleyişte örneklendirdiği bu kuram Oktay Rifat ile Melih Cevdet Anday'da salt bir hareket noktası olarak kalır. Zira, maddeciliğe karşı çıkmış olan Bergson[137] ile iki şair arasında doğrudan ve düşünce düzleminde bir yakınlık söz konusu değildir.

c- Sosyal hayatıyla İstanbul

Garip hareketinin üçüncü evresine ait şiirlerde, İstanbul'un da bir tema olarak işlendiğini görüyoruz. Ancak, Garipçilerin İstanbul'a bakışları ve şiirlerine yansıtışları, kendilerinden önceki şairlerinkinden oldukça farklıdır. Şiirimizde, İstanbul'u daha çok doğal ve tarihî yönleriyle değerlendirme anlayışının oluşturduğu gelenekselleşmiş tematik tutum, Garip hareketinin örnekleriyle terk edilir. Buna karşılık, İstanbul, Garip şiirinde çoğunlukla sosyal yapısı ile işlenir. Bu yaklaşım, Garipçilerin insanı önceleyen poetik tutumlarıyla da tutarlı bir bağ oluşturur.

---

[135] Selâhattin Hilâv, *Felsefe El Kitabı*, s.136; Ana Britannica, "Bergson", C.4, s.9.

[136] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup" adlı yazısında "*Şiir ve sanat anlayışımda Bergson'un zaman telâkkisinin mühimbir yeri vardır.*" der. (Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 3.b., Dergâh Yayınları, İstanbul, tarihsiz, s.259).

[137] Selâhattin Hilâv, *Felsefe El Kitabı*, s.136.

Bu temanın, Garip'in üçüncü evresindeki ilk örneği olan "Kapalı Çarşı"[138], İstanbul'u bütüncü bir bakıştan çok sadece bir mekânıyla, kentin sosyal yaşantısında oldukça önemli bir yeri olan Kapalı Çarşı ile gündeme getirmiştir. Orhan Veli Kanık, Garip hareketinin toplumsal yapıyı daha somut biçimde verme işlevini gören, ancak daha çok figürlere yönelik olarak kullanılan 'yakından tanıtma'yı bu kez mekân bağlamında değerlendirir. Şair, İstanbul'un sosyal ve kültürel zenginliğini vurgulamak için Kapalı Çarşı'yı âdeta bir simge olarak işler:

" ./Kapalı Çarşı diyip te geçme;/Kapalı Çarşı,/Kapalı kutu."

Orhan Veli Kanık, bu şiirinden iki ay sonra yayımlanan "Galata Köprüsü"[139] nde de bu kez İstanbul'un bir başka mekânını, Galata Köprüsünü odak noktası alır. Önceki şiirde, kentin kapalı bir mekânını, yer- insan ilişkisine ağırlık vererek işleyen şair, bu şiirinde ise seçtiği yerin bir açık mekân olmasından yararlanarak daha geniş bir bakış açısına ulaşır. Kuşlar, balıklar, çatanalar, dumanlar, şamandıralar, vapur düdükleri bu sosyal mekâna doğal bir nitelik kazandıran figürler ve nesneler olarak yer alır. Bununla birlikte, şiirde ağırlıklı figür, insandır. Şair, "*Kiminiz*" sözcüğüyle başlattığı dizelerde çevreyi tasvir ettikten sonra, bu tasvirin ardındaki bakış açısını sergilemeye girişir. Dolayısıyla, bu tanıtıcı dizelerin salt manzara sunma biçiminde bir amaca dayanmadığı; tersine, verilmek istenen iletinin bir aracı olarak kurulduğu anlaşılmaktadır. Amaç, o insanların sosyal yapı içindeki konumlarının vurgulanmasıdır. Bunu, *" .Ama hepiniz, hepiniz.../ Hepiniz geçim derdinde./. "* dizelerinde belirginleştiren Orhan Veli Kanık, bir sanatçı olarak kendini de "geçim derdinde" olan bu kesimin içinde gösterir. Böylece, Garip hareketinin paylaşımcı tutumuna, şiirine aslî figür olarak seçtiği insanların sıkıntılarını kendisinin de bizzat yaşamakta olduğunu vurgulayarak, yeni bir örnek verir:

" ./Bir ben miyim keyif ehli, içinizde?/Bakmayın, gün olur, ben de/Bir şiir söylerim belki sizlere dair;/Elime üç beş kuruş geçer;/Karnım doyar benim de."

Orhan Veli Kanık'ın ardı ardına yazdığı İstanbul temalı örneklerin sonuncusu, "İstanbul'u Dinliyorum"[140] adlı şiirdir. Şair, bu kez 'sinestezi' bakımından değişik bir yöntem uygulayarak, İstanbul'a

---

138 Varlık, S.320, 1 Mart 1947, s.4.
139 A.g.d., S.322, 1 Mayıs 1947, s.3.
140 A.g.d., S.323, 1 Haziran 1947, s.5

gözleriyle değil; işitme duyusu aracılığıyla "bakar". Böylesi bir tutum, kentin daha geniş bir açıdan değerlendirilmesine zemin hazırlar. Ayrıca, "Galata Köprüsü"nde sosyal hayatın eleştiri malzemesi olarak kullanılması da bu şiirde söz konusu değildir. Orhan Veli Kanık, kenti doğal ve tarihî dekoruyla da işlemeyi ihmal etmez. Bunu da şiirin ağırlık noktasını oluşturan sosyal hayatla iç içe yansıtarak gerçekleştirir:

"İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı;/Önce hafiften bir rüzgâr esiyor;/Yavaş yavaş sallanıyor/Yapraklar, ağaçlarda;/ Uzaklarda, çok uzaklarda,/Suçuların hiç durmıyan çıngırakları;"

Şair, İstanbul'un bu üç yönünü birlikte ele aldığı şiirinde, sucularıyla, Kapalı Çarşı'sıyla, Mahmutpaşa'sıyla, kaldırımda yürüyen yosmaları ve onlara lâf atan bıçkınlarıyla İstanbul'u geniş bir perspektif ve dinamik bir figüratif yapı içinde sunar. Ayrıca," *./Çekiç sesleri geliyor doklardan,/Güzelim bahar rüzgârında ter kokuları;/..."* dizelerinde işçi sınıfına gönderme yapmaktan da geri kalmaz. Ancak, şair kent insanlarının yaşayışından kesitler sunarken, onların sosyal konumlarını belirginleştirme tutumunu sadece bu iki dize ile sınırlandırmak ister gibidir. Şiirin son bendi ise öncekilerden farklı bir özelliğe sahiptir. Büyük bölümü sosyal yapıya yönelik olan "İstanbul'u Dinliyorum", son bentte belirsiz bir kadın figür aracılığıyla âdeta bir aşk şiirine dönüşerek bireysel bir kimlik kazanır:

". ./Bir kuş çırpınıyor eteklerinde;/Alnın sıcak mı değil mi, biliyorum;/Dudakların ıslak mı değil mi, biliyorum;/Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasında/Kalbinin vuruşundan anlıyorum;/ İstanbul'u dinliyorum."

"İstanbul'u Dinliyorum", 'sinestezi'yi bir hareket noktası olarak almasının yanında, onu şiirin yapısı içinde de belirginleştirmesiyle dikkati çekmektedir. Aslında, nesnel gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı olan Garip şiirinde 'sinestezi' sadece Oktay Rifat'ın ilk evrede kaleme aldığı "Güvercin"[141] şiirindeki *"Ve sarışın sesi"* dizesinde uygulanmıştır. Orhan Veli Kanık'ın şiirinde ise daha değişik ve dolaylı olarak yer alır. Şair, "işitme" duyusu üzerine kurduğu şiirde, *"Loş kayıkhaneleriyle bir yalı"*, *"Bir şey düşüyor elinden yere/ Bir gül olmalı"* ve *"Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasından"* dizelerinde, ancak görme duyusuyla kavranabilecek kimi görüntü ve hareketlere yer vermektedir. Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi, bunlar şairin anlatım tutumu ölçüt alındığı

[141] Oluş, C.2, S.34, 20 Ağustos 1939, s.533.

takdirde birer 'sinestezi' olarak kabul edilebilir; yoksa kendi içlerinde bu yöntemi barındırmaz.

Oktay Rifat'ın bu evrede söz konusu temayı işlediği tek şiiri, "İstanbul Türküsü"[142] dür. Şair, İstanbul'un sosyal hayatını neşeli bir bakış açısıyla ve bir gönül ilişkisinden hareketle aktarmıştır:

"Kasımpaşa kıyıları tersane/Bir kız sevdim alimallah bir tane/ Herdem sevdalıya kız mız bahane/. ./Gittim baktım şıkır şıkır Balıkpazarı/Üç tek attım sarhoş oldum ayak üzeri/. "

ç- Hastalık

'Hastalık', hareketin ilk evresinde, Melih Cevdet Anday'ın yaşama sevincini tema edindiği "Yeni Baştan"[143] adlı şiirinde bir çıkış noktası olarak ele alınmıştı. Bir başka deyişle, yaşama sevinci, uzun bir hastalığın sonrasında duyuluyordu. Şair, üçüncü evredeki üç şiirinde, onu yine hastalık sonrasının duygulanımlarına ağırlık vererek işler. Dolayısıyla, bu evredeki şiirler "Yeni Baştan"daki tematik tutumu sürdürür. Melih Cevdet Anday'ın şiirinde hastalık olgusunun yer alışı, kendi hayatıyla yakından ilişkilidir. "36.7"[144] adlı şiir, eşinin hastalığı sırasında kaleme alınmıştır[145]:

"Madem otuzaltı yediye düşmüş ateşin/Demek çıkışın yakın hastaneden/Benim dal gibi zayıfım, güzelim/Ne dilersen dile benden./. "

"Aydın'da Nekahat"[146] ise Melih Cevdet Anday'ın askerliği sırasında geçirdiği bir hastalığın izlerini taşır. Apandisiti patlayan şair, ameliyat edilmiştir. Durumu umutsuzdur[147] Şiir, bir süre sonra iyileşen Anday'ın ameliyatın hemen sonrasındaki iyimser ruhî durumunu yansıtır:

"Hemen unutacağım hastaneyi/İlk çıktığım gün sokağa/Hele bir çarşıdan geçeyim/Kahvede otururum belki/Belki potinlerimi boyatırım parkta/ Sonra istasyona giderim/ Hele bir sokağa çıkayım"

---

142 Varlık, S.326, 1 Eylül 1947, s.6.
143 A.g.d., C.11, S.185, 15 Mart 1941, s.399.
144 Ulus, 29 Nisan 1945, s.5.
145 Orhan Veli Kanık, "Rahatı Kaçan Ağaç", Ülkü, C.10, S.111, 1 Mayıs 1946, s.23.
146 Varlık, S.316, 1 Kasım 1946, s.6.
147 Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.80.

"Netice"[148] ise gerek tematik tutum gerekse bakış açısı bakımından, yukarıdaki şiirlerden ayrılır. Melih Cevdet Anday, evrene bir şair kişiliğiyle bakışını sorguladığı şiirde önce, *"Niçin senelerce bütün kuşlara / Mavi denize ve mavi göğe / Hep şiir yazmak için baktım?/. "* dizeleriyle evrenle ilişkisini irdeler. Her ne kadar gerçekliğe bağlı bir şair olsa da nesneleri bir başlangıç noktası, dolayısıyla sanat eserini yaratma sürecinde "dönüştüreceği" birer model olarak görmektedir. Ancak, ikinci apandisit ameliyatı sonrasında, yatmakta olduğu Kasımpaşa Deniz Hastanesinin[149] penceresinden bakarken aynı dekoru öncekinden farklı algılar. Gördüğü nesneleri ve doğa parçalarını başlı başına birer gerçek olarak kabul eder. Dolayısıyla, hastalık, şairin evrene bakışının değişmesi ve onu kendi gerçekliği içinde kabul etmesi yolunda bir dönüm noktası olarak önemli rol oynar:

" ./Halâ hatırlıyorum o günü/Uzun bir hastalıktan kalkmıştım/Yalnız ilk bakışımda camdan/Deniz denizdi, bir defaya mahsus.../. "

Şairin bakış açısındaki farklılık ise aşağıdaki dizelerde belirginleşir. Şairliğin imgelem genişliğinden kaynaklanan dönüştürme yetisi, hastalık sonunda yerini fani bir insan oluşun idrakine ve bunun karamsar bir anlatımla itirafına bırakır:

" ./Yarım metreyi aşan bu kol/Nasıl tutar gemi direklerini uzaktaki/Ve güzelim çakılları derinlerde../. "

d- Öte duygusu/ yolculuk > özgürlük

Garip hareketinin başlangıcından beri monotemi olan öte duygusu/ yolculuk' teması, bu evrede de sıkça işlenmiştir. Öyle ki, Orhan Veli Kanık, "Yol Türküleri" başlıklı uzun bir şiirden oluşan *Destan Gibi*[150] adlı kitabında salt bu temayı işlemiştir. Yer yer halk türkülerinden yapılmış iktibaslarla örülen şiir, Orhan Veli Kanık'ın 1945 sonbaharında İstanbul'dan Zonguldak'a yaptığı geziye ilişkin izlenimlerini ve duygulanımlarını oldukça iyimser ve mutlu bir ruh hâlinin ürünü olarak yansıtır. Şairin, yolculuk özlemini gerçekleştirmek amacıyla yaptığı bu gezinin son durağındaki izlenimlerini dile getiren *"Gemiler vardı limanda gemiler/ Her biri yeni bir ufka gider"*

---

[148] *Rahatı Kaçan Ağaç*, 1946, s.7.
[149] *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.81.
[150] 1946.

biçimindeki son iki dize, salt Zonguldak limanını tasvir amacını taşımaz; Orhan Veli Kanık'ın bu uzun gezide de tatmin edemediği ve yoğunlukla hissetmeyi sürdürdüğü öte duygusunu da belirginleştirir[151].

Orhan Veli Kanık, "Kumrulu Şiir"[152]de ise öte duygusunu ve yolculuk özlemini, içinde var olan ve dış etkenlerce uyarılan bir içgüdü hâlinde yansıtır:

"Duyduğum yoktu ne vakittir / Güvercin sesi, kumru sesi, penceredeı/ İçime gene/Yolculuk mu düştü, nedir?/Nedir bu yosun kokusu,/Martıların gürültüsü havalarda;/Nedir?/Yolculuk olmalı, yolculuk."

'Öte duygusu/ yolculuk' teması, bu evrede, dikkati çeken bir özellik kazanır. Daha önceki evrelerde görülmeyen özgürlük tutkusu, söz konusu temanın hareket noktasını oluşturmaya başlar. Bir başka deyişle Garipçiler, özellikle Orhan Veli Kanık, özgürlük kavramını bu tema ile kaynaştırarak işleme yoluna gider. Ancak, özgürlüğün çoğunlukla doğaya yönelme ile birlikte işlenmesini bir "kaçış" olarak değerlendirmemek gerekir. Çünkü, onlar bu evrede sosyal eleştiriyi doğrudan içeren şiirler de kaleme alıp yayımlamışlardır. Bu hususta bir çekingenliği olmayan Garipçilerin söz konusu örneklerinde bir kaçıştan söz etmek biraz yanlış olacaktır. Dolayısıyla Garip hareketinin bu evresinde özgürlüğün doğa ile özdeşleştirilmesi, doğanın sınırsızlığı temsil etmesinden ötürü bir ölçüde alegorik nitelik taşır.

Orhan Veli Kanık, "Gün Olur"[153] şiirinde bu tutumun ilk ipuçlarını verir. Gerçi şiirde özgürlük sözcüğüne yer verilmez; ancak, yolculuk özleminin, kendi benliğine dönük nitelemelerle aktarılması, özgürlüğü güçlü bir biçimde çağrıştırır:

---

[151] Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli Kanık'ın yolculuk düşkünlüğünü şöyle yorumluyor:
"...*ben ve daha birçokları, Orhan'ın bu gidiş gelişlerine alışmıştık; kimbilir, belki de, içimizden, onun bu serâzât hayatına imreniyor, aramızdan hiç değilse bir şairin böyle kayıtsız yaşamasına seviniyorduk. Orhan, bizim memuriyet ve ona bağlı birtakım mecburiyetlerden ötürü yapamadığımızı yapıyor, şiir alanında bizim bohem temsilcimiz oluyordu.*"
"Tanıdığım Orhan Veli", Kaynak, S.36, Aralık 1950, s.284.

[152] Varlık, S.318, 1 Ocak 1947, s.8.

[153] Aile, C.1, S.2, Yaz 1947, s.33.

./Gün olur, başıma kadar mavi;/Gün olur, başıma kadar güneş;/Gün olur, deli gibi..."

Şair, birkaç ay sonra ise özgürlüğü, bizzat adını vererek işler. "Hürriyete Doğru"[154], başlığından itibaren, özgürlük ile öte duygusunu bir arada ve açıkça verişin örneğidir. Üstelik, Orhan Veli Kanık, ilk kez ikinci teklik kişiye yönelik olarak emir kipiyle kurduğu cümlelerle, özgürlüğü salt kendisi için değil; başkaları için de ister gibidir:

". ./Heeeey!/Ne duruyorsun be, at kendini denize;/Geride bekliyenin varmış, aldırma;/Görmüyor musun her yanda hürriyet;/Yelken ol, kürek ol, dümen ol, balık ol, su ol;/Git gidebildiğin yere."

Bu evrede, Garip hareketinin öteki iki üyesinin de yolculuk temalı birer şiiri vardır. Melih Cevdet Anday, "Yolculuk"[155] adlı şiirindeki,

". ./Ve yol desem yol; fecir, güneş, yağmur, rüzgâr/Uykular yıldız ışığında ve yol tekrar/. ";

Oktay Rifat da "Gemi"[156] başlıklı ürünündeki,

" ./Artık ne canlı narası ne iskele/Ne de bağlı kalmak uyuşuk sahile/Çıkar sonsuzluk zevkini rahat rahat"

dizeleriyle, durağı olmayan bir yolculuğu yaşayan insanı yansıtırlar. Onun için bir yere gitmek değildir önemli olan; sadece gitmek için gitmektir.

Garipçiler, hareketin son evresinde, özgürlüğü öte duygusu içinde vurgulama anlayışından uzaklaşacak, onu başlı başına bir tema hâlinde ve toplumsal yapının egemen ögeleri arasında gören bir bakış açısıyla, sıkça işleyecektir.

4- Yaprak evresi[157]

Hareketin bu evresi, aynı zamanda Garipçilerin şiir etkinliklerinin en yoğun süreci olma özelliğini de taşır. Garip şiirindeki bu nicelik gelişmesine karşılık tema dağarcığında belirgin bir

---

154 Aile, C.1, S.3, Sonbahar 1947, s.6.

155 *Rahatı Kaçan Ağaç*, s.13-14.

156 Varlık, S. 316, 1 Kasım 1946, s.5.

157 Melih Cevdet Anday ile Oktay Rifat'ın 1952 yılında yayımlanan *Telgrafhane* ve *Aşağı Yukarı* adlı kitaplarındaki Yaprak sonrası şiirler de tematik tutumu sürdürmelerinden ötürü inceleme kapsamına alınmıştır.

daralmanın varlığı da dikkati çekmektedir. Bu evrenin monotemi 'sosyal eleştiri'dir. Daha önce aslî tema olarak işlenmiş olan, 'sıradan, yoksul insanların hayatı', 'öte duygusu/ özgürlük', 'şiir/ şair', 'aşk', 'yaşama sevinci', 'sosyal yaşantı ve kent', 'ölüm' ve 'çocuk' temalarının büyük bir bölümü, bu evrede söz konusu özelliğini yitirerek 'sosyal eleştiri'nin bir alt teması konumuna indirgenmiştir. Dolayısıyla, bu alt bölümde öncelikle Yaprak evresinin monotemini incelemek yerinde olacaktır.

a- Sosyal eleştiri

1 Ocak 1949 tarihinde yayın hayatına giren Yaprak'la birlikte Garip hareketi de toplumcu yönünü açıkça sergilemeye başlar. Aslında, hareketin bu yönü, yıllar önce, başta Garip bildirgesi olmak üzere ilk evreye ait birçok poetik üründe ortaya konmuştu. Ancak, toplumcu anlayışın belirginleştirilmesi en geniş kapsamına Yaprak evresinde ulaşır. Üstelik, bu tutum siyasî bağlamda 'muhalif' bir anlayışa dayanan eleştirel bir kimlik de kazanır. Dolayısıyla, hareketin son evresinde görülen, bir tema çevresinde yoğunlaşmayı, özellikle Garip bildirgesinde vurgulanan toplumcu tutumun, geç kalmış; ancak, onunla tam örtüşen bir uygulaması olarak nitelendirmek mümkündür. Bu uygulama, bireysel nitelikli temaların işlenişinde bile kendisini gösterecek kadar geniş kapsamlı bir anlayışla gerçekleştirilmiştir.

Garip üçlüsü arasında toplumcu bakış açısını 'sosyal eleştiri' düzleminde en çok temalaştıran şair, Melih Cevdet Anday'dır. Şair, bu evrede yazdığı yirmi beş şiirden on dördünde söz konusu temayı işlemiştir. Anday'ın eleştirel bakış açısının görüş alanı içine giren sosyal yapı ögeleri de çok çeşitlidir. İşsizlik ve yoksulluktan adaletsizliğe, eğitim sisteminden sınıf farklılığına, çarpık gelişmeden kapitalist sisteme kadar toplumsal yapının değişik yönleri, şaire sosyal eleştiri bağlamında hareket noktası oluşturur.

Melih Cevdet Anday'ın bu evrede işsizliği ve yoksulluğu bir sosyal eleştiri nedeni olarak görmesinin ardında kendisinin de bir süre işsiz kalmış olması rol oynar. Bunu "Dayan"[158] adlı şiirinde,

"İşsizliğin yeniden başladı/Yeniden başladı/Açlığın susuzluğun/ Dayan bre Melih/Her şey/Her şey yeniden başladı."

---

[158] Yaprak, S.10, 15 Mayıs 1949, s.1.

dizeleriyle kendisini ön plâna çıkararak dile getiren şair, "Çare Yok"[159]ta genel değerlendirmelerle vurgular:

"Anladık ölüme çare yok/Kazaya belaya çare yok/Saç dökülmesine/Yüz buruşuğuna çare yok/Açlığa da mı yok/İşsizliğe de mi yok/Anlamadık gitti/Çare yok"

Sosyal adaletsizlik, dolayısıyla eşitsizlik, Melih Cevdet Anday'ın toplumsal yapıya ilişkin olarak sıkça eleştirdiği bir başka hususdur. Şair, bunu da kendi içinde değişik yönleriyle sergiler. "Tarih Okurken"[160] şiirinde, eşitsizliği hukuk alanındaki durumu açısından irdeleyen şair, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Namık Kemal'in Kanun-ı Esasî'yle ilgili görüşlerinden hareketle söylediği " *insanlar müsavi doğmadıkları gibi, müsavi yaşamazlar da. Fakat Kanun karşısında müsavidirler.*" sözlerini eserine epigraf olarak alır. Böylesine bir eşitliği, kâğıt üzerinde kalmaya mahkûm bir adalet anlayışın ürünü olarak değerlendiren Melih Cevdet Anday, şiirin son dizelerinde bunu şöyle vurgular:

" ./Tanrı bu üç kişiyi hür yaratmıştı/Kanun da onları eşit kıldı/Oldu bitti/Sait Paşa Sarraf Zarifi Çıplak Mustafa/Sarraf Sait Zarifi Paşa Çıplak Mustafa/Sait Zarifi Sarraf Paşa Çıplak Mustafa/Çıplak Mustafa Çıplak Mustafa Çıplak Mustafa"

Eşitsizliğin bir diğer yönü de ekonomik boyut taşımaktadır. "Boğaziçi'nde Ayın Ondördü"[161], ekonomik eşitsizliği ortadan kaldırabilecek tek çareyi, âdeta çaresiz bir kabullenişin sonucu olarak, ölümde görür:

". ./Para mal mülk han hamam yalan/Şu karşıki koru benimdir ya/Şu yalı şu çayır şu fabrika/Ama sonra/Sonunda fakir zengin bir arada./. "

Melih Cevdet Anday, kimi zaman, toplumsal yapıdaki eşitsizliği devletin tekelci anlayışına bağlar ve dolayısıyla eleştirilerini bu yönde yoğunlaştırır. Şair, devlet yönetiminde bulunan kişilerin cimri olması gerektiği görüşü açısından kaynağını İtalyan düşünürü Machiavelli(1469-1527)'de bulan[162] ve yer üstü ve yer altındaki bütün servete ilişkin ekonomik egemenliğin devlete ait olması gerektiğini

---

159 Yaprak., S.12, 15 Haziran 1949, s.1.

160 A.g.d., S.20, 15 Şubat 1950, s.1.

161 *Telgrafhane*, 1952, s.43-46.

162 Bu konuda bkz.: Machiavelli, *Hükümdar (Il Principe)*, çev.: Selahattin Bağdatlı, Sosyal Yayınlar, 2.b., İstanbul, 1985, s.76-78.

savunan merkantilist[163] sistemin bireyi sömürme tutumunu "Hazineler İçindesin"[164] şiirinde eleştirir:

"Mehmet/Hazineler içindesin/Bu toprağın altında ne var ne yok/Kömür bakır altın demir/Hepsi senin, hepsi senindir/Çıkar çıkarabildiğin kadar./ Ne çıkarırsan/ Hepsi benimdir."

Şair, "Tabutçu Dükkânı"[165]nda ise bu kez kapitalizmin, manevî nitelikli olguları bile metalaştırma eğilimini şöyle karikatürize eder:

"Yeni tabutlarımız geldi/Bayanlar için baylar için/Çocuklar için büyükler için/Kısalar, uzunlar, şişmanlar için/Boy boy, biçim biçim/Yaldızlı, kakmalı, hâreli/Tabutlarımız geldi/1952 modeli."

Sınıf farklılığı da Melih Cevdet Anday'ın eleştirdiği bir başka toplumsal olgudur. Şair, "Ahlâk"[166] başlıklı şiirinde bu eleştiriyi ironik bir anlatım tutumu aracılığıyla yapar:

"Ahlâk kalmadı memlekette/Kiracısı öyle, işçisi öyle/Hani köylü saftır derler a/İnanma/On yumurta aldım dün/İkisi bozuk çıktı/. "

Sosyal eleştiriyi çoğunlukla sosyo-politik düzlemde yürüten Melih Cevdet Anday, kimi zaman da insanî ilişkileri eksen edinmiştir. "Çürük"[167], toplumsal yozlamayı artıran nedenlerin başında bizzat insanın geldiğini vurgular. Sosyal eleştiri, her dizenin sonunda yer alan "*kokuyor*" sözcüğünün, özellikle mecazî anlamıyla kullanıldığı dizelerde ön plâna çıkarılır:

" ./Duyguları düşünceleri sesleri sözleri kokuyor/Yazdıkları, okudukları kokuyor/. ./Kitaplar gazeteler dergiler ilanlar afişler mektuplar kokuyor/Dostluklar aşklar arkadaşlıklar kokuyor/. ./Mahalleler şehirler memleketler kıtalar kokuyor/ Çürüdükçe kokuyor/. "

Melih Cevdet Anday, toplumsal yapıyı simge sözlerle eleştirme tutumunu "Apartman"[168]da da alegorik bir boyut kazandırarak sürdürür. Çarpık gelişmenin bir tür yozlaşma olduğu görüşünü, şiire adını veren sözcük aracılığıyla duyurur:

"Dün iki katlıydı/Bugün üç katlı/Derken/Dört katlı beş katlı altı katlı.../Yükseliyor efendim yükseliyor/Memleket yükseliyor."

---

[163] Geniş bilgi için bkz.: "Merkantilizm", *Ana Britannica*, C.15, s.589-590.
[164] *Telgrafhane*, 1952, s.31.
[165] A.g.e., s.52.
[166] A.g.e., s.29.
[167] Yaprak, S.19, 1 Şubat 1950, s.1.
[168] *Telgrafhane*, s.32.

İlkin, pastoral bir şiir izlenimi veren "Bir Bahar Şiirine Başlangıç"[169], eğitim sistemindeki çarpıklığa işaret etmesi ile de dikkati çekmektedir. Bir çocuğun anlatımı ile kurulan şiirde öğrencilere gereksiz bilgiler verme anlayışının terk edilmesi gereği,

" ./Burda kalsın kitaplar/Burda kalsın iğneli karafatmalar/ Kollarından bacaklarından gerilmiş kurbağalar/Burda kalsın hepsi/. "

dizelerinde vurgulanır. Ardından, suç ve hastalık gibi daha çok bireye dönük olgular sosyalize edilerek toplumsal arınmayı temsil eden doğaya yönelme arzusu hissettirilir:

" ./Bomboş kalsın evler, okullar/Hapishaneler, hastaneler.../ Öğretmenim, sevgili öğretmenim/Sırtımıza alırız hastaları/Kimbilir ne özlemişlerdir kırları../Ya mahpuslar, ne sevinirler kimbilir/ Sarılıp sarılıp öperler adamı."

Oktay Rifat da bu evredeki on yedi şiirinden onunda sosyal eleştiriyi işlemiştir. O da toplumsal yapının, Melih Cevdet Anday'ın ele aldığı yönleri üzerinde durur. Bunun yanında, sosyal eleştiriye 'ezen-ezilen ilişkisi' ve 'manevî olgular' gibi yeni boyutlar da ekler. Ayrıca, sosyal eleştiri temalı şiirlerinin genelinde, arkadaşına göre daha köktenci ve atak bir tutum içinde görünür. Örneğin, "O Gün Bu Gün"[170] başlıklı şiirinde Türk ulusunun yoksulluğunu, Osmanlı Devletinin kuruluşundan başlayan tarihî ve geniş bir perspektif içinde yansıtırken, bu olumsuz duruma Cumhuriyet döneminde de çözüm getirilemediği iletisini de verir. Dolayısıyla, sosyal eleştiriyi, arkadaşlarıyla birlikte, büyük ölçüde yanında yer aldıkları ve destekledikleri yeni rejimin karşısında, bir siyasî muhalif konumunda gündeme getirmiş olur:

" ./Viyana Sevir Lozan/Ve dünya kadar nutuk//Ve dünya kadar ferman/Gene köylümüzün elinde kara sapan/Gene halkımız yarı aç yarı tok/Perişan"

Oktay Rifat, muhalif kimliğini, manevî olguları eleştirirken de korur. "Ramazan"[171] adlı şiirinde, yüzyıllar ötesinden gelen ve Müslüman Türk ulusunun gelenekleşmiş bir yapıya dönüşmüş olan Ramazan farizasını alaya alır. Şair, yukarıdaki şiirinde

---

[169] Varlık, S.351, 1 Ekim 1949, s.3.
[170] Yaprak, S.19, 1 Şubat 1950, s.1.
[171] A.g.d., S.12, 15 Haziran 1950, s.1.

savunuculuğunu üstlendiği "halk"ın, bu kez dolaylı da olsa karşısına geçer:

"Bir girmiş ramazan/Giriş o giriş/Çıkmak bilmiyor/Beş yıldır ramazan/On yıldır ramazan/Yüz yıldır ramazan/Ramazan efendim ramazan."

Şair, önceki evrede yansıttığı spritüalizm karşıtı düşüncelerini bu evrede de şiirleştirmeyi sürüdürür. Özellikle manevî değerlere sahip çıkan milliyetçi muhafazakâr aydınların savundukları bu felsefe öğretisini "Ruh"[172] şiirinde alaya alır:

"Tanrının katında dizi dizi insan ruhu/ Çocuk ruhu ihtiyar ruhu/Tuz ruhu nane ruhu lokman ruhu"

Oktay Rifat, "Pandispanya Reklâmı" [173] adlı şiirini alaylı bir amaçla ithaf ettiği Peyami Safa'ya bu evrede doğrudan saldırır. Jacques Prevert'in "Sıkıntılı Bahis"[174] şiirini önce Türkçeye çeviren şair, hemen ardından onu bir uyarlamaya dönüştürür. Şiirdeki figür, Peyami Safa olmuştur:

"Blaise Pascal adında biri/Tatara titiri

Jacques Prevert

Çeviren: Oktay Rifat

Bu şiir bizim ünlülere uygulanarak da okunabilir. İşte:

Peyami Safa adında biri/Tatara titiri"

Şairin sosyal eleştiri teması içinde değerlendirdiği diğer bir sorun da dalkavuk, çıkarcı ve vurguncu insanların varlığıdır. "Mehmet Bey"[175] adlı şiirde böyle bir kişiyi işleyen Oktay Rifat, bu tür insanların toplumdan uzaklaştırılması yolunda ilginç bir çözüm getirir:

". ./Kurumuna bakarsan büyük vatanperver/Bir o bilir dünyada olanı biteni/İnanma güzelim inanma/Çiftlikleriyle karıştırıyor vatanı/Döğmeli bu herifi sevgilim/Çevirip sokak ortasında akşam üstü/ Sonra bir temiz rakı içmeli/Çağırıp eve eşi dostu"

Oktay Rifat'ın bu evredeki sosyal eleştiri temalı şiirlerine son örnek olarak "Dolma"[176] adlı ürününü vermek istiyorum. Bu şiir, onun söz konusu temayı işleyişteki bakış açısının kapsamını genel

---

172 Yaprak, S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.
173 Varlık, S.323, 1 Haziran 1947, s.8.
174 Yaprak, S.14, 15 Kasım 1949, s.1.
175 A.g.d., S.25, 1 Mayıs 1950, s.1.
176 A.g.d., S.3, 1 Şubat 1949, s.1.

özellikleriyle vermektedir. Dolayısıyla, toplumsal yapıya ilişkin getirdiği eleştirilerin genel bir özeti niteliğindedir:

"Şu zeytin yağlı dolma/Yemek değil rezalet/Rezalet rezalet/HÜRRİYET MÜSAVAT ADALET"

Orhan Veli Kanık ise bu evrede yazdığı yirmi altı şiirinden sekizinde sosyal eleştiri temasını işlemiştir. Dolayısıyla onun Yaprak evresindeki şiirleri içerisinde bu temanın nicelik durumu, arkadaşlarınınkilere göre daha düşüktür. Bununla birlikte, şairin başka temaları işlediği diğer şiirlerinde de toplumcu bir tutumun ön plânda olduğunu belirtmek gerekir.

Orhan Veli Kanık'ın bu bağlamda en çok vurguladığı toplumsal sorun, 'sınıf farklılığı'dır. O, bu sorunu daha çok eşitlik kavramı çevresinde ele almış; toplumdaki eşitsizliği de özellikle ekonomik düzlemde irdelemiştir. "Bedava"[177] şiirinde yoksul halkla zengin kesim arasındaki yaşayış ve imkân farkını eleştirir. Şiirde, eleştiriyi farklı şiddetlerde içeren üç alt gruplu bir yapının varlığı dikkati çekmektedir. Şair, toplumsal yapıya ilişkin eleştirilerine, önce, doğal ögeleri içeren dolaylı bir anlatımla başlar. Ardından, günlük hayatı kapsayan sosyal çevreyi, birtakım imkânlardan yararlanamayan yoksul halkın eleştirel bakış açısından yansıtır. Son üç dizede ise eleştirinin çerçevesi iyice genişletilmiş ve şiddeti yoğunlaştırılmıştır. Şair, bu bölümde eleştiriye siyasî bir nitelik kazandırır ve onu doğrudan toplumsal yapıya yöneltir. "Bedava" şiiri, eleştirel bir öze sahip olmasına rağmen çatışmacı bir yaklaşımın ürünü değildir:

"Bedava yaşıyoruz, bedava;/Hava bedava, bulut bedava;/Dere tepe bedava;/Yağmur çamur bedava;/Otomobillerin dışı,/Sinamaların kapısı,/Camekânlar bedava;/Peynir ekmek değil ama/Acı su bedava;/Kelle fiyatına hürriyet,/Esirlik bedava;/Bedava yaşıyoruz, bedava."

Kişinin ekonomik durumunun, aynı zamanda toplumdaki saygınlığını da sağlayan bir güç olduğu görüşü ise "Ahmetler"[178]de vurgulanır. Şair, bunu, insanların anılışında kullanılan sanlar aracılığıyla işler:

"Kimimiz Ahmet Bey,/Kimimiz Ahmet Efendi:/Ya Ahmet Ağayla Ahmet Beyfendi?"

---

[177] Yaprak S.8, 15 Nisan 1949, s.1.
[178] A.g.d., S.6, 15 Mart 1949, s.1.

Orhan Veli Kanık, sınıf farklılığını "Kuyruklu Şiir"[179]de en belirgin anlatımıyla işler. Gerek figür gerekse olay örgüsü açısından alegorik bir yapıya sahip olan bu şiir de yoksul figürün bakış açısından yazılmıştır. Ancak, yoksul ve zengin arasındaki farklılık artık bir çatışmayı da içermektedir. Bu, önce ilk dizede vurgulanır, sonra "sokak kedisi"nin "ciğercinin kedisi"ne eleştirel nitelemelerde bulunduğu ikinci bölümde daha da yoğunlaştırılır. Ona göre rahat koşullarda geçirilen bir hayatın oldukça ağır bir bedeli vardır: Onursuzluk:

"Uyuşamayız, yollarımız ayrı;/Sen ciğercinin kedisi, ben sokak kedisi;/Senin yiyeceğin, kalaylı kapta;/Benimki aslan ağzında;/Sen aşk rüyası görürsün, ben kemik://Ama seninki de kolay değil, kardeşim;/Kolay değil hani,/Böyle kuyruk sallamak tanrının günü."

Şair, bir ay sonra "ciğercinin kedisi"nin "Cevap"[180]ını yayımlar. Ancak, bu kez şairin alegorik tutumu sadece, şiirin başlığı altındaki "*-Ciğercinin kedisinden sokak kedisine-*" notuyla sınırlı kalır. "Sokak kedisi"ne yöneltilen nitelemeler de eleştiriden çok suçlama hâlini alır. Bunlarda dikkati çeken özellik, suçlayanın, iki farklı sınıftan birinin temsilcisi olmaktan öte, bizzat resmî ideolojinin bakış açısını yansıtması, bir başka deyişle iktidarı temsil etmesidir. Şiir, bu yapısıyla kırklı yılların siyasî ortamından kesitler sunan bir belge niteliği kazanır. Dolayısıyla, ilk şiirdeki kurmaca yapı, "Cevap"ta yerini gerçekçi bir tutuma bırakır:

"Açlıktan bahsediyorsun;/Demek ki sen komünistsin./Demek bütün binaları yakan sensin./İstanbul'dakileri yakan sen,/Ankara'dakileri yakan sen.../Sen ne domuzsun, sen!"

Devletin ve özellikle devlet yöneticilerinin, kişilerin hayatını derinden etkileyen, onları olumsuz durumların içine sürükleyen politikaları ve bu yönüyle baskıcı bir rol oynayışı "Sizin İçin"[181]de, eleştirel, ancak çatışmacı bir yaklaşımı barındırmayan ifadelerle vurgulanmıştır. Orhan Veli Kanık, şiirini iki ayrı atmosferde kurar. İlk on sekiz dizede hayatı, olağanlığı ve dinginliği içinde, güzel yönleriyle değerlendirir. Sonraki dizelerde ise emek, savaş, ölüm, baskı, ceza gibi olguları, yani hayatın çetin ve kötü yönlerini ön plâna çıkarır. İlk

179 Yaprak, S.16, 15 Aralık 1949, s.1.
180 A.g.d., S.18, 15 Ocak 1950, s.1.
181 A.g.d., S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.

bölüm, âdeta, sosyal eleştiri yüklü ikinci bölümdeki düşüncelerin çarpıcılığının sağlanması için yazılmıştır. Şair, aşağıya alman dizelerde sosyo-politik nitelikli bir eleştirel tutumu yansıtır:

" ./Sizin için postacının ayağı,/Testicinin eli;/Alınlardan akan ter,/Savaşlarda harcanan kurşun;/Sizin için mezarlar, mezar taşları,/Hapishaneler, kelepçeler, idam cezaları;/Sizin için;/Her şey sizin için."

Orhan Veli Kanık, Garip hareketinin birinci ve üçüncü evrelerinde işlemiş olduğu 'toplumsal sorunlara ilgisizlik' alt temasını bu evrede de bir sosyal eleştiri nedeni olarak değerlendirmeyi sürdürür. Buna örnek verilebilecek ilk şiiri olan "Erol Güney'in kedisinin bahar mevsiminde ve toplum meseleleri karşısında takındığı tavrı anlatır şiirdir"[182]de yine kedi figüründen yararlanır. Arkadaşı Erol Güney'in kedisi aracılığıyla toplum sorunlarına karşı duyarsız, bencil insanları dolaylı olarak eleştirir:

"Bir erkek kediyle bir parça ciğer;/Dünyadan bütün beklediği./Ne iyi!"

Şairin bu bağlamdaki ikinci ürünü, "Rahat"[183] başlıklı şiiridir. Bencil ve tembel insanların toplum sorunlarına duyarsızlıkları karşısında, onları hayatın bütünüyle dışına atan ilginç ve aynı zamanda ilençli bir öneri getirir:

"Şu kavga bir bitse dersin,/Acıkmasam dersin,/Yorulmasam dersin;/Çişim gelmese dersin,/Uykum gelmese dersin;/Ölsem desene!"

b- Yaşama sevinci

Garip hareketinin önceki evrelerinde aslî konumda işlenen birçok temanın son evrede 'sosyal eleştiri'nin birer alt teması düzeyine indirgendiği, yukarıda belirtilmişti. Bununla birlikte, 'yaşama sevinci' ve 'sıradan insanların hayatı' temalarının, bu evrenin kimi şiirlerinde aslî tema olarak işlendiği de görülür.

Melih Cevdet Anday, "Çok Güzel Şey"[184] adlı şiirinde, yaşama sevincini geçim, eşitlik gibi bireyin toplum içindeki yerini de çağrıştıran meselelerin yanında dürüstlük, güven ve umut gibi insanî

---

[182] *Karşı*, 1949, s.28.
[183] Yaprak, S.19, 1 Şubat 1950, s.2.
[184] Varlık, S.368, 1 Mart 1951, s.2

özelliklerle işlemiştir. Bir başka deyişle, bunları yaşama sevincinin birer nedeni olarak belirginleştirir. Daha önce değerlendirilen aynı temalı örneklerde de görüldüğü gibi, Garip şiirinde yaşama sevinci, genellikle varlık ve hayat içinde kendiliğinden var olan durumlar ve nesneler karşısında duyulmuştur. "Çok Güzel Şey", söz konusu tematik tutuma yeni bir boyut kazandırarak, onu toplumsal ve insanî nedenlere dayandırır. Ancak, şairin, yaşama sevincinin temeli bağlamında hareketin yerleşik anlayışını da sürdürdüğü görülmektedir. Toplumsal ve insanî nedenlere bağlanan söz konusu duyguyu daha güçlü kılma amacıyla doğal ortamı yansıtan "*Üstelik hava da güzelse*" dizesi, şiirin başında ve sonunda iki kez tekrarlanır. Dolayısıyla, kendiliğindenlik özelliği taşıyan bu koşul, yaşama sevincini yoğunlaştırma işlevini görür:

"Yaşamak güzel şey doğrusu/Üstelik hava da güzelse/Hele gücün kuvvetin yerindeyse/Elin ekmek tutmuşsa bir de/Hele tertemizse gönlün/Hele kar gibiyse alnın/Yani kendinden korkmuyorsan/ Kimseden kokmuyorsan dünyada/Dostuna güveniyorsan/İyi günler bekliyorsan hele/İyi günlere inanıyorsan/Üstelik hava da güzelse/Yaşamak güzel şey/Çok güzel şey doğrusu."

Şair, "Bu Gelen Gün"[185]de de yaşama sevincini umutla birlikte ele alır. Ancak, yukarıdaki şiirinden farklı olarak onu bireyin toplum içindeki konumunu çağrıştıran bir nedene bağlamaksızın, yalın bir duygu biçiminde gösterir. Anlatıcının içinde filizlenen umut, bizzat yeni gelen günün ürünüdür. Son dizede yaşama sevincinin, kendiliğinden oluşan doğal ortam içinde yoğunlaştırılması, Garip hareketinin tematik tutumunun çerçevesi içinde yer almaktadır:

"Bütün iş bu gelen günde/İçim titriyor sevinçten/Biraz, biraz daha... derken/Ortalık güneşler içinde"

Oktay Rifat, "Son Söz"[186] başlıklı şiirinde 'yaşama sevinci' temasını küçük mutlulukların önemini vurgulayarak işlemiştir. Şiirde su, gökyüzü, ağaç gibi Garip şiirinin sıkça kullandığı doğal ve kozmik nesnelerin egemenliği dikkati çeker:

"Boğazından lıkır lıkır geçen/Şu suyun kıymetini bil/Nedir ki bu mavilik deme/Pencereden görebildiğin kadar/Göğün kıymetini bil/Kıymetini bil çiçek açmış bademin"

---

185 Yeditepe, S.9, 1 Şubat 1952, s.2

186 *Aşağı Yukarı*, 1952, s.69.

Orhan Veli Kanık ise bu evredeki dört şiirinde 'yaşama sevinci'ni tema olarak işlemiştir. Bunlar "Bir Duyma da Gör"[187], "Ayrılış"[188], "Dalga"[189] ve "Birdenbire"[190]dir.

İlk şiir, Oktay Rifat'ın "Son Söz"ündeki bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Ancak, Orhan Veli Kanık, söz konusu duyguyu doğrudan ifade eden arkadaşından farklı bir biçimde, dolaylı bir anlatımla yansıtır. Yaşama sevincini doğuran etkenlerin "kıymetini bilmek" gerektiği düşüncesini, onlardan yoksun olma durumunu merkez alarak işler:

"Bir duyma da gürültüsünü/Dallarda çıtırdayarak açılan fıstıkların,/Gör bak ne oluyorsun./Bir duyma da gör şu yağan yağmuru;/Çalan çanı, konuşan insanı./Bir duyma da kokusunu yosunların,/İstakozun, karidesin,/Denizden esen rüzgârın..."

Şair, yaşama sevincini gizli bir karşıtlık yapısı içinde yansıtmayı "Ayrılış" başlıklı şiirinde de sürdürür. "Bir Duyma da Gör"de kendisini hissettiren 'sahip ya da yoksun olma' biçimindeki bu gizli karşıtlık, "Ayrılış"ta 'öte duygusu/ ölüm ve hayatın güzelliği' biçiminde görülür. Bir başka deyişle, Orhan Veli Kanık, her iki şiirde yaşamanın güzelliğini ve ondan kaynaklanan sevinç duygusunu, karşıt bir durumu seçenek göstererek pekiştirmeyi amaçlar:

"Bakakalırım giden geminin ardından;/Atamam kendimi denize, dünya güzel;/Serde erkeklik var, ağlıyamam."

"Dalga", yaşama sevincinin, hayata bağlılığın benzer yapıda işlenişine bir başka örnektir. Ayrıca, şair "Ayrılış"taki 'deniz' motifinden bu şiirde de yararlanır:

" ./Giderim, deniz çeker,/Deniz çeker, dünya tutar./İçkiye benzer bir şey mi var,/Bir şey mi var ki havada/Deli eder insanı, sarhoş eder?/. "

Şiirde dikkati çeken bir başka özellik ise yaşama sevincinin hüzünle birlikte değerlendirilmesidir. Bu ikilik, hayatın güzel olmakla birlikte çok zorlu koşulları da barındırdığının bilinmesinden kaynaklanmaktadır. Şair, bunu da dolaylı bir anlatımla, ancak yoğun bir duyarlığın hissedebileceği duyguları, algılayabileceği durumları "yalan" diye niteleyerek yansıtır:

---

187 Yaprak, S.12, 15 Haziran 1949, s.2.
188 Aile, C.3, S.11, Sonbahar 1949, s.5.
189 Yaprak, S.15, 1 Aralık 1949, s.1.
190 A.g.d., S.22, 5 Mart 1950, s.1.

./Bilirim, yalan, hepsi yalan;/Taka olduğum, tekne olduğum yalan;/Suların kaburgalarımdaki serinliği,/İskotada uğuldayan rüzgâr,/Haftalarca dinmeyen motor sesi,/Yalan./. "

Bununla birlikte, hayata bağlılık ve ondan alınan sevinç ağır basar. Ancak, bu sevinç biraz zorlama bir nitelik taşır. Şu dizeler, bu duygunun yanında, gerçek bir mutluluğun söz konusu olamayacağı düşüncesini de içermektedir. Şair, bunu, yanılsamayı çağrıştıran "sanmak" fiilini kullanarak belirginleştirir:

" ./Ne kâğıt yeter ne kalem,/Mesut sanmam için kendimi./Bunların hepsi... hepsi fasafiso./. "

Orhan Veli Kanık'ın 'yaşama sevinci' temalı son ürünü "Birdenbire"dir. Doğal nesnelere ağırlık veren şiirde, yaşama sevinci duygusu, varlığın, hayatın türlü sürprizlerle dolu olan dinamizmi temel alınarak işlenmiştir. "Birdenbire", yaşama sevincini yukarıdaki şiirlerden farklı olarak, hüzün ve ölüm gibi karamsarlığı barındıran herhangi bir karşıtlığa yer vermeksizin ele alır. Dolayısıyla, alabildiğine yalın, ama yoğun olarak duyulan bir sevinci yansıtır. Bu yönüyle de şairin, son evreye ait aynı temalı şiirleri arasında ayrı bir yere sahiptir:

"Herşey birdenbire oldu./Birdenbire vurdu gün ışığı yere;/ Gökyüzü birdenbire oldu;/Mavi birdenbire./Herşey birdenbire oldu;/Birdenbire tütmeye başladı duman topraktan;/Filiz birdenbire oldu, tomurcuk birdenbire./Yemiş birdenbire oldu.// Birdenbire,/ Birdenbire;/Herşey birdenbire oldu./Kız birdenbire, oğlan birdenbire;/Yollar, kırlar, kediler, insanlar.../Aşk birdenbire oldu,/ Sevinç birdenbire."

c- Yoksul, sıradan insanların hayatı

Garip şiirindeki figüratif yapının ağırlık noktasını oluşturan bu kesim, son evre şiirlerinde de bu özelliğini korumakla birlikte aslî bir tema konumundan uzaklaşmış, 'sosyal eleştiri' teması içerisinde kişi kadrosu düzeyinde yer almıştır. Bununla birlikte, Garipçiler, bu kesim insanlarının yaşayışını aslî tema biçiminde de işlemekten geri kalmamıştır. Oktay Rifat'ın "Güzel"[191], Orhan Veli Kanık'ın "Sucunun

[191] Yaprak, S.6, 15 Mart 1949, s.1.

Türküsü"[192] ve Melih Cevdet Anday'ın "Zavallı Etem"[193] başlıklı şiirleri, bu tutumun örnekleridir.

Oktay Rifat, "Güzel"de, geçim sıkıntısı çeken bir ailenin günlük yaşantısından bir kesit sunar:

"Kadın vurmuş maltızına tencereyi/Fasulye pişiriyordu/Adam düşünüyordu/Altmış beş fasulye diyordu/Yirmi beş de soğan/ Doksan/İki yüz de yağ/Etti mi sana iki yüz doksan/Yaaa/Adam düşünüyordu/Bir kundura almalı diyordu/Hayrı kalmadı bunların/Su alıyor bunlar diyordu/Nasıl etsem diyordu/Çocuk zıpzıp oynuyordu/. "

Orhan Veli Kanık da "Sucunun Türküsü"nde, Ankara'nın Altındağ semtinde yaşayan yoksul bir sucunun hikâyesini, onun anlatımıyla aktarır. Şiir, iyimser ve alaylı bir ruh durumunu yansıtması bakımından, şairin yoksulluğu genellikle eleştirel ve karamsar bir tutumla işlediği son evre şiirlerinden ayrılır:

"Su taşırım, eşeğim önümde;/Deh, eşeğim, deh!/Bin kişinin canına can katar günde;/Deh, eşeğim, deh!/ ./Şu dünyada varım yoğum:/Karım, eşeğim, oğlum./Deh, eşeğim, deh!/Hepinize uzun ömürler versin Tanrım./Siz ölürseniz ben ne yaparım?/Deh, eşeğim, deh!/. "

Melih Cevdet Anday ise "Zavallı Etem"de hiçbir maddî imkâna sahip olmayan, dolayısıyla yoksulluğu en derinden yaşayan bir kişinin sefaletini işlemiştir:

"Zavallı Etem/Çok çekti geçen kış/Bütün kışı parklarda geçirdi/ Şimdi vaziyeti iyi/Sanatoryumda/Verem."

Bu figürlerin, ekonomik açıdan toplumsal yapının alt katmanında yer almakla birlikte, kendi aralarında farklı birer maddî durumu yansıttıkları dikkati çekmektedir. "Güzel"in kişi kadrosu, bir ölçüde orta katman içinde de değerlendirilebilen imkânlarıyla yansıtılırken, Orhan Veli Kanık'ın şiirindeki figür, hayatını sürdürebilme yolunda tek bir imkâna sahiptir. "Zavallı Etem" ise tam anlamıyla 'sokaktaki adam'dır.

---

[192] Yaprak, S.13, 1 Kasım 1949, s.1.
[193] *Telgrafhane*, 1952, s.41.

II- BİÇİM

A- Dize

1- Dize Uzunluğu

Garip şiirinde dize, oldukça az sözcükle kurulmuştur. Bu özellik, hareketin bütün evrelerinde görülür. Üç şairin Garip dönemine ait şiirlerinde dizenin ortalama sözcük sayısı dörttür. Dizelerin büyük bir bölümünde ise en çok altı sözcük kullanılmıştır. Bunlar arasında tek heceli zamirlerin, bağlaçların, sıfatların ve diğer sözcüklerin çokça bulunduğu da dikkate alınırsa, bu kısalığın hece sayısında da söz konusu olduğu görülür. Ayrıca, dizeler arasındaki uzunluk farklılığı da Garip şiirinin dize yapısında dikkati çeken bir başka özelliktir. Şiiri, sözcük ve hece sayısı bakımından oldukça farklı uzunluktaki dizelerle kurma tutumu, hareketin özellikle ilk evresine ait şiirlerde ve Orhan Veli Kanık'ın bütün evrelerdeki ürünlerinde önemli bir yer tutar. Bunlara Melih Cevdet Anday'ın "Bir Misafirliğe"[194] ve "Her Gece Böyle Değilim"[195], Oktay Rifat'ın "Gelin"[196] ve "Tecelli"[197], Orhan Veli Kanık'ın "Gölgem"[198] ve "Yalnızlık Şiiri"[199] adlı şiirlerini örnek vermek mümkündür.

Garip hareketinin örnekleri arasında, hece sayısı birbirine yakın dizelerle kurulmuş şiirler de bulunmaktadır. Melih Cevdet Anday ile Oktay Rifat'ın, özellikle ikinci ve üçüncü evrede yazdıkları şiirlerde bu tarz dize yapısı egemendir. Örneğin, Anday "Evlâdı Şüheda"[200]yı dokuz ilâ on bir heceden oluşan dizelerle yazmıştır. Oktay Rifat'ın "Hayatımı Düşündüm"[201] adlı şiirinde de dörtlükler, "12-11-13-10/ 11-10-11-11/ 8-8-8-9" biçiminde, kendi içlerinde birbirine oldukça yakın sayıdaki hecelerden oluşan dizelerle kurulmuştur.

---

194 Varlık, C.11, S.185, 15 Mart 1941, s.399.
195 A.g.d., C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.518.
196 *Garip*, 1941, s.37.
197 A.g.e., s.44.
198 Varlık, C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.
199 Meydan, S.1, 15 Mayıs 1948, s.3.
200 Varlık, C.13, S.217, 15 Temmuz 1942, s.13.
201 A.g.d., C.14, S.250-251, 1-15 I.Kânun 1943, s.198.

Üç şairin, on üç yıllık hareket süresinde kaleme aldıkları ve Garip şiirinin belirgin biçim anlayışı içinde yer alan şiirler, yukarıda değerlendirilen dize yapılarına sahiptir. Bir başka deyişle, bu iki dize tarzı, Garip şiirinin karakteristik biçim özellikleri arasında bulunur. Bununla birlikte, Melih Cevdet Anday ile Oktay Rifat'ın, hareketin ara evrelerinde, hece ölçüsünden de yararlandıkları, dolayısıyla eşit heceli dizelerden oluşan şiirler de yazdıkları dikkati çekmektedir. İki şairin bu ürünleri, biçim olarak farklı birer özelliğe sahip olmakla birlikte, içerik bakımından Garip şiirinin çerçevesi içinde yer alır.

2- Dize sayısı

Garip şiirinde dizenin nicelik bakımından durumu, hareketin evrelerine göre değişik görünümler sunmaktadır. İlk evrede kaleme alınan şiirlerin büyük bölümü oldukça kısadır. Bu yargıyı, sayısal bilgilerle şöylece açımlamak mümkün: Melih Cevdet Anday'ın on sekiz şiirinden on ikisi, Oktay Rifat'ın otuz üç şiirinden onu ve Orhan Veli Kanık'ın yetmiş bir şiirinden otuzu dört ilâ yedi dizeden oluşmuştur. Ayrıca, Oktay Rifat'ın on, Orhan Veli Kanık'ın on altı şiiri de sekiz ilâ on dizelidir.

İkinci evreyle birlikte Garip şiirinin dize sayısında bir artış olur. Melih Cevdet Anday'ın bu evrede yazdığı on bir şiirin dize sayısı bakımından dağılımı şöyledir: Beş ilâ yedi dizeli: iki şiir; sekiz ilâ dokuz dizeli: iki şiir; on ilâ on dört dizeli: dört şiir; on beş ilâ on dokuz dizeli: iki şiir; yirmi dört dizeli: bir şiir. Oktay Rifat'ın on sekiz şiirinin dağılımı da benzeri özellik göstermektedir: Beş ilâ yedi dizeli: iki şiir.; sekiz ilâ dokuz dizeli: üç şiir; on ilâ on dört dizeli: üç şiir; on beş ilâ on dokuz dizeli: dört şiir; yirmi ilâ yirmi sekiz dizeli: iki şiir. Orhan Veli Kanık ise az dizeli şiir yazmayı bu evrede de sürdürür. Onun yirmi dört şiirinin dize sayısına göre dağılımını da şöyle vermek mümkün: üç ilâ dört dizeli: üç şiir; beş ilâ yedi dizeli: beş şiir; sekiz ilâ dokuz dizeli: beş şiir; on ilâ on dört dizeli: sekiz şiir; on yedi dizeli bir şiir; yirmi dizeli: bir şiir; otuz dokuz dizeli: bir şiir. Bu dağılımdan da anlaşılacağı üzere, hareketin ikinci evresinde dizenin nicelik durumu, ilk evreye göre ve kısa şiirin aleyhinde bir değişiklik göstermiştir. Dolayısıyla, Garipçiler, ilk evrede vurgulamış oldukları, şiirin kısa olması gerektiği[202] görüşünü bir ölçüde terk etmeye başlamışlardır.

[202] Melih Cevdet Anday, "Şiirde An Meselesi", Oluş, C.2, S.28, 9 Temmuz

Bu durum, hareketin üçüncü evresinde de sürmüştür. Melih Cevdet Anday'ın on iki şiirinin dağılımı şöyledir: Üç ilâ dört dizeli: iki şiir; sekiz ilâ dokuz dizeli: üç şiir; on ilâ on dört dizeli: üç şiir; on yedi ilâ on sekiz dizeli: iki şiir; yirmi dört ilâ yirmi beş dizeli: iki şiir. Oktay Rifat, yirmi dört şiirinden sekizini on ilâ on beş dize ile oluşturur. Orhan Veli Kanık ise uzun dizeli şiirler de yazmakla birlikte, on bir şiirini üç ilâ on dize ile sınırlandırarak bilinen tutumunu, kısa şiire bağlılığını sürdürmüştür. Ancak, onun bu evreye ait olan "Yol Türküleri"[203] adlı şiirinin yüz yetmiş dört dizeden oluştuğunu da bu arada belirtmek gerekir.

Hareketin son evresinde yazılan şiirlerde de dize sayısındaki dengeli dağılımın sürdüğü görülmektedir. Garipçiler, iki ilâ beş dizeli kısa şiirlerin yanında oldukça uzun denemelere girişmekten de geri kalmazlar. Örneğin, Oktay Rifat'ın "Fadik Kızla Kuş"[204] başlıklı ürünü yüz yirmi dizedir. Orhan Veli Kanık da sağlığında yazdığı son şiir olan "Aşk Resmigeçiti"[205]ni altmış altı dizeden meydana getirmiştir. Ancak, bu evrede yazdığı yirmi altı şiirden on birinin iki ilâ sekiz dizelik ürünler olması, onun ilk evreden beri söz konusu olan kısa şiire bağlılığı sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

İlk şiirleri kısa olan ve bunu poetik düzlemde de savunan Garip hareketi, izleyen evreleri içinde bu biçim özelliğinden bir ölçüde uzaklaşmış, çok dizeli bir şiire yönelmiştir. Bu yönelimi, başlangıçta savunulan kısa şiirden bir kopuş biçiminde değerlendirmemek gerekir. Garipçiler, sonraki evrelerde dizenin nicelik durumunu önemsememiş, oldukça farklı dize sayısına sahip ürünler vermişlerdir. Bunlar, üç ile yüz yirmi dize arasındaki geniş bir açılım içinde yer alan örneklerdir.

C- Dize- anlam ilişkisi

Garip hareketinin karşı çıktığı hususlardan biri de "*mısracı zihniyet*"ti[206] Orhan Veli Kanık'ın bu poetik tutumunun uygulamaya büyük ölçüde yansıdığı söylenebilir. Şiirin bir bütünlük taşıması gerektiği düşüncesi, Garip şiirinin dize yapısına belirgin bir biçimde

---

203 1939, s.433.
204 *Destan Gibi*, 1946.
205 Yaprak, S.18, 15 Ocak 1950, s.2.
206 Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1.
Orhan Veli Kanık, "Şairane", Varlık, C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.358.

sinmiştir. Garipçiler, dizeyi başlı başına bir öge olarak kabul etmemiş; onu, bir bütün gördükleri şiiri tamamlayıcı bir eleman hâlinde kullanmışlardır. Dolayısıyla, anlamı bir dize içinde sınırlandırma yerine, onu şiirin bütününe yaymak, Garip şiirindeki dize yapısının temel bakış açısını oluşturmuştur. Bu yaklaşım, Melih Cevdet Anday'ın ve Oktay Rifat'ın Garip döneminde biçimci bir anlayışla yazdıkları vezinli kafiyeli şiirlerde de varlığını korumuştur.

Türk şiirinde, anlamı dizenin egemenliğinden sıyırma girişimleri, bilindiği gibi, Servet-i Fünun hareketi (1896-1901) sırasında başlamıştı. Tevfik Fikret (1867-1915), cümleyi bir dizede bitirmiyor; birkaç dizelik uzun cümlelerle anlamın sınırını genişletiyordu[207] Şairin amacı, "enjambement" yöntemi aracılığıyla şiiri nesre yakınlaştırmaktı[208] Tevfik Fikret'in şiirde bütünlüğü sağlama niyeti taşıyan[209] bu girişimini Garip şiirinin öncüsü olarak değerlendirmek güçtür. Garipçiler, Tevfik Fikret'in sanatını beğenmekle birlikte[210] nesir ile şiir arasında belirgin ayrılıklar olduğunu savunarak ondan farklı düşüncede olduklarını ortaya koymuşlardır. Onlar, anlamı şiirin bütününe genişletmeye çalışırken cümle-dize ilişkisini ölçüt almamışlardır. Garip şiirinde de birkaç dizeyi kapsayan, hatta bir şiir boyunca süren cümleler vardır. Bununla birlikte, onları birbirine bağlayan "," ve ";" gibi noktalama işaretleri göz önünde bulundurulduğunda bu kolay yargıya varılabilir. Bir başka deyişle, söz konusu işaretler, cümlenin sürdüğü yolunda yanıltıcı olabilmektedir. Oysa Garip şiirinde, bu işaretlerle birbiriyle ilişkilendirilen ve genellikle bir dizeyi oluşturan söz öbekleri, kendi içlerinde de birer anlam bütünlüğüne sahiptir, dolayısıyla birer cümle özelliğini taşır. Ancak, büyük bir bölümü, Garip şiirinin belirgin yönlerinden birini oluşturan, anlamın vurgusunu son dizeye doğru gittikçe güçlendirme anlayışına hizmet eden birer öge konumundadır. Bu bakımdan, dize bir ölçüde bağımsız; ancak, büyük oranda şiirin sonunda belirginleşen anlam bütünlüğüne bağımlıdır.

---

[207] Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, 3.b., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s.247-248 (İlk baskı: 1946); Kenan Akyüz, *Tevfik Fikret*, DTCF Yayınları, Ankara, 1947, s.198.

[208] Kenan Akyüz, a.g.e., s.199-200.

[209] Mehmet Kaplan, a.g.e., s.257.

[210] "Yeni Neslin Tanınmış Şairi Orhan Veli'ye 6 Sual" (konuşan: Yürük Çelebi), Akşam, S.10145, 15 Ocak 1947, s.3.

Garip şiiri, konuşma dilinin ögelerinden geniş ölçüde yararlanmakla birlikte, söz dizimi bakımından ona yakınlaşmayı amaçlamamıştır. Bunun için, 'eksiltili anlatım' olarak adlandırılan[211] yöntemden yararlanır[212] Bu yöntem, söz diziminin kimi ögelerini kullanmaksızın, bağlantıyı çağrışıma dayandırarak kurmayı amaçlar. Garipçiler, bu yöntemi söz konusu yönünün yanısıra deyim ve kalıp sözler aracılığıyla da uygulamışlardır. Dolayısıyla, onların konuşma dilinin bu ögelerine sıkça başvurmuş olması, salt halka yakınlaşma düşüncesine bağlanamaz. Deyim ve kalıp sözlerin barındırdığı çağrışım zenginliği önemlidir üç şair için. Sonuçta, söz dağarcığıyla ve kalıplarıyla konuşma diline yakın; ancak, atlamalara ve yinelemelere dayalı söz dizimiyle ondan farklı bir cümle ve dolayısıyla dize yapısı oluşur ki, bu da Garip şiirinin poetik düzlemde amaçladığı ve uygulamaya dönüştürebildiği bir şiirleştirme yöntemidir. Bu yöntemin Garip şiirindeki uygulanış tarzını birkaç örnekle belirginleştirebiliriz:

Melih Cevdet Anday'ın "Serçe"[213] başlıklı şiiri şöyle:

1) *"Çamaşır asılı ipte/Duran küçük serçem!/Bana acıyarak mı bakıyorsun?*

(2) *Halbuki ben güneşin/Ve ilk beyaz yaprakların altında/Senin uçuşunu seyredeceğim."*

Şiirde, iki bölümü birbirine konuşma dilinin söz diziminin mantığı içinde bağlayabilecek bir "bahar gelince" biçimindeki geçiş cümlesinin işlevi, "*güneş*" ve "*ilk beyaz yapraklar*" söz ve söz öbeklerine yüklenerek çağrışıma dayalı bir bağlantı kurulmuştur. Ayrıca, serçeyi iki ayrı konumuyla niteleyen, ilk bölümdeki "*duran*" ve ikinci bölümdeki "*uçuş*" sözcükleri kış ve bahar mevsimlerini simgeleme işleviyle de kullanılmış. Bu da şiirde gereksiz sözcük kullanımını önleme bakımından 'eksiltili anlatım'ın kapsamı içinde yer alır. Melih Cevdet Anday'dan bu bağlamda verilebilecek ikinci örnek, "İkinci Harbı Umumî"[214]dir. Şiirde, konuyla ilgili dizeler şöyle:

" ./Cigaram acı işte,/Aşık olmak gayrı kabil,/Uyanmanın tadı kalmadı./. "

---

[211] Prof.Dr.Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara, tarihsiz (1993), s.59-66.

[212] Garipçilerin bu yöntemle ilgili görüşleri için bkz.: "Aramızda Bir Konuşma: Şiirde Aydınlık", Yaprak, S.4, 15 Şubat 1949, s.1.

[213] *Garip*, 1941, s.19.

[214] A.g.e., 1941, s.21.

İkinci Dünya Savaşının, yarattığı sosyal ve bireysel yıkımla hayatın maddî manevî tatlarını, duygulanımlarını ortadan kaldırışı, bu üç dizede yoğun olarak yansıtılmaktadır. Sigaranın acı olduğu, âşık olmanın imkânsız hâle geldiği ve uyanmanın tadının kalmadığı önermelerini içeren bu dizeler, savaşın olumsuz etkilerini duyurma yolunda birer simge işlevini taşırlar. Bağımsız birer yargıya sahip olan üç dize, aslında kendi anlamlarının ötesinde, şiirin sonuç bölümünü oluşturan

" ./Birinci Harbı Umumi'de doğmuşum,/Bizim hesabı kesmek için/İkincisine ne lüzum vardı?"

dizelerinde, tematik bütünlüğü en üst düzeye çıkarma amacının birer ögesi durumundadır. Dolayısıyla, şiirin 'eksiltili anlatım'a dayalı bir yapıda kurulmasına katkıda bulunur.

Oktay Rifat, "Gelin"[215] başlıklı şiirinde bir köylü kızın hayatını işler:

"Zehra Kıza ne oldu?/Suya gitti/Sudan geldi/Gelin oldu./. ./ Vay benim köse sakalım."

Şiirde, Zehra Kız'ın tekdüze geçen hayatını bir bütün içinde verme anlayışı, *"Suya gitti/ Sudan geldi."* tekerlemesi aracılığıyla yansıtılır. Bir başka deyişle, bu tekerleme, şiirdeki figürün hayatının özeti niteliğindedir ve bu yönüyle bir 'eksiltili anlatım' ögesidir. Ayrıca anlatıcı, Zehra Kız'ın akıbeti karşısındaki duygularını ifade etmede "Vay benim köse sakalım" deyiminden yararlanmıştır. Şaşkınlığı ön plâna çıkaran bu deyim de şiirde bir başka 'eksiltili anlatım'ı oluşturur.

Orhan Veli Kanık da "Eski Karım"[216]da 'eksiltili anlatım'ı, iki yönüyle de kullanmıştır.

" /Nedendir, biliyor musun?/Seni hâlâ seviyorum, eski karım./. "

dizelerinde, anlatıcının eski eşini neden hâlâ sevdiği sorusu ile verilen cevap arasında olması gereken "çünkü" edatına yer verilmeyişi, çağrışım değerini yükseltmek amacıyla yapılan bir 'eksiltili anlatım'dır. Bu, söz konusu yöntemin şiirde yaygın olarak başvurulan ilk özelliğidir. Orhan Veli Kanık, 'eksiltili anlatım'ın Garip şiirine özgü kullanımının örneğini ise son dizede verir. *"Ama ne kadınsın, biliyor musun!"* nitelemesi, kadının, seven bir erkeğin gözündeki bütün güzel yönlerini kapsayan bir yapıya sahiptir. Konuşma dilinde değişik

---

[215] *Garip*, 1941, s.37.
[216] *Garip*, 2.b., 1945, s.43.

sözcüklerle de yaygın olarak kullanılan bu kalıp ifade, şiirde toparlayıcı özelliğiyle 'eksiltili anlatım' ögesi hâlinde değerlendirilmiştir.

4- Dize bölümlenmesi

Orhan Veli Kanık, "Şairane" adlı yazısında dizeye ilişkin görüşlerini açıklarken "*Şiirde bir "bütün"ün lüzumuna inananlar bile mısralar arasında bir takım aralıklar kabul eder ve bu aralıkları birbirine rapteden mâna yakınlıklarını şiirdeki örülüşün mükemmeliyeti için kâfi addederler.*"[217] sözleriyle dize bölümlenmesinin karşısında olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte, dize bölümlenmesi, şair için pek önemsenecek ve eleştirilecek bir yöntem değildir. Bu düşüncesini de "*Bu telâkki belki de hücum edilmiye değecek kadar sakat bir telâkki değildir.*" diyerek ifade eder. Ancak, şiiri bir bütün yerine ayrı parçalar hâlinde kabul etme ve bu yaklaşımla şiirden alınacak estetik duygulanımları da dağınıklaştırma "*tehlikesine götürdüğü için buna da meydan vermemek*" gerektiğini ileri sürmekten geri kalmaz. 1940 yılında ortaya konan ve daha sonra Garip bildirgesinde de yer verilecek olan bu poetik görüşlerden önce ve sonra yazılan Garip şiirlerinde dize bölümlenmesinin yapılmış olduğu görülmektedir.

Garip hareketinin ilk evresinde, dize bölümlenmesi iki biçimde uygulanmıştır. Bunların ilki, ara başlıklandırmadır. Bu da ya numaralandırma[218] ya da adlandırma[219] yoluyla yapılmıştır. Oktay Rifat

---

217 Varlık, C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.358.

218 Orhan Veli Kanık, "Asfalt Üzerine Şiirler" ("I-II-III-IV" ara başlıklarıyla düzenli dize bölümlenmesi), a.g.e. C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487; Melih Cevdet Anday, "Seyahat Şiirleri" ("I-II" ara başlıklarıyla düzensiz dize bölümlenmesi), a.g.d., C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.500; Oktay Rifat, "Saadet Şiirleri" ("I-II-III-IV" ara başlıklarıyla düzensiz dize bölümlenmesi), a.g.d., C.5, S.106, 1 Birincikânun 1937, s.531.

219 Orhan Veli Kanık, "Bebek Suite'i" ("Yol", "Kadınlar", "Yeşil", "Vatman", "Peyzaj", "Deniz", "Balıkçılar", "Senin Evin" ara başlıkları altında düzenli dize bölümlenmesi), *Bütün Şiirleri*, s.208-209 (yazılışı: Ekim 1937); "Melih Cevdet Anday, "Günlerimiz" ("Yatmak", "Uyumak", "Kalkmak", "Ve Yaşamak" ara başlıkları altında düzensiz dize bölümlenmesi), a.g.e. C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551; Oktay Rifat, "Gün Sonu Konuşması" ("Ağaç Konuşuyor", "Ben Konuşuyorum", "Kuş Konuşuyor",

ile Orhan Veli Kanık'ın birkaç şiirinde dikkati çeken ikincisi ise, son dize ile önceki dizeleri birbirinden ayırma biçimindedir. Bu tarz bölümlendirme, son dizenin, işlenen temanın vurgulayıcı ifadelerini üstlenme işlevini belirginleştirme amacından kaynaklanır[220].

Bu tür belirgin özellikler taşıyan dize bölümlenmelerinin Garip şiirindeki yeri, dipnotlarda anılan şiirlerle sınırlıdır. Gerek ilk evrenin öteki örneklerinde gerekse sonraki evrelere ait şiirlerde dize bölümlenmesi, düzenli ya da düzensiz olarak, sıkça uygulanmıştır. Bunun yanında herhangi bir bölümlenmeyi barındırmayan şiirlerin sayısı da oldukça çoktur. Üç şair, daha sonraki poetik ürünlerinde de hiç değinmedikleri bu yöntemi uygulama ya da uygulamama hususunda bir titizlik göstermemiştir.

B- Garip şiirinde kafiyenin yeri

1- Birinci evre (1937-1941)

Garip hareketinin ilk evresine ait şiirlerde, bilinen yapısıyla kafiye hemen hiç yoktur. Dolayısıyla Garipçilerin bu bağlamdaki poetik görüşlerini büyük ölçüde uygulamaya dönüştürdükleri söylenebilir. Bununla birlikte, kafiye olarak nitelendirilemeyecek kimi ses benzerlikleri de görülmektedir. Ancak, bunlar gerek düzensiz bir örgüye sahip oluşları, gerekse şiir içindeki nicelik durumları ile birer kafiye özelliğinden uzaktır. Ayrıca bu tür ses uyumlarındaki amaç, kafiye yapmak değildir. Buna örnek olarak Melih Cevdet Anday'ın "Yeni Baştan" şiirini göstermek mümkündür. Şiir ilkin Varlık'ta yayımlanmış[221], daha sonra *Garip*'te ve *Rahatı Kaçan Ağaç*'ta yer almıştır. "Yeni Baştan"ın bu üç metni arasında farklılıklar vardır. Sözcükler arasında yer değiştirme ve dize sayısını azaltma açılarından

---

"Netice" ara başlıkları altında düzensiz dize bölümlenmesi), Yenilik, S.2, 15 Mart 1941, s.7-8.

220 Oktay Rifat, "Karaca Ahmet", Varlık, C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487; "Uykusuzluk", a.g.d., C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551; "Gelin", *Garip*, 1941, s.37; Orhan Veli Kanık, "Yaşıyor musun", a.g.d., C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551; "Kitabei- Sengi- Mezar", *Garip*, 1941, s.53.

221 C.11, S.185, 15 Mart 1941, s.399.

görülen bu farklılık, dize yapısını da etkilemiştir. Yapılan değiştirmeler sonucunda oluşan üç metin şu farklı uyum yapısına sahiptir: a) a b a c c c ç d; b) a b c a c ç d; c) a b c c a ç d. Bu değiştirmeyle, ilk metindeki dize sonu ses uyumu yapısının tesadüfî olduğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü, en önemli değişiklik söz konusu yapıda belirmektedir. Dolayısıyla şair, değişiklikleri yaparken dize sonu ses benzerliklerini ölçüt almamıştır.

Melih Cevdet Anday'ın bu evreye ait "Gurbet"[222] ve "Islık Çalmak"[223] şiirlerinde dize sonu ses uyumu düzeyinde bir benzeşmeye rastlıyoruz. İlk şiir şöyle:

"O şimdi yalnızdır./Anasız, babasız;/Şapkasız, elbisesiz../Her şeyi arkada bıraktı;/Ne konuşacak arkadaşı/Ne okuyacak kitabı var./ Yalnız, yapa yalnız."

Melih Cevdet Anday'ın öteki şiirlerinde ise bu tür bir uyumun olmadığı söylenebilir. Ancak, "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı"[224] başlıklı şiir, onun bu evreye ait ürünleri içinde farklı bir özelliğe sahiptir. Dörtlükler hâlinde bölümlendirilen şiir, a a a b/ c c c b/ ç ç ç b biçiminde düzenli bir kafiye örgüsü ile kurulmuştur. Şairin ilk evrede kafiyeye yer verdiği tek örnek olan şiir, aynı zamanda söyleyiş tekniği bakımından da Garip hareketinin kapsamı dışında yer alır. Oktay Rifat'ın bu evredeki şiirleri arasında herhangi bir ses uyumunu içermeyenler çoğunluktadır. Bunun yanında, onun, dize sonu ses uyumunu kullandığı şiirleri de vardır.Örneğin "Nanoçun Çocukluk Resmi"[225] böyle bir uyuma sahiptir. Şiirde, son ses benzerliğine dayalı bir dize sonu uyumu vardır:

". .(2)[226]/ Dedim ki:/. .(2)/ Her güzel çocuk gibi/Çenber çevirirdi gündüzleri/. ./İkindi vakti."

Şair, ilk evreye ait şiirlerinde, dize sonu ses uyumunu düzensiz bir yapıda uygulamıştır. Bu uyumun da genellikle ek tekrarından[227] ve son ses benzerliğinden[228] öteye geçmediği dikkati çeker. Ancak,

---

222 Varlık, C.11, S.185, 15 Mart 1941, s.399.
223 *Garip*, 1941, s.21.
224 Servetifünun- Uyanış, C.87/23, S.2260/575, 14 Birincikânun 1939, s.50.
225 Sokak, S.1, 6 Mart 1940, s.7.
226 Ayraç içindeki rakam, aradaki dize sayısını göstermektedir.
227 Örneğin "Zurna" ve "Kuş Dili", İnsan, C.3, S.14, 1 Mayıs 1941, s.14.
228 Örneğin "Şükür", Varlık, C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.367.

birbirini izleyen birkaç dizenin ses uyumuna sahip oluşu[229], Oktay Rifat'ın zaman zaman dize sonunda ses ögesini ön plâna çıkarma eğilimi içinde olduğunu göstermektedir. Bu eğilim, "Gelin"[230] başlıklı şiirde düzenli izlenimi veren bir kafiye yapısına ulaşır:

"Zehra Kıza ne oldu?/Suya gitti/Sudan geldi/Gelin oldu./Servi boyluma ne oldu?/Öldü ak sadeler giyindi.//Vay benim köse sakalım."

Görüldüğü gibi, son dize dışındakiler, belirgin bir ses uyumuna sahiptir. Ancak, bu benzerlik, öncelikle, öyküleme yöntemi gereği kullanılan belirli geçmiş kipinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, son seslerin dar yuvarlak ve dar ince gibi değişik ünlülerden; son sesten önceki seslerin de sürekli ve süreksiz ünsüzlerden oluşması ve son dizenin farklı bir söz dizimiyle kurulmuş olması, şairin belirgin bir kafiye yapısı yaratma niyetinde olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla, özellikle "*geldi*" ve "*oldu*" sözcükleri arasında var olan ses uyumunun bir kafiye derecesindeki düzenliliğine rağmen, şiirdeki dize sonu ses benzeşmesi, kafiyeden çok ek tekrarından oluşan bir uyum düzeyinde kalmaktadır.

Orhan Veli Kanık ise, şiirlerinin bir bölümünde dize sonu ses uyumuna yer vermekle birlikte, birçok şiirinde bu uygulamadan uzak durmuştur. Ancak, onun, kitaplarına almadığı şiirlerinin büyük bölümünü ikinci grupta yer alanlar oluşturur. Buna karşılık, *Garip*'e alınan şiirlerin hemen hepsinde, şiir içindeki yeri sınırlı da olsa, dize sonu ses uyumunun varlığı görülür. Bu uyumda sözcük tekrarının önemli bir yeri vardır. "Bayram"[231], "Quantitatif", ve "Sevdaya mı Tutuldum"[232] başlıklı şiirlerde birkaç dizeyle sınırlı kalan sözcük tekrarına dayalı ses uyumu, "Efkârlanırım"[233]da şiirin geneline yayılmıştır:

"Mektup alır, efkârlanırım;/Rakı içer, efkârlanırım;/Yola çıkar efkârlanırım./Ne olacak bunun sonu bilmem./"Kâzım'ım" türküsünü söylerler,/Üsküdarda;/Efkârlanırım."

---

229 Örneğin "Gün Sonu Konuşması", Yenilik, S.2, 15 Mart 1941, s.7-8; "Hayranlık", *Garip*, 1941, s.29.

230 A.g.e., s.37.

231 Varlık, C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.434.

232 A.g.d., C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.435.

233 *Garip*, 1941, s.56.

Orhan Veli Kanık, dize sonu ses uyumunu sağlamada ek tekrarından da yararlanmıştır. "Fena Çocuk"[234] ve "Hicret"[235]te de başvurulan bu uyum tarzı, asıl ağırlığını "Illusion"[236] ve "Güzel Havalar"[237]da hissettirir. "Illusion"da belirsiz, "Güzel Havalar"da belirli geçmiş zaman ekinin birinci ve üçüncü teklik kişi ekiyle birlikte kullanılışı, metnin egemen söz dizimi yapısını oluşturma işlevinin yanında dize sonu ses uyumunun kurulmasında da etkin bir role sahiptir:

*"**Illusion**//Eski bir sevdadan kurtulmuşum./Artık bütün kadınlar güzel./ Gömleğim yeni,/Yıkanmışım,/Traş olmuşum../ Sulh olmuş, /Bahar gelmiş./Güneş açmış./Sokağa çıkmışım, insanlar rahat/Ben de rahatım."*

*"**Güzel Havalar**// Beni bu güzel havalar mahvetti,/Böyle havada istifa ettim/ Evkâftaki memuriyetimden./Tütüne böyle havada alıştım,/Böyle havada âşık oldum;/Eve ekmek ve tuz götürmeyi/ Böyle havalarda unuttum;/Şiir yazma hastalığım/Hep böyle havalarda nüksetti/Beni bu güzel havalar mahvetti."*

Son ses uyumu da şiir içindeki yeri daha az olmakla birlikte, Orhan Veli Kanık'ın bu bağlamda kullandığı bir başka uyum tarzıdır. "Rüya"[238] ve "Söz"[239] adlı şiirlerde, dağınık bir yapı içinde konumlandırılan son ses uyumlu dizeler, bu düzensizliklerine rağmen şiirlerin belirgin bir ses değerine ulaşmasında etkin rol oynarlar. İki şiir, bu bakımdan kendi içinde değişik birer görünüm sergilemektedir. İlk şiir şöyle:

"Annemi ölmüş gördüm rüyamda./Ağlıyarak uyanışım/Hatırlattı bana, bir bayram sabahı,/Gökyüzüne kaçırdığım balonuma bakıp/ Ağlayışımı."

Şiirde ses uyumu, "*sabahı*" ve "*Ağlayışımı*" sözcüklerinin son seslerinde söz konusudur. Orhan Veli Kanık, burada, Garip şiirinde pek yeri olmayan alliterasyondan da yararlanır. İki dizenin sonunda yer alan "ı" sesini öteki dizelerde de sıkça kullanarak bu uyumu

---

234 *Bütün Şiirleri*, s.205, (yazılışı: Nisan 1941).
235 Varlık, C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.
236 Ses, S.8, 1 Nisan 1940, s.3.
237 *Garip*, 1941, s.56.
238 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393.
239 A.g.d., C.3, S.14, 1 Mayıs 1941, s.13

pekiştirmeyi amaçlar. Özellikle ikinci ve dördüncü dizelerin son hecesindeki dar ince ünlülerin bu pekiştirmede önemli rolleri vardır.

"Söz"de ise son seslerinden ötürü uyumlu olan iki dize birbirinden oldukça uzaktır.

"Aynada başka güzelsin,/Yatakta başka;/Aldırma söz olur diye;/ Tak takıştır,/Sür sürüştür;/İnadına gel,/Piyasa vakti,/ Mahallebiciye./Söz olurmuş,/Olsun;/Dostum değil misin?"

Şiirde, üçüncü dizenin sonundaki "*diye*" ve sekizinci dizeyi oluşturan "*Mahallebiciye*" sözcüklerinin son üç sesi, aralarındaki uzaklığa rağmen şiire belli bir ses değeri kazandırmaktadır. Bunda, aradaki bölümün birbiriyle bağlantılı ögelerle kurulmasından ötürü özellikle okunuşta iki sözcük arasındaki mesafeyi kısaltıcı bir işlev görmesinin rolü vardır.

Yukarıdaki iki şiirde aralıklı dizelerle uygulanan son ses uyumu, "?"[240] adlı şiirde birbirini izleyen üç dizede yer alarak daha belirgin bir görünüme ulaşmıştır.

". ./ Mart diyince kedi,/Hak diyince işçi/Ve neden ihtiyar değirmenci/. "

Garip hareketinin birinci evresine ait şiirlerde, Melih Cevdet Anday'ın "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı" adlı ürünü dışında, gerek dize içindeki gerekse dizeler arasındaki yapısıyla düzenli bir kafiye yoktur. Bununla birlikte, Garipçiler dize içi ses uyumunu benimsememelerine karşılık, zaman zaman, dize sonunda belirgin bir ses uyumu yaratmışlardır. Bu durum, hareketin poetik düzlemdeki tutumuyla bir çelişki oluşturmaz. Çünkü, Garip üçlüsü, kafiyenin düzenli bir yapıda kullanılmasına ve daha önemlisi onun şiirde bir amaç olarak görülmesine karşı çıkmışlardır. Yeni oluşan hareketin biraz da sert ifadelerle belirtilen bu çıkışı, değerlendirilen metinlerde de görüldüğü gibi, şiirin dize sonunda bir ses değeri taşımasını bütünüyle reddetmemiştir. Bu ılımlı uygulama, izleyen evrelerde, poetik düzlemdeki ürünlere de yansıyacaktır. Garip hareketinin ilk evresinde yazılan şiirler için bu bağlamda verilebilecek nihaî yargı, onların kafiyeden uzak olduğudur. Orhan Veli Kanık'ın "Sabaha Karşı"[241] şiirindeki,

---

[240] İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.394. Şiirin bu ilk baskısında bulunmayan; ancak konu açısından önem taşıyan ikinci dize dolayısıyla alıntı *Garip*'teki metinden yapılmıştır (s.51).

[241] Varlık, C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.434.

./Beklemesem olmaz mı güneşin doğmasını/Kullanılmış kafiyeleri yollamak için,/Kapıma gelecek çöpçülerle,/Deniz kenarına?/ "

dizeleriyle, Melih Cevdet Anday'ın "Gün Batarken"[242] adlı ürünündeki şu dizeler, bu genel tutumun şiirdeki yansımasıdır:

" ./Ve bir kızıllık içinde gün batarken/Vakti kalmamıştır artık insanın/Çıldırmak ve kafiye aramak için."

2- İkinci evre (1941-1945)

Garip'in çıkmasından sonraki yaklaşık iki yıl içinde kafiyesiz beş şiir daha yayımlayan Melih Cevdet Anday, "Alaturka"[243] ile bu evrede ilk kafiyeli örneğini vermiştir. Şair, "Bizden Sonra"[244] başlıklı ürünü dışında, bu evrede kaleme aldığı şiirlerinde kafiyeye yer vermiştir. Bu şiirler, "Mezarlık"[245], "Rahatı Kaçan Ağaç"[246] ve "Tezgâh"[247]tır. Ancak, dört şiir de diğer özellikler bakımından Garip hareketinin sınırları içinde kalır. Bu dört şiirin kafiye yapısı şöyledir:

"Alaturka": a a b a/ c d d c/ a e x e/ d x x x d

"Mezarlık": a b a c/ b d x d/ x e x e/ x f f x/ x f

"Rahatı Kaçan Ağaç": x a x a/ b c b c/ x d c d

"Tezgâh": a b x b/ c x x c/ x x x x / x d d c/ x c x c/ e b e b

Melih Cevdet Anday, bu kafiye örgüsünden anlaşılacağı üzere, oldukça serbest bir kafiye tarzı uygulamıştır. Dizelerin kafiyelenişi, genellikle bölümlerin kendi içinde söz konusudur. Dolayısıyla, şairin dize sonu ses uyumu ile kafiye arasında bir orta yol bulmayı amaçladığı söylenebilir. Ayrıca, Melih Cevdet Anday, içerikte ve söyleyişte sürdürdüğü Garip çizgisinden biçimde de bütünüyle pek kopmuş değildir. Bununla birlikte, ikinci evredeki şiirlerinin kronolojik seyri dikkate alınırsa, onun biçimci bir şiire yönelim gösterdiği görülür.

Benzeri durum, Oktay Rifat için de söz konusudur. Üstelik o, düzenli kafiyeyi Melih Cevdet Anday'dan önce kullanmaya

---

242 *Garip*, 1941, s.25.

243 İnsan, S.22, Nisan 1943, s.17.

244 Yurt ve Dünya, C.4, S.33, Eylül 1943, s.343.

245 Varlık, C.14, S.270-271, 1-15 I.Teşrin 1944, s.472.

246 Ulus, 18 Mart 1945, s.5.

247 A.g.g., 1 Nisan 1945, s.5.

başlamıştır. *Garip*'in yayımlanmasından sonra, dört şiiriyle hareketin biçim anlayışını sürdüren şair, 1942 yazından itibaren bütünüyle kafiyeli şiirler yazmaya yönelir. Kafiyeyi, Garip'in sınırları içinde kalarak deneyen Melih Cevdet Anday'a göre çok daha köktenci bir tutum sergiler. İkinci evre içinde, bu tarihten sonra yazdığı on üç şiirden onunda kafiyeye geniş ölçüde ve düzenli bir yapıda yer verir.

Oktay Rifat'ın bu evredeki kafiyeli şiirleri iki gruba ayrılır. "Vazife"[248], "Türkân'a Ağıt"[249], "Rüya"[250] ve "Bir Şarkı İcadetsem"[251] halk şiirinin biçim ögeleri ile yazılmıştır. İkinci gruba giren yedi şiir de kendi içinde değişik özellikler göstermektedir. "Başka Bir Şehre Doğru"[252], "Hatırlama"[253] ve "Eski Zaman Âşıkı"[254] başlıklı ürünlerde Garip şiirinin tema, figür ve söyleyiş özellikleri sürdürülmüştür. Buna karşılık, "Balkondaki Beyazlı Kadın"[255] ve "Karıma"[256]da, Garip hareketinin karşı çıktığı saf şiir anlayışının, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın söyleyiş tarzının etkisi görülür. Oktay Rifat, iki şiiriyle Garip'ten, tam anlamıyla, uzaklaşır, bir başka deyişle, Garip öncesinde egemen olan şiir anlayışına geri döner. Bununla birlikte, onun bu evredeki şiirlerinin genel olarak Garip hareketi içinde kaldığı söylenebilir.

Orhan Veli Kanık ise kafiye karşıtı tutumunu bu evrede de sürdürür. Şair, "Tecrübedide"[257], "Giderayak"[258], "Sol Elim"[259] ve "Eski Karım"[260] gibi şiirlerinde sıkça uyguladığı dize sonu ses uyumunu öteki ürünlerinde ya çok seyrek kullanmış ya da hiç denememiştir. Ancak, bu evrede yazdığı bir şiir, onun şiir seyrinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilegelmiştir. Ünlü "İstanbul Türküsü"[261]dür bu şiir. Şairin

---

248 Varlık, C.12, S.216, 1 Temmuz 1942, s.558.
249 A.g.d., C.14, S.250-251, 1-15 I.Kânun 1943, s.198.
250 A.g.d., C.14, S.274-275, 1-15 I.Kânun 1944, s.536.
251 Yaratış, S.5, 23 Ocak 1945, s.5.
252 Varlık, C.13, S.230, 1 Şubat 1943, s.288.
253 Yaratış, S.1, 23 İkinciteşrin 1944, s.5.
254 A.g.d., S.3, 23 İlkkânun 1944, s.7.
255 Varlık, C.13, S.233, 15 Mart 1943, s.350.
256 A.g.d., C.13, S.234, 1 Nisan 1943, s.367.
257 İnkılâpçı Gençlik, S.56/55, 18 Temmuz 1942, s.3.
258 Ülkü, C.7, S.79, 1 Ocak 1945, s.14.
259 *Garip*, 2.b., 1945, s.29.
260 A.g.e., s.43.
261 Ülkü, C.7, S.81, 1 Şubat 1945. s.10

Garip hareketinden ayrılmasına bir kanıt olarak gösterilen şiir, gerçekten de halk şiiriyle yakından ilişkili bir metinden oluşmaktadır. Ancak, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat'ın bu bağlamda gösterdiği köktenci tutumdan uzaktır. Halk şiirine ait ögeler, "İstanbul Türküsü"nde bir 'iktibas' hâlinde, şairin özgün dizelerinden ayrı bir konumda yer alır:

"İstanbul'da, Boğaziçi'nde/Bir fakir Orhan Veli'yim,/Veli'nin oğluyum,/Târifsiz kederler içinde;//Urumelihisarı'na oturmuşum;/ Oturmuş da bir türkü tutturmuşum://"İstanbul'un mermer taşları,/ Başıma konuyor, konuyor aman, martı kuşları/Gözlerimden boşanır hicran yaşları;/Edâlım/Senin yüzünden bu halim."// İstanbul'un orta yeri sinama,/Garipliğim, mahzunluğum duyurmayın anama/El konuşur, sevişirmiş, bana ne?/ Sevdalım,/Boynuna vebâlim."/İstanbul'da, Boğaziçi'ndeyim,/Bir fakir Orhan Veli,/Veli'nin oğlu,/Târifsiz kederler içindeyim."

Bununla birlikte, şaire ait olan ilk ve son dörtlüğün düzenli bir kafiye yapısına sahip oluşu, iktibas edilen türküdeki kafiye düzenliliğinin özgün bölüme de yansıdığını ortaya koymaktadır. Hakkında verilen yargılara karşılık, "İstanbul Türküsü", Orhan Veli Kamk'ın şiir çizgisinde bir dönüm noktası olmamıştır. Şair, daha sonraki şiirlerinin büyük bölümünü kafiyesiz dizelerle yazmıştır.

3- Üçüncü evre (1945-1949)

Hareketin bu evresinde, özellikle Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat, kafiyeyi daha sık kullanmıştır. Anday'ın on iki şiirinden dokuzu kafiyelidir. Bu şiirlerin kafiye örgüsü şöyle:

"36.7"[262]: x a x a/ x a x a
"Rüya"[263]: x a x a a x a a
"Bitmemiş Bir Şiirden"[264]: a x x a/ x b x b/ c ç ç c/ d x x x d
"Yörük Mezarlığı"[265]: x x/ a b b a/ c ç ç c/ d b b d/ a e a e
"Yolculuk"[266]: a a / b b/ c c/ ç ç/

---

262 Ulus, 29 Nisan 1945, s.5.
263 Varlık, C14, S.284-285, 1-15 Mayıs 1945, s.673.
264 A.g.d., C.15, S.302-303, 1-15 Şubat 1946, s.210.
265 A.g.d., S.312, Temmuz 1946, s.6.
266 *Rahatı Kaçan Ağaç*, 1946, s.7

"Gündüz Uykuları"[267]: x a/ x a/ x a/ x a
"Sevda Rüzgârı"[268]: a b a a c c b
"Şınanay"[269]: a a b c/ ç ç ç c/ d d d c
"Tohum"[270]: a a b a b/ b a c b c/ c ç ç c ç/ ç d d e d/ e e f f f

Bu şiirlerden "Yörük Mezarlığı", "Yolculuk" "Tohum", kafiye yapılarının yanı sıra söyleyiş özellikleriyle de Garip şiirinden ayrılır. Bununla birlikte şair, öteki dokuz şiirde Garip çizgisini sürdürmüştür. Örneğin "Aydın'da Nekahat"[271], hareketin ilk evresinde verilen örneklerle oldukça benzerlik gösterir:

"Hemen unutacağım hastaneyi/İlk çıktığım gün sokağa/Hele bir çarşıdan geçeyim/Kahvede otururum belki/Belki potinlerimi boyatırım parkta/ Sonunda istasyona giderim/Hele bir sokağa çıkayım"

Oktay Rifat da bu evrede yayımlanan yirmi dört şiirinin büyük bölümünde kafiyeli dizelere yer vermiştir. Bu şiirlerin kafiye örgüleri de şöyledir:

"İçim Yar İle Dolu"[272]: x a x a/ x b x b/ x c x c
"Mor Kalem"[273]: a b a b/ c c c b/ ç ç ç b/ d d d b
"Ben Değilim"[274]: x a x a/x b x b/ x c x c/ x ç x ç/ x d x d
"Beraber"[275]: x a x a/ b b x b/ c ç ç c
"Yazı Şehirde Geçirenler"[276]: x a x a/ x x x a/ x a x a/ b b x b
"Masal"[277]: x a x a/ x b x b
"Valery'nin Hâtırası Konuşuyor"[278]: a b a b/ c ç c ç/ d e d e/
"Uludağ Sokak Satıcıları"[279]: a a b c c b/ ç ç d e e ç/. . . . .
"Tabak"[280]: a a b c c b/ ç ç d e e d/. . . . .

---

267 Varlık, S.315, Ekim 1946, s.3.
268 A.g.d., S.328, 1 Kasım 1947, s.3.
269 Yüce, C.22, S.133, Kasım 1947, s.389.
270 Meydan, S. I, 15 Mayıs 1948, s.3.
271 Varlık, S.316, Kasım 1946, s.6.
272 Yaratış, S.7, 23 Nisan 1945, s.5.
273 Yüce, C.18, S.104, Haziran 1945, s.113.
274 *Güzelleme*, 1945, s.8-9.
275 *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler* 1945, s.50.
276 *YÖAAÜŞ*, s.79.
277 Yüce, C.18, S.106, Ağustos 1945, s.194.
278 Ülkü, C.8, S.95, 1 Eylül 1945, s.6.
279 Varlık, S.312, 1 Temmuz 1946, s.4.
280 A.g.d., S.313, 1 Ağustos 1946, s.8.

"Sabah Türküsü"[281]: a a/b b/ c c/ ç ç/. .
"Mahzun Tarafım"[282]: x a x a/ x b x b/ c ç c ç
"Mehmet Selim'i Takdim Ederim"[283]: a a/b b/ c c/ ç ç/ d d/.
"İstanbul Türküsü"[284]: a a a b b a/ c c c b b c
"Karıma"[285]: a b a b/ c ç ç ç

Bu şiirler arasında "Mor Kalem", "Sabah Türküsü" ve "Mehmet Selim'i Takdim Ederim" halk şiirinin etkisi altındadır. "Valery'nin Hâtırası Konuşuyor", "Gemi" ve "Tabak" da sembolist bir anlayışla yazılmış olmaları bakımından Garip'ten ayrılır. Oktay Rifat, "Uludağ Sokak Satıcıları", "Mahzun Tarafım" ve "Karıma" adlı şiirlerde ise bu şiir tarzıyla Garip şiirinin söyleyiş özellikleri arasında bir bağ kurma çabası içinde görünür. Öteki şiirler ise biçimlerinin farklı olmasıyla birlikte söyleyiş, figür ve tema özellikleri açısından Garip çizgisini sürdürür.

Orhan Veli Kanık, önceki evrenin sonunda "İstanbul Türküsü" ile yansıttığı kafiyeye yakınlaşma tutumunu üçüncü evrede de sürdürmüştür. "Pireli Şiir"[286] bu tutumun ilk ürünüdür. "Altındağ"[287], Orhan Veli Kanık'ın üçüncü evre şiirleri içinde "Pireli Şiir" ile birlikte düzenli kafiyeyi uyguladığı ikinci ve son örnektir. İçerik ve söyleyiş tekniği ile Garip şiirinin özelliklerini barındıran bu şiirin, düzenli kafiye ile kurulan ikinci bölümü şöyledir:

"Lâğamcının hamam rüyasıdır/Rüyaların en güzeli./ Uzanır yatar göbek taşına; (a) */Tellaklar gelir dizilir yanıbaşına.* (a)/ *Biri su döker,* (b)/*Biri sabunlar;* (b)/*Elinde kese sıra bekler biri.* (c)/*Yeni müşteriler girerken içeri,* (c)/*Lâğamcı,* (ç)/ *Pamuklar gibi çıkar dışarı."* (ç)

Orhan Veli Kanık'ın bu evredeki öteki şiirleri, düzensiz bir kafiye yapısına sahiptir. Bu yapı, onun özellikle ikinci evre şiirlerinde kendini hissettiren dize sonu ses uyumunun nicelik bakımından artış göstererek sıklaşması sonucunda oluşmuştur. Şairin bu evreye ait yirmi iki şiiri içinde düzensiz kafiye örgüsüyle kurulan şiirleri şunlardır:

281 Varlık, S.315, 1 Ekim 1946, s.4.
282 Aile, C.1, S.2, Yaz 1947, s.9.
283 Varlık, S.325, 1 Ağustos 1947, s.3.
284 A.g.d., S.326, 1 Eylül 1947, s.6.
285 Aile, C.1, S.3, Sonbahar 1947, s.6.
286 Varlık, S.312, 1 Temmuz 1946, s.4.
287 *Yenisi*, 1947, s.29-30.

"Ah! Neydi Benim Gençliğim!"[288], "Altın Dişlim"[289], "İçinde"[290], "Cımbızlı Şiir"[291], "Ölüme yakın"[292], "Galata Köprüsü"[293], "Gün Olur"[294], "Hürriyete Doğru"[295] ve "Yalnızlık Şiiri"[296]. Bunlardan ikisinin metinlerini de vererek düzensiz kafiye yapısını daha belirgin halde sergilemek mümkündür:

*"**Altın Dişlim**//Gel benim canımın içi, gel yanıma;* (a)/*İpek çoraplar alayım sana;* (a)/*Taksilere bindireyim,* (b)/*Çalgılara bindireyim seni.* (x)/*Gel,* (c)/*Gel benim altın dişlim;* (b)/*Sürmelim, ondüle saçlım, yosmam;* (b)/*Mantar topuklum, gel.* " (c)

*"**Yalnızlık Şiiri**// Bilmezler yalnız yaşamıyanlar,* (a)/ *Nasıl korku verir sessizlik insana;* (b)/ *İnsan nasıl konuşur kendisiyle;* (b)/ *Nasıl koşar aynalara,* (b)/ *Bir cana hasret,* (x)/ *Bilmezler."*(a)

Orhan Veli Kanık, bu örneklerde de görüldüğü gibi, Garip hareketinin üçüncü evresinde kafiyeye bir hayli yakınlaşmıştır.

4- Dördüncü evre (1949-1950)

Garip hareketinin son evresi, daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, üç şairin Yaprak çevresindeki faaliyetlerini kapsar. Bu evrenin başlıca özelliği, Garip hareketinin canlanış süreci olmasıdır. Dolayısıyla, hareketin özellikle toplumcu yönünü ön plâna çıkaran Garipçiler, bu evrede yazdıkları şiirlerde, geniş ölçüde ilk iki evrenin çerçevesi içinde görünürler.

Bu dönüş, kafiye yapısı için söz konusu değildir. Önceki iki evrede başlayan kafiyeye yönelme tutumu, üç şairin, büyük çoğunluğu Yaprak dergisinde çıkan şiirlerinde de sürmüştür. Bununla birlikte, özellikle Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın şiirlerindeki kafiye yapısı, bir önceki evreye göre serbestleşmiş, bir başka deyişle düzensiz bir yapıya dönüşmüştür. Bu durum, iki şairin son evredeki kafiye

288 Varlık, S.319, 1 Şubat 1947, s.4.
289 *Yenisi*, 1947, s.6.
290 A.g.e., s.10.
291 A.g.e., s.11.
292 A.g.e., s.21-22.
293 Varlık, S.322, 1 Mayıs 1947, s.3.
294 Aile, C.1, S.2, Yaz 1947, s.33.
295 A.g.d., C.1, S.3, Sonbahar 1947, s.6.
296 Meydan, S.1, 15 Mayıs 1948, s.3.

anlayışında belirgin bir ılımlılaşma içine girdiğini gösterir. Orhan Veli Kanık ise dize sonu ses uyumunu kafiye düzeyine yükseltmeden uygulama tutumunu bu evrede de sürdürmüştür.

Garip şiirindeki kafiye yapısının bu evrede kazandığı belirgin bir özellik vardır. Bu, dize sonu ses uyumunun sözcük yinelemesiyle sağlanmasıdır. Önceki evrelerde pek görülmeyen bu yöntem, üç şair tarafından da oldukça sık kullanılmıştır. Melih Cevdet Anday'ın "Dayan"[297], "Çare Yok"[298], "4 x 400 Engelli"[299], "Çürük"[300], "Tarih Okurken"[301], "Tabutçu Dükkânı"[302] ve "Sıkı"[303]; Oktay Rifat'ın "Dolma"[304], "Ruh"[305] ve "Ramazan"[306]; Orhan Veli Kanık'ın "Bedava"[307], "Sizin İçin"[308], "Rahat"[309], "Birdenbire"[310] başlıklı şiirlerinin örnek verilebileceği söz konusu uyum tarzı, bu yapısıyla kafiye yapma amacından çok, tematik bütünlüğü sağlama düşüncesine dayanır.

Örnekler:

*"**Dayan**// İşte gün başladı/ İşte yeniden gün başladı/ Her şey yeniden başladı/ İşte güneş işte kolların/ İşte papuçların işte urbaların/ İşin gücün yeniden başladı/ İşsizliğin yeniden başladı/ Yeniden başladı/ Açlığın susuzluğun/ Dayan bre Melih/ Her şey/ Her şey yeniden başladı"*

*"**Ramazan**// Bir girmiş ramazan/ Giriş o giriş/Çıkmak bilmiyor/ Beş yıldır ramazan/ On yıldır ramazan/ Yüz yıldır ramazan/ Ramazan efendim ramazan"*

---

297 Yaprak, S.10, 15 Mayıs 1945, s.1.
298 A.g.d., S.12, 15 Haziran 1949, s.1.
299 A.g.d., S.18, 15 Ocak 1950, s.1.
300 A.g.d., S.19, 1 Şubat 1950, s.1.
301 A.g.d., S.20, 15 Şubat 1950, s.1.
302 *Telgrafhane*, 1952, s.52.
303 A.g.e., s.59.
304 Yaprak, S.3, 1 Şubat 1949, s.1.
305 A.g.d., S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.
306 A.g.d., S.12, 15 Haziran 1949, s.1.
307 A.g.d., S.8, 15 Nisan 1949, s.1.
308 A.g.d., S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.
309 A.g.d., S.19, 1 Şubat 1950. s.2.
310 A.g.d., S.22. 15 Mart 1950. s.1.

"Bedava// Bedava yaşıyoruz, bedava;/ Hava bedava, bulut bedava;/ Dere tepe bedava;/ Yağmur çamur bedava;/ Otomobillerin dışı,/ Sinamaların kapısı,/ Camekânlar bedava;/ Peynir ekmek değil ama/ Acı su bedava;/ Kelle fiyatına hürriyet,/ Esirlik bedava;/ Bedava yaşıyoruz, bedava."

Garip hareketinin ilk evresindeki şiirler, büyük ölçüde kafiyesizdir. Hatta, dize sonu ses uyumu düzeyinde kalan bir ses benzeşmesinden bile oldukça uzaktır. İkinci ve üçüncü evrelerde özellikle Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat kafiyeye yönelir ve onu giderek düzenli bir yapıda kullanır. Bu yönelimi Orhan Veli Kanık da göstermekle birlikte, o, kafiyeyi daha çok düzensiz bir yapıda ele almıştır. Ancak, onun kafiye karşısındaki tutumu, hareketin bütün evrelerinde benzerlik gösterir ve belli bir sınırı aşmaz. Son evrede ise, hareketin öteki iki üyesinin de kafiyeyi belirgin bir serbestliğe kavuşturduğu ve şiir içindeki yerini daralttığı görülür.

Garip hareketinin ilk evresinde kafiyeye ilişkin olarak ortaya konulan poetik düşünceler ile örnekler arasında tutarlılık vardır. Bu tutarlılık, sonraki evrelerde de sürer. Ancak, nitelik değiştirerek. Garipçilerin, 1945 sonrasındaki poetik görüşleri, bu bağlamda bir ılımlılaşma tutumunu yansıtır. Özellikle Orhan Veli Kanık, kafiyeye önem vermemeyi sürdürmekle birlikte, onun şiir için gerekliliği noktasındaki aşırı düşüncelerinden sıyrılmış ve kafiyenin kullanılabileceği yolunda ifadeler kullanmıştır[311]. Dolayısıyla, Garipçilerin sonradan kafiyeyi kullanmaya başlayışı, poetik alt yapıda da karşılığını bulması dikkate alınarak, bir çelişki ve bir sapma değil; bir dönüşüm olarak değerlendirilmelidir.

C- Garip şiirinde Türk halk şiirine özgü biçim ögelerinin yeri

Garipçilerin Türk halk şiirine genel bakışları belirgin bir sempatiyi içerir. Bu bakış tarzı, hareketin ikinci evresinden itibaren ortaya konulan poetik görüşlerde açıkça görülür[312]. Başlangıçta, bir

311 Örneğin bkz.: "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair", Yedigün, S.726, 2 Şubat 1947, s.17.

312 Örneğin bkz.: Orhan Veli Kanık, "Halk Sanatkârının Kültürü", İnkılâpçı

beğeniden ibaret kalan ve Garip şiirine yansımayan bu sempati, hareketin ikinci evresinin sonlarından başlayarak bir yönelime dönüşür ve şiirdeki örneklerini vermeye başlar.

1- Birinci evre

Garipçiler arasında Türk halk şiirinin biçim özelliklerinden ilk yararlanan, Melih Cevdet Anday'dır. Onun, ilk evreye ait "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı"[313] başlıklı şiiri, vezinsiz olmakla birlikte, gerek nazım biçimi gerekse söyleyiş tarzı bakımından 'türkü'[314] formunda yazılmıştır:

"Kışlanın ortasına yağmur yağdı/Talim yeri suyla doldu/ Kafamda sevdiğimin adı/Askerde hatırlamamak olmaz.//Denizi gören pencereye git/Üzerinden mahzunluğu at/Gözlerim karıncaya ziyafet/Bu asker esvabiyle ağlanmaz//Demir kapı mezarlığın karşısı/ Vakit gecenin ortası/Dudağımda yemen türküsü/Nöbette şiir yazılmaz."

Hareketin sonraki evrelerinde, özellikle Oktay Rifat'ın sıkça kullanacağı 'tekerleme' biçiminin ilk örneğini de Orhan Veli Kanık vermiştir. Şair, "Gözlerim"[315] adlı şiirini bütünüyle bir tekerlemeden, çocukların oyun sırasında söyledikleri bir 'oyun tekerlemesi'nden[316] oluşturur:

"Gözlerim,/Gözlerim nerde?//Şeytan aldı, götürdü;/Satamadan getirdi.//Gözlerim,/Gözlerim nerde?"

Orhan Veli Kanık ve Oktay Rifat'ın ile birlikte yazdıkları "Ağaç"[317]ın da olağanla olağanüstüyü bir arada içermesi[318] bakımından 'tekerleme' niteliği taşıdığı söylenebilir:

---

313 Gençlik, S.56/62, 5 Eylül 1942, s.1; Oktay Rifat, "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", Varlık, S.352, 1 Kasım 1949, s.8.

314 Servetifünun- Uyanış, C.87/23, S.2260/575, 14 Birincikânun 1939, s.50. Geniş bilgi için bkz.: Pertev Naili Boratav, "Halk Şiiri", Türk Dili Halk Şiiri Özel Sayısı, C.XIX, S.207, 1 Aralık 1968, s.299-319; Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983, s.289-305.

315 *Garip*, 1941, s.54.

316 Pertev Naili Boratav, a.g.y., s.327-328; Hasan Özdemir, "Tekerleme", *Türk Ansiklopedisi*, C.31, s.38.

317 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.

318 Hasan Özdemir, a.g.m., s.36.

"Ağaca bir taş attım/Düşmedi taşım/Düşmedi taşım/Taşımı ağaç yedi/Taşımı isterim/Taşımı isterim"

Orhan Veli Kanık, "Hicret II"[319] adlı şiirinde, Türk halk edebiyatı kapsamında bulunmamakla birlikte, bir halk anlatısı olması açısından onunla ilişkilendirebileceğimiz 'fal'ın söyleyiş biçiminden yararlanmıştır. Garip şiirinin özgün biçim anlayışının örneği olan şiirin sekizinci dizesi, falın sıkça kullandığı cümle yapısını çağrıştırıyor:

*" ./Onunsa daima;/**Yol mu, para mı, mektup mu;**/Bir düşündüğü var."*

Garip hareketinin ilk evresinde yazılan öteki şiirlerde Türk halk şiirinin biçim ögeleri görülmez.

2- İkinci evre

İkinci evrede ise Türk halk şiirinin biçim ögelerinden yararlanma eğilimi Oktay Rifat'ta görülmektedir. Onun, bu eğilimini yansıtan ilk şiiri "Vazife"[320]dir. Dörtlükler hâlindeki şiir, düzensiz kafiye yapısı ile halk şiirinden ayrılır. Ayrıca ilk üç dörtlüğün yedili heceyle kurulmasına karşılık öteki dörtlükler vezinsizdir. Dolayısıyla, şairin Garip tarzı ile halk şiirinin biçim anlayışını bir arada değerlendirdiği söylenebilir. Bunun yanında, özellikle ilk üç dörtlükteki söyleyiş tarzı halk şiirinin etkisindedir:

"Rengi üzümden kara,/Beli iğneden ince./Bu yükle çıkılır mı/Yokuşlardan karınca?//Nedir bu dünya hâli,/Nedir bu bozuk düzen?/Dün çıktı yumurtadan/Bugün sevdalı kumru.//Kaşla göz arasında/ Şahin kapar kırlangıcı/Ceylan kanına girer/Su başında canavar./. "

Ayrıca, şairin son dörtlükte mahlâs kullanması da Türk halk şiirinin etkisini gösteren bir başka noktadır.

Oktay Rifat, "Telli Telefon"[321]da, âşık şiirindeki 'koşma' nazım biçiminin özelliklerinden yararlanmıştır. Ancak, koşmanın bu şiirde bütün yönleriyle kullanıldığı söylenemez. Koşmanın nazım birimi dörtlüktür[322] Şiir ise 4-5'lik bir dize bölümlenmesine sahiptir. Buna

---

319 *Garip*, 1941, s.50.
320 Varlık, C.12, S.216, 1 Temmuz 1942, s.558.
321 A.g.d., C.13, S.217, 15 Temmuz 1942, s.13.
322 Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, s.306.

karşılık, koşmanın x a x a/ c c c a/ ç ç ç a biçimindeki kafiye yapısıyla "Telli Telefon"un x a x a/ b b b c c biçimindeki kafiye örgüsü benzerlik gösterir. Ancak, ilk bölümdeki kafiyeli sözcüklerin değişik oluşu, koşmadan farklıdır. Koşma nazım biçiminin şiirdeki belirgin etkisi, ikinci bölümdeki söyleyiş tarzında görülmektedir:

". ./Aya bakar mektubunun gelmesi./Kara bahtım söyler kahve telvesi./Bir şey değil verem olup ölmesi,/Üstümden hasretliği atamıyorum/Sensiz döşeklerde yatamıyorum.."

Bu özellikleriyle "Telli telefon", şairin önceki şiirinde başlayan sentezci tutumunun bir başka örneğidir.

Oktay Rifat, "Türkân'a Ağıt"[323]ta ise koşmanın bütün özelliklerini uygulamıştır.Dörtlükler hâlinde bölümlendirilen şiir, x a x a/ b b b a/ c c c a/ ç ç ç a biçimindeki kafiye yapısı ve mahlâslı son dörtlüğü ile de bir koşma örneğidir. Ayrıca, söyleyişte halk şiirinin kalıp ifadelerinden geniş ölçüde yararlanan şair, dolayısıyla, önceki iki şiirindeki sentezci tutumundan uzaklaşmıştır.

Şairin "Rüya"[324] adlı şiiri ise âşık edebiyatının bir başka nazım biçimi olan 'semai' örneğidir. Dörtlüklerde, semainin 4-4 duraklı ve duraksız biçimindeki iki ayrı hece kalıbının[325] da uygulandığı görülmektedir:

"Ben bir rüya gördüm akşam/Yeşil giymişim üstüme./Besbelli şiir yazarım/Kalem almışım destime.//Defler çalındı önceden/Sazlar vuruldu inceden/Döşek sermişler yoncadan/Bir nur doluyor cismime.//Tepsilerde vişne, kiraz/Şerbet içtim kandım biraz/Dedim, gayri durmak olmaz/Remil atılsın ismime.//Oktay der ki yoktur hiylem/Seni bana yazmış Mevlâm/Müjde usul boylu sunam,/Müjde eşime dostuma."

Orhan Veli Kanık'ın halk şiirine ilgisi ise bu evredeki ilk örneğini "Kitabe-i Seng-i Mezar"[326] başlıklı üçüncü şiirindeki 'mâni' parçasıyla verir:

". ./Yalnız şu beyit kaldı,/ Kahve ocağında hattı destiyle:/ "Ölüm Allahın emri,/"Ayrılık olmasaydı" "

Şair, son iki dizeyi oluşturan mâni parçasını iktibas yöntemiyle değerlendirmiştir. Orhan Veli Kanık, bu yöntemi "İstanbul

---

323 Varlık, C.14, S.250-251, 1-15 I.Kânun 1943, s.198.
324 A.g.d., C.14, S.274-275, 1-15 I.Kânun 1944, s.535.
325 Cem Dilçin, a.g.e., s.334.
326 İnsan, S.24-25, 1 Ağustos 1943, s.7.

Türküsü"[327]nde de uygular. Ancak, bu kez alıntılanan metnin şiirdeki yeri ve önemi daha geniştir. Şair, önceki şiirde salt bir 'mâni' parçasını iktibas etmişken "İstanbul Türküsü"nde bir 'türkü'yü bütün metniyle monte eder. Ayrıca, yine önceki şirde bir başka kişinin dünyasını yansıtmak amacıyla yararlandığı halk şiirini bu kez bizzat kendi ruh durumunu aktarmak niyetiyle kullanır.

Orhan Veli Kanık'ın halk şiirinden bu düzeyde yararlanmasının ardında yakın çevresinden bir kişinin etkisi olduğu ileri sürülmüştür. Nurullah Ataç, şairin ölümünden iki yıl sonra yazdığı bir yazıda, onun halk şiirine yönelmesini eleştirmiş ve bu yönelimin kendisine adeta empoze edilmesi sonucunda gerçekleştiğini şöyle ifade etmiştir:

> *"Onlara güzel diye halk şiirini gösterdin mi, kendileri de halk şiiri yazıyorlar En iyileri için bile tehlikeli oluyor bu. Orhan Veli'nin şiirlerini, bilirsin, ne kadar severdim, gene de severim. Onu bile halk şiiri ile kandırdılar; o güzelim şiirlerinden sonra ona "İstanbul Türküsü"nü yazdırttılar, sonra da beğendiler o şiiri. Orhan Veli'yi yaratıcılığından çekip, düşüne düşüne, arıya arıya yazan bir şair olmaktan çekip beylik duyguları, beylik sözleri sıralıyan bir şair etmek istiyorlardı. Gerçek şiiri, yeni şiiri anlıyamadıkları için... Devrimci bir şairdi, şiirde devrim yapan bir şairdi Orhan Veli, Aşık Ömer'in önünde diz çökmesini, Aşık Ömer'in yamağı olmasını istediler...(...)*
>
> *İstanbul'un orta yeri sinama,*
>
> *Ne var bunda yeni olan? Orhan Veli'ye yakışır mıydı bu? Yeni bir şairdi, yeni bir öze yeni bir biçim arıyan şairdi, kendi kendisinden uzaklaştırdılar onu."*[328]

"İstanbul Türküsü"nün de içinde bulunduğu *Vazgeçemediğim*'in 1945 Şubat'ında yayımlanmasından sonra kitap hakkında olumlu görüş belirtenlerden biri de Sabahattin Eyüboğlu idi[329] Yazar, bu kesim içinde, aynı zamanda şairin yakın çevresinde bulunan tek kişidir. Bunun yanında, Sabahattin Eyüboğlu, köye ve dolayısıyla halk şiirine ilgi duyuyor, hatta ona özel bir sevgi besliyordu[330].

---

[327] Ülkü, C.7, S.81, 1 Şubat 1945, s.10.

[328] "Halk Şiiri", Varlık, S.389, 1 Aralık 1952, s.4.

[329] "Mektup Orhan Veli Kanık Velinin Oğlu Boğaziçi İstanbul", Ulus, 1 Nisan 1945, s.5-6.

[330] Bu konuda Melih Cevdet Anday'ın gözlemleri için bkz.: *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.46-47.

Bu bilgilerin ışığında, Nurullah Ataç'ın *"kandırdılar"*, *"yazdırttılar"* ithamlarıyla ve *"sonra da beğendiler"* sözleriyle kastettiği kişinin Sabahattin Eyüboğlu olması ihtimali çok güçlüdür. Nitekim, Melih Cevdet Anday da Nurullah Ataç'ın söz konusu yazısından hareketle, *"Sabahattin Eyuboğlu'nun ona "E... Orhan kardeş, biraz türkü katsan nasıl olur!" demiş olabileceğini aklım kesiyor."*[331] diyerek, onun ad vermeden verdiği yargıyı belirginleştirerek pekiştirmiştir. Melih Cevdet Anday, ayrıca, Sabahattin Eyüboğlu'nun Orhan Veli Kanık üzerindeki etkisinin bununla ibaret kalmadığı düşüncesinde olduğunu da *"Orhan Veli'deki deyim düşkünlüğünün de ona Sabahattin Eyuboğlu'ndan geçtiğini sanıyorum. Günahı boynuma!"*[332] biçimindeki temkinli sözlerle belirtmiştir.

Nurullah Ataç'ın yazısına tepki, Sabahattin Eyüboğlu'nun kardeşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan gelir. Şair, "Eleştirme-Ulaştırma"[333] başlıklı yazısında, Nurullah Ataç'ın, Orhan Veli Kanık'tan korktuğu için, *"bu acayip fikirlerini"* onun sağlığında söyleyemediğini ileri sürer.

Nurullah Ataç, bu tepkiye karşılık vermekte gecikmez. Varlık'ın izleyen sayısında yayımlanan yazısında, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iddiasını, Orhan Veli Kanık'la ilişkisi bağlamında samimî bir savunma niteliğini taşıyan *"Sonra Orhan Veli'nin beni büsbütün değersiz bulduğunu yüzüme çarpması gücüme gitmişti. Beni büsbütün değersiz saymakta haklıydı belki, ama bunu o kadar açıkça sezdirmemeliydi. Yaptı. Ben de özsevimden değil, umutlarımdan yaralanmıştım. Ondan sonra çekindim Orhan Veli'yi övmekten, kendisini kırmaktan, üzmekten çekindim."*[334] sözleriyle cevaplandırır:

Ataç'ın, Bedri Rahmi Eyüboğlu'na yönelik eleştirileri de yukarıdaki düşünceleriyle bağlantılıdır:

> *"Bay Bedri Rahmi Eyüboğlu az çok bilir bunları, hem kendi görmüş, hem de bilenlerden duymuştur. Ama bunun üzerinde durmak istemiyor, Orhan Veli'den korktuğumu(...) söylemek daha işine gelmiş.(...) Belli ki Orhan Veli'yi, asıl iyi şair olan, yeni şair olan Orhan Veli'yi sevmemiş, "Tahattur"*

---

331 A.g.e., s.47.
332 A.g.e., s.176.
333 Cumhuriyet, 4 Aralık 1952, s.2.
334 "Gene Halk Şiiri", Varlık, S.390, 1 Ocak 1953, s.4.

gibi, "Söz" gibi şiirleri kendi bildiği halk sanatında yüzyıllardan beri gevelenmiş ögeler, yani unsurlar yok da onlarda, onun için anlamamış, sevmemiş, "edalım- vebalim" çeşidinden sözleri seviyor, onları duyunca coşuyor, coşmak gerektiğini öğrenmiş de onun için. Orhan Veli'yi kendine indiriyor, ondan sonra da beğeniyor onu..."

Eyüboğlu kardeşler, Nurullah Ataç'ın bu sözlerine cevap vermez; tartışma böylece sona ermiş olur.

Burada, Nurullah Ataç'ın "Halk Şiiri" yazısındaki söz konusu yargının nedenlerine ilişkin olan şu hususu da gözönünde tutmak gerekir. Nurullah Ataç'ın, karşı çıktığı bir sanat anlayışını benimseyen Sabahattin Eyüboğlu ile ilişkisinde, genellikle kendisinin sinirli ve duygusal mizacından kaynaklanan kopuşların sıklığı dikkati çeker[335] Dolayısıyla, onun, "İstanbul Türküsü" hakkındaki bu yargılarını, haklılık payı olduğunu da belirtip, yine sinirli bir anda söylenmiş sözler olarak değerlendirmek gerekir.

Melih Cevdet Anday, bu şiir hakkındaki doğrudan görüşlerini ise, 1985 yılında yapılan bir görüşmede *"Orhan Veli de Garip şiirinden ayrıldı bir süre sonra, İstanbul Türküsü buna bir örnek olarak gösterilebilir."*[336] sözleriyle belirtmiştir. Ancak, onun bu görüşleri pek tatmin edici değildir. Zira, sonraki şiirleri içerisinde Garip tarzının pek çok örneğini veren Orhan Veli Kanık'ın şiirini, bu bakımdan bir kopuşun değil; bir denemenin örneği olarak nitelendirmek daha doğru olur.

3- Üçüncü evre

Orhan Veli Kanık, hareketin üçüncü evresinin hemen başında yayımladığı *Destan Gibi*'de Türk halk şiirine yakınlaşmasını had

[335] Bu hususta, bir anekdotu örnek vermek mümkündür:

"Bir akşam ikimiz Yenişehir'e doğru yürürken, Ataç, bana, sağ elinin yumruğunu sol avucuna vurarak, "Size yemin ederim, bu Sabahattin beni öldürmek istiyor," dedi. Ben susmakla kalınca, "Yoksa dediğime inanmıyor musunuz?" diye sordu. "Siz gerçekten inanıyorsanız, söyleyin, ben de inanayım" dedim. Bir an düşündü. O aşırı sinirlilikten inanılmaz bir dinginliğe geçerek, "Hayır efendim, ben de inanmıyorum," deyiverdi."

Akan Zaman Duran Zaman I, s.45.

[336] Enver Ercan, *Şair Çünkü Onlar*, Kavram Yayınları, İstanbul, 1990, s.40.

safhaya ulaştırır. Bu ilişki yoğunluğunun ilk işaretleri öncelikle eserin adında ve kitabı oluşturan 174 dizelik tek şiirin "Yol Türküleri" biçimindeki başlığında görülür. Bununla birlikte, şairin halk şiirinden yararlanış boyutu, daha önceki şiirlerinde de kullandığı iktibas yöntemi ile metin aktarımı derecesinde kalır. Yukarıda belirttiğim yoğunluk ise aktarılan metinlerin çokluğuna dayanmaktadır

"Yol Türküleri", genel yapı bakımından, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" adlı şiirine benzer. Ancak, iki şiir arasında doğal çevrenin yansıtılışı ve metin aktarımı açılarından kimi farklılıklar vardır[337] "Yol Türküleri"nde iktibas edilen on iki parça, 'türkü', 'mâni' gibi anonim halk şiiri; 'destan' gibi âşık edebiyatı nazım biçimlerine aittir. Bunların arasında çoğunluğu türkü oluşturur[338]

Orhan Veli Kanık, *Destan Gibi*'nin ardından yazdığı ilk şiir olan "Pireli Şiir"[339]de de 'semai', 'destan' ve 'mâni' gibi halk şiiri nazım biçimlerinden yararlanmıştır:

"Bu ne acaip bilmece!/Ne gündüz biter, ne gece./Kime söyleriz derdimizi;/Ne hekim anlar, ne hoca.//Kimi işinde gücünde,/Kiminin donu yok kıçında./Ağız var, burun var, kulak var;/Ama hepsi başka biçimde//Kimi peygambere inanır;/Kimi saat köstek donanır;/ Kimi kâtip olur, yazı yazar;/Kimi sokaklarda dilenir.//Kimi kılıç takar böğrüne;/Kimi uyar dünya seyrine;/Karı hesabına geceleri,/ Gündüzleri baba hayrına.//Bu düzen böyle mi gidecek?/Pireler filleri yutacak;/Yedi nüfuslu haneye/Üç buçuk tayın yetecek?/ Karışık bir iş vesselâm./Deli dolu yazar kalem./Yazdığı da ne? Bir sürü/İpe sapa gelmez kelâm."

Adı, "Pire Destanı" gibi halk destanlarını andıran[340] şiir, büyük bir bölümü sekizli hece veznine sahip dizeleriyle 'semai'ye yakındır. Ancak, yedi, dokuz ve on heceli dizelerin de varlığı, şairin, semaideki hece sistemine tam uymadığını gösterir. Şiirin a a x a biçimindeki kafiye örgüsü ise mâniden alınmıştır. "Pireli Şiir", içerik bakımından

---

337 Bu konuda geniş bilgi için bkz.: Mehmet Kaplan, *Edebiyat*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1977, s.178.

338 "Yol Türküleri"ndeki halk şiiri örneklerini kökenleriyle ve varyantlarıyla inceleyen bir çalışma için bkz.: Rıza Filizok, *Şiirimizde Halk Edebiyatı Tesirleri Üzerine Notlar*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1991, s.101-105.

339 Varlık, S.312, 1 Temmuz 1946, s.4.

340 Rıza Filizok, a.g.e., s.108

da destanın "toplumsal taşlama ya da eleştiri"[341] niteliğindeki türünün kapsamı içinde yer alır. Özellikle "*Kimi*" sözcüğü ile başlayan dizelerde halk şairi Mestî'nin "İnsan Destanı" adlı şiiri ile benzerlik taşır[342]. "Pireli Şiir" bu özelliğiyle Orhan Veli Kanık'ın halk şiiriyle ilişkili öteki ürünlerinden farklı bir yere sahiptir. Halk şiirinden sürekli olarak iktibas düzeyinde yararlanmış olan şair, ilk kez "Pireli Şiir"de onunla bütüncül bir ilişki kurmuştur. Bununla birlikte, Orhan Veli Kanık'ın bu yoldaki girişimi bir örnekten ibaret kalmıştır.

Oktay Rifat'ın halk edebiyatına yakınlığı, üçüncü evrede de sürmüştür. *Güzelleme*'nin sonunda yer alan üç bölümlü "Tekerleme", söz konusu yakınlığın bu evredeki ilk örneğidir. "Tekerleme"nin ilk bölümü şöyledir:

"Maltepeden yola çıktım/Bakkal başı selâm durdu/Bakkal başının selâmını/Al yanaklı Artin gördü/Al yanaklı Artin/Al yanaklı Artin/Karabet ağayı kim vurdu/Elâ gözlü/Sırma saçlı/Saz benizli/ Hanım vurdu/Ay gönlüm/Vay gönlüm/Birden beşe say gönlüm/Bir iki üç dört beş"[343]

Oktay Rifat, halk şiirine yakınlığını doğrudan ve bütüncül bir anlayışla örneklendirme tutumunu "Mor Kalem"[344]de de sürdürür. Şiir tipik bir 'koşma' örneğidir:

"Her koşmana bir öpücük var dedi/Yaktı beni canevimden sürmelim/Durmak olmaz bunu bize yar dedi/Haydi kalem nazlı kalem mor kalem//Boş kâğıdı çizik çizik çizersin/Güzelleri övmesini bilirsin/İsteyince bülbül olur ötersin/Haydi kalem nazlı kalem mor kalem//Elâ gözlü sonra bize darılır/Bir koşmaya boynumuza sarılır/ Has bahçenin gülü böyle derilir/Haydi kalem nazlı kalem mor kalem//Oktay der ki mor kalemim bir tane/Güzeller emrine gelmiş cihana/Gayri elâ gözlüm olsun bahane/Haydi kalem nazlı kalem mor kalem"

Şairin türkü formunda yazdığı "Sabah Türküsü"[345], aynı zamanda, onun halk şiiriyle ilişkili ürünleri içerisinde bu nazım

---

341 Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, s.322.

342 Rıza Filizok, a.g.e., s.108. "İnsan Destanı"nın tam metni için bkz.: Cem Dilçin, a.g.e., s.322-327.

343 Doğuş, S.7, Mayıs 1945, s.5.

344 Yücel, C.18, S.104, Haziran 1945, s.113.

345 Varlık, S.315, 1 Ekim 1946, s.4.

biçiminin tek örneğidir. Şiir, türkünün, "*bentleri beyitlerle kurulan*"[346] tarzıyla kurulmuştur.

Oktay Rifat, bu evrede en çok yararlandığı halk edebiyatı türü olan 'tekerleme'nin bir diğer örneğini "Eşraf Tekerlemesi"[347] ile vermiştir.

4- Dördüncü evre

Orhan Veli Kanık, hareketin son evresinde, halk şiiri nazım biçimlerinden sadece "Gelirli Şiir"[348]de yararlanmıştır. Şairin ölümünden sonra yayımlanan bu yedi dizeli şiirin birinci, ikinci ve dördüncü dizelerinin sonunda "*nar gelir*", "*yâr gelir*" ve "*dar gelir*" biçimindeki cinaslı kafiyelerde 'mâni'nin kafıye yapısından esinlenilmiştir:

"İstanbul'dan ayva da gelir, nar gelir,/Döndüm baktım, bir edalı yâr gelir,/Gelir desen dar gelir;/Gün aşırı alacaklılar gelir./ Anam anam,/Dayanamam,/Bu iş bana zor gelir."

Oktay Rifat ise hareketin son evresinde halk şiiri nazım biçimlerine dayanan bir şiir yazmamıştır. "Fadik İle Kuş"[349] ve "İstanbul Şiiri"[350] başlıklı şiirlerinin içine serpiştirilmiş 'tekerleme'ler, onun Garip dönemindeki şiirleri içerisinde halk edebiyatı ile ilişkilendirilebilecek son örneklerdir.

Melih Cevdet Anday'ın "Dursun Bebeğe Ninni"[351] adlı şiiri ise halk türkülerinin bir alt türü olan 'ninni'den esinlenerek yazılmıştır. Bununla birlikte, şair, burada halk şiiri ile bağlantı kurmayı değil; onu, toplumsal eleştiri yolunda bir hareket noktası olarak değerlendirmeyi amaçlamıştır:

" ./Daha neler var neler var daha/İşte kundak/İşte hapis/İşte kavga/İşte Dursun bebek bizim dünya//Dandini dandini dastana/ Bostana girmiş danalar/Böyle tosunlar doğursun yarına ninni/Bizim aslan gibi analar"

---

346 Cem Dilçin, a.g.e., s.304.
347 Varlık, S.324, 1 Temmuz 1947, s.s.3.
348 A.g.d., S.366, 1 Ocak 1951, s.4.
349 Yaprak, S.18, 15 Ocak 1950, s.2.
350 *Aşağı Yukarı*, 1952, s.21-47.
351 *Telgrafhane*, 1952, s.57-58.

Garip hareketinin Türk halk şiiriyle olan ilişkisinde odak noktası olan şair, Oktay Rifat'tır. Halk şiiri, onun, burada değerlendirilen şiirlerinin büyük bölümünde bir çıkış noktası olarak kalmamış; biçimin ve söyleyişin egemen formu düzeyine ulaşmıştır. Bir başka deyişle, Oktay Rifat, söz konusu ürünlerinde halk şiirinden yararlanmamış, onun bizzat örneklerini vermiştir. İkinci kitabına koyduğu *Güzelleme* başlığının bir âşık edebiyatı nazım türünün de adı oluşu, onun halk şiirine ilgisinin düzeyini belirginleştiren bir başka hususdur. Şairin bu ilgisi, halka yönelmeyi amaçlayan Garip hareketiyle uyuşan bir yönelim olarak değerlendirilebilir. Ancak, Garip'in yöneldiği halk kesimi köylü değil; kentlidir. Poetik düzlemdeki ürünlerde de vurgulanan bu husus, Garip şiirine de yansımıştır. Garipçiler, Oktay Rifat'ın burada değerlendirilen ürünleri dışında, kırsal kesim insanına seslenen şiir yazmamışlardır. İkinci olarak, şiiri değişik yönlerden belli kurallara bağlama, dolayısıyla onu biçim açısından işlenmiş bir yapıya sokma anlayışı Garip hareketinin oldukça uzak olduğu bir tutumdur. Dolayısıyla, onun, hareketin gündemde olduğu yıllarda verdiği bu tarz ürünleri, Garip şiirinin birer örneği olarak kabul etmek güçtür. Oktay Rifat, hareketin son evresiyle birlikte, halk şiiriyle olan ilişkisini de kesmiştir.

Orhan Veli Kanık'ın ise halk şiirinden izler taşıyan örnekleri oldukça azdır. Nicelikteki bu durum, esinlenme derecesinde de görülür. Şair, halk şiirinden genellikle iktibas boyutunda yararlanmıştır. Onun, sadece iki şiirinde biçim bakımından halk şiirinin egemenliği söz konusudur. Bu iki şiir de tema bakımından Garip hareketinin çerçevesi içinde yer alır.

Üç şair arasında halk şiirine en az ilgi duyan ise Melih Cevdet Anday'dır. Hareketin ilk evresinde kaleme aldığı "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı" başlıklı şiir ,onun halk şiiriyle doğrudan ilişkisi bulunan tek ürünüdür.

Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık'ın, Türk halk şiiriyle ilişkili örnekleri arasında tür bakımından da farklılık vardır. İki şair halk şiirinin farklı iki koluna yönelmiştir. Oktay Rifat, âşık edebiyatına; Orhan Veli Kanık ise anonim halk şiirine ilgi duyar. Nitekim, Orhan Veli Kanık, bu ilgi yönünü "*En çok isimsiz şairleri severim. Daha ziyade adı bilinmiyen halk şairlerini. Meselâ türküleri çıkaranları.*"[352] sözleriyle de belirginleştirmiştir.

---

[352] "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair" (konuşan: Sait Faik

Garip hareketinde Türk halk şiirinin biçim ögeleri, ikinci ve üçüncü evrelerde yoğunlaşmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi, özellikle Oktay Rifat'ta görülen bu durum, hareketin öteki iki şairinde daha düşük düzeydedir. Dolayısıyla, Türk halk şiirinin biçim ve diğer özelliklerinin Garip şiirindeki yeri, gerek üç şairin ürünleri içindeki nicelik durumu gerekse hareketin evrelerine dağılımı açısından geniş değildir.

Ç- Garip şiirindeki başlıca anlatım teknikleri

1- Karşıtlık

'Karşıtlık', Garip hareketinin bütün evrelerinde görülen bir anlatım tekniğidir. Dize bölümleri arasında anlam ve söyleyiş bakımından aykırılıklar kurmak biçiminde tanımlanabilecek bu tekniği Türk şiirinde ilk kez Garipçiler kullanmıştır. Onların, şiirin anlam bütünlüğünü sağlamak ve temayı çarpıcı bir anlatımla işlemek amacıyla başvurdukları bu teknik, kendi içinde iki gruba ayrılır. Birincisi, birbirine eşit ya da yakın sayılardaki dize bölümlerinin arasındaki karşıtlıktır. Bu bölümler bir kişiye ya da bir duruma ait farklı konumları. duyguları ve oluşumları içerir. Söz konusu farklılığın başlıca özelliği ise karşıtlığı içermesidir. İkincisi ise, son iki ya da son dizede yoğunlaştırılan karşıtlıktır. Garip şiirinde daha az uygulanan bu tarz karşıtlık, son dizenin öncekilerden ayrı dizilmesiyle belirginleştirilebildiği gibi, herhangi bir ayırma işlemi uygulanmadan da gerçekleştirilebilir. Son dizede yoğunlaştırılan karşıtlık tarzı, aynı zamanda okuyucuyu şairin yargısını da içeren bir sürpriz sonuçla ve önceki dizelere göre daha aykırı bir söyleyişle karşı karşıya getirme gibi bir işlev de taşır ve bu yönüyle Divan şiirindeki 'terdid' tekniğiyle benzerlik taşır. Bu genel bilgilerin ardından, Garipçilerin karşıtlık tekniğini uygulayış tarzlarını, hareketin dört evresine ait örneklerle değerlendirmek istiyorum.

Melih Cevdet Anday, Garip tarzı şiirlerinin ilk örneği olan "Seyahat Şiirleri"[353]nin ilk bölümünde, öte duygusunun ve yolculuk

---

353 Abasıyanık), Yedigün, S.726, 2 Şubat 1947, s.4.
Varlık, C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.500.

özleminin güçlülüğünü, anlatıcının iki ayrı ruh durumundaki karşıtlığı belirginleştirerek sağlar:

(1)[354] *"Bir kere ben/Çok uzak bir tren yolculuğunda/Evimdeki yatağımı düşünüp/Uyuyamamıştım./*

(2)*Bu gece/ Neden uyuyamıyorum/ Evimdeki yatağımda."*

Şair, "Ölmüş Bir Arkadaştan Mektup"[355]ta hayatla ölüm arasındaki derin farkı etkileyici bir biçimde yansıtmak için aynı tekniği kullanır. Fantastik bir içeriğe sahip olan şiirin ilk bölümünde ölü, yaşayanların dünyasında dilediğince gezer. Ancak, son üç dize, onun canlı bir insan için oldukça olağan bir davranışı yapabilme, elini kullanabilme gücünden yoksun oluşunu vurgulamasıyla, ölümün insan vücudu için durağan bir süreç olduğu gerçeğini sergiler ve ilk bölümle bir karşıtlık oluşturur:

(1)*"Eskisi gibi yaşıyorum,/Gezerek, düşünerek../Yalnız biletsiz biniyorum vapura ve trene./ Pazarlıksız alış veriş yapıyorum./ Geceleri evimdeyim.. rahatım yerinde./*

(2)*(Bir de sıkılınca pencereyi açabilsem)/Ve başımı kaşımak, çiçek koparmak,/ El sıkmak istiyorum arada bir."*

Melih Cevdet Anday, hareketin ikinci evresine ait "Yalan"[356] başlıklı şiirinde karşıtlık tekniğinin ikinci türünden yararlanmıştır. İlk bölümde dile getirilen olumlu durum, son iki dizedeki aykırı ifadelerle yerini birden olumsuzluğa bırakır. Metnin içeriğini sürpriz bir sona ulaştıran iki dize, ayrıca işlenen 'sosyal eleştiri' temasının odak noktasını oluşturmaktadır:

(1)*"Ben güzel günlerin şairiyim/Saadetten alıyorum ilhamımı/ Kızlara çeyizlerinden bahsediyorum/Mahpuslara affı umumîden/ Çocuklara müjdeler söylüyorum/Babası cephede kalan çocuklara./*

(2)*Fakat güç oluyor bu işler/Güç oluyor yalan söylemek."*

Melih Cevdet Anday'ın üçüncü evre şiirleri arasında yer alan "Teselli"[357] de karşıtlık tekniği üzerine kurulmuştur. Hayat ve ölüm arasında bir ilişki kurmaya girişen şair, bu ilişkiyi 'karşıtlık' tekniği aracılığıyla belirginleştirir. Bunu da hem dize bölümlenmesi yaparak hem de ikinci bölümü *"fakat"* edatıyla başlatarak uygular:

---

354 Örneklerde verilen numaralar, karşıtlığı daha belirgin olarak göstermek amacıyla konulmuştur.

355 Ses, S.8, 1 Nisan 1940, s.5.

356 Varlık, C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.518.

357 *Rahatı Kaçan Ağaç*, 1946, s.30.

(1)*"Ben öldükten sonra hiç kimse/Benim de bir zamanlar kendileri gibi/Gördüğüme işittiğime inanmıyacak./Hattâ Yunus Emre'yi okuyanlar bile inanmıyacak./Dilimin söylediğine../ Resimlerimin de bir şey ispat edeceğini sanmıyorum./*

(2)*Fakat vapurdan çıktığımı/Yahut tramvaya bindiğimi görmüş olanlar,/Veya şapka çıkardığımı hatırlıyanlar/Kabil değil inkâr edemezler yaşadığımı."*

Melih Cevdet Anday, karşıtlık tekniğini, Garip hareketinin son evresinde de sıkça kullanmıştır. "Hazineler İçindesin"[358] başlıklı şiirde figürün durumu, son iki dizede belirginleştirilen ve şiiri sürpriz bir sonla bitiren karşıt bakış açısı ile yansıtılır. Dolayısıyla, 'sosyal eleştiri' teması bu karşıtlığın üzerinde işlenir:

(1)*"Mehmet/Hazineler içindesin/Bu toprağın altında ne var ne yok/Kömür bakır altın demir/Hepsi senin hepsi senindir/Çıkar çıkarabildiğin kadar./*

(2)*Ne çıkarırsan /Hepsi benimdir."*

"Zavallı Etem"[359]de de figürün değişik zamanlardaki iki durumu söz konusudur. Bu farklılık yine karşıtlık tekniği ile yansıtılır:

(1)*"Zavallı Etem/Çok çekti geçen kışı/ Bütün kışı parklarda geçirdi/*

(2)*Şimdi vaziyeti iyi/Sanatoryumda/Verem."*

Karşıtlık tekniğine Oktay Rifat'ın şiirlerinde de oldukça sık rastlanır. Şair, hareketin ilk evresinde kaleme aldığı "Yıldızlar"[360]da karşıtlığı, nesnelerin düzenini sorgularken son üç dizeyle önceki dizeleri '*fakat*" edatıyla ayırarak uygular:

(1)*"Kitabın yanında defter vardır;/Defterin yanında bardak./ Çocuk bardağın yanında,/Çocuğun yanında kedi/Ve bir beyaz karanfil../*

(2)*Fakat neden kıravatım, kitaplarım/Ve şu küçük cıgara tablası/Yıldızların yanında değil?"*

Şair, "Kırlangıç"[361] adlı şiirinde ise dizeleri hem biçim hem de karşıtlık tekniği bakımından eşit bir bölümlenmeye tâbi tutmuştur. Bu dize grupları, anlatıcının farklı iki durumunu temsil işlevini görerek karşıtlığı meydana getirirler:

---

358 *Telgrafhane*, 1952, s.31.

359 A.g.e., s.41

360 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.

361 A.g.d., C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.501.

(1)*"Bir telgraf direği bana/Kırlangıcı hatırlatır;/Bir kırlangıç yolculuğu./*

(2)*Halbuki kırlangıç eskiden/Bana ekseriya/Evimi düşündürürdü."*

Oktay Rifat'ın bu evreye ait "Bir Kadın"[362] "Karaca Ahmet"[363], "Ortaklık"[364] ve "Gelin"[365] başlıklı şiirleri, 'karşıtlık' tekniğinin ikinci türüyle yazılmıştır. Dört şiirde de aykırılık son dizede yoğunlaştırılmıştır. İlk şiirin birinci bölümünde, figürün anlatıcıda bıraktığı izlenim yansıtılmış, son dizede ise yine anlatıcıda yarattığı duygulanım karşıtlık tekniği ile aktarılmıştır. Şair, iki bölümü "* *" işaretiyle ayırarak söz konusu tekniği biçimde de belirginleştirir:

(1)*"Kalabalık bir caddede rastlamıştım;/Güzel olmıyan bir kadındı belki de./O benim ne sevgilim,/Ne arkadaşım ve ne de dostumdu,/ Elbisesini ve şapkasını hatırlamıyorum * *

(2)Lâkin bütün bir gece onu nasıl düşündüm?"*

"Ortaklık"ta ise figüratif yapıdaki karşıtlığın yerini bir duruma ilişkin karşıtlık almıştır. Şiir, biçim bakımından 5-3'lük bir dize bölümlenmesine sahip olduğu halde karşıtlık bağlamında asıl bölümlenme son dize ile gerçekleştirilmiştir:

(1)*"Çiçek diker bahçeme/Bahçıvan/Eller seyreder/Koyunlar otlar çayırımda/Kira ile//İsterim çeksin tesbihimden de/Başkaları./*

(2)*Halbuki tesbih zata mahsustur."*

Oktay Rifat, Garip hareketinin ikinci evresiyle birlikte, karşıtlık tekniğini daha değişik bir tarzda uygulamaya başlar. Onu, önceki dizelerle bütünüyle bir aykırılık taşımayan; ancak, onlara karşı yeni bir seçenek durum sunan son dizelerle uygular. "İskele"[366], bu dönüşümün ilk örneğidir:

(1)*"Denize baksam/Kayığın hakkı kalır/Ağaca baksam, bulutun./*

(2)*Peki ya iskele?"*

"Tevil"[367]de de anlatıcının, içinde bulunduğu duruma karşılık olarak son dizede getirdiği seçenek durum, karşıtlık tekniği aracılığıyla verilmiştir:

(1)*"Üst üste cigara yakışım/Aşık olduğum için değil,/Ve bu can sıkıntısı/Sebepsiz//Seni daima düşünüyorum;/Ama Lida'yı da*

362 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.
363 A.g.d., C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487.
364 A.g.d., C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.367
365 *Garip*, 1941, s.37.
366 Yeni Ses, S.6(10), Temmuz 1941, s.5.
367 Varlık, C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.519.

düşünüyorum,/Doğru, o bir memurla evlendi/Bütün dostlarını unuttu.//Dün geceki hâdiseye gelince/Ne denir? Sarhoşluk işte!/ Hatıralar da insanı mahzun eder;/

(2)*Hem ne malûm başka birini sevmediğim?"*

Oktay Rifat, hareketin üçüncü evresinde karşıtlık tekniğini sadece "Çocuk"[368] başlıklı şiirinde uygulamıştır. Onun, bu evreye ait son ürünü olan şiirde figürün âkıbetini yansıtan son dize, önceki dizelerle bir karşıtlık taşıdığı gibi sürpriz bir bitişi de oluşturur:

(1)*"Bu çocuk büyür/Babası kadar olur/Ondan sonra efendim/*

(2)*Ölür"*

Yaprak evresi, Oktay Rifat'ın söz konusu teknikten daha sık yararlandığı bir süreçtir. "O Gün Bu Gün"[369] ve "Farelerle İnsanlar"[370] adlı iki şiirinde karşıtlık tekniğinin dize bölümleri arasındaki aykırılık biçimindeki ilk tarzını uygulayan şair, "Dolma"[371]da ise 'sosyal eleştiri' temasını son dizede yoğunlaştırdığı karşıtlık aracılığıyla en belirgin anlatımına ulaştırır:

(1)*"Şu zeytinyağlı dolma/Yemek değil rezalet/Rezalet rezalet/*

(2)*HÜRRİYET MÜSAVAT ADALET"*

Garip üçlüsü arasında karşıtlık tekniğini en çok kullanmış olan şair, Orhan Veli Kanık'tır. Şair, bu tekniği, hareketin ilk evresinde daha yoğun olmak üzere son evreye kadar düzenli bir biçimde uygulamıştır.

Karşıtlığın genellikle dize bölümleri arasındaki aykırılık biçimindeki birinci tarzından yararlanmasına rağmen, Orhan Veli Kanık'ın, söz konusu tekniği son dizede uyguladığı şiirleri daha çok dikkat çekmiştir. Aykırılığı gerek ait olduğu şiirin önceki dizeleriyle gerekse genel olarak şiirin karakteriyle uyuşmazlık biçiminde içeren son dize karşıtlığının ilk evredeki en belirgin ve ünlü örneği *"Yazık oldu Süleyman Efendiye!.."* dizesiyle biten "Kitabe-i Seng-i Mezar"[372]dır.

Orhan Veli Kanık, hareketin birinci evresinde karşıtlık tekniğinin daha çok dize bölümleri arasındaki aykırılıktan oluşan birinci yönünü uygulamıştır. Onun Garip tarzındaki ilk şiirlerinden

---

368 Yücel, C.22, S.132, Ekim 1947, s.331.

369 Yaprak, S.19, 1 Şubat 1950, s.1.

370 *Aşağı Yukarı*, 1952, s.7-8.

371 Yaprak, S.3, 1 Şubat 1949, s.1.

372 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393-394.

olan "Pazar Akşamları"[373], iki sosyal katman arasındaki gizli çatışmayı, sevenle sevilenin şahsında ve 'karşıtlık' tekniği aracılığıyla yansıtan bir yapıya sahiptir:

(1)*"Şimdi kılıksızım, fakat/Borçlarımı ödedikten sonra/İhtimal bir kat da yeni esvabım olacak/Ve ihtimal sen/Yine beni sevmiyeceksin./*

(2)*Bununla beraber pazar akşamları/Sizin mahalleden geçerken,/ Süslenmiş olarak,/Zannediyor musun ki ben de sana/ Şimdiki kadar kıymet vereceğim?"*

Orhan Veli Kanık'ın bu tür şiirleri arasında bir önerme ile bir karşı önerme biçimindeki aykırılığı içerenler de bulunmaktadır. "Seyahat"[374], bu tarz karşıtlığa bir örnektir:

(1)*"Söğüt ağacı güzeldir./Fakat trenimiz/Son istasyona vardığı zaman/*

(2)*Ben dere olmayı/Söğüt olmaya/Tercih ederim."*

'Yolculuk/ öte duygusu' temasının işlendiği bir başka örnek olan "Seyahat Üstüne Şiirler"[375]in ikinci bölümünde de önerme- karşı önerme biçiminde bir karşıtlık yapısı uygulanmıştır:

(1)*"Sarhoş olunduğu akşamlar/Islıkla çalınan şarkı/Neş'elidir.*

(2)*Halbuki aynı şarkı/Bir trenin penceresinde/Neş'eli değil."*

Şair, ikinci evreye ait şiirlerinde karşıtlık tekniğini genellikle son dize aykırılığı biçimiyle uygulamıştır. Onun, daha çok dikkat çeken, yankı yaratan şiirleri de bu türdekiler olmuştur. "Tecrübedir""[376] ve "Eski Karım"[377] şiirlerinde de uygulanan bu tarz karşıtlığın ikinci evredeki en belirgin örneği ise ünlü *"Bir de rakı şişesinde balık olsam"* dizesiyle sona eren "Eskiler Alıyorum"[378]dur. Şair, yedi dize boyunca yansıttığı bir mevcut durumun karşısına son dizede bir seçenek durum çıkarır. Şiirin içeriğinde var olan bu karşıtlık, aynı zamanda onun tematik alt yapısında da söz konusudur. Bilindiği gibi, Orhan Veli Kanık, bu şiirinde gelenekçi sanat anlayışını eleştirmektedir. Bu eleştiri, şiirdeki 'mevcut durum'la simgelenir. Son dizede belirtilen istek ise alışılmamış ve aykırı yapısıyla bir ölçüde yeni sanat anlayışının yıkıcı yönünü temsil etmektedir. Böylece, şair,

373 Varlık, C.5, S.101. 15 Eylül 1937, s.453.
374 A.g.d., C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.501.
375 A.g.d., C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.
376 İnkılâpçı Gençlik, S.56/55. 18 Temmuz 1942, s.3.
377 *Garip*, 2.b.,1945, s.43.
378 *Vazgeçemediğim*, 1945.

içerikle tematik alt yapı arasındaki bu bağlantıyı karşıtlık bağlamında şiirin biçimine de yansıtır:

(1)*"Eskiler alıyorum/Alıp yıldız yapıyorum/Musiki ruhun gıdasıdır/Musikiye bayılıyorum//Şiir yazıyorum/Şiir yazıp eskiler alıyorum/Eskiler verip Musikiler alıyorum//*

(2)*Bir de rakı şişesinde balık olsam"*

Orhan Veli Kanık, üçüncü evreye ait şiirlerinde ise karşıtlığı genellikle dize bölümleri arasında uygulamıştır. Bununla birlikte, karşıtlığın ilk evredeki başlıca özelliği olan aykırı durum yaratmanın, bu evrede bir dönüşüme uğradığı dikkati çeker. Şiirin ilk bölümünde yansıtılan duruma karşıt olan ikinci bölüm, daha çok bir pekiştiricilik işlevi üstlenir. Bir başka deyişle, ikinci bölümde verilen yargı, ilk bölümle bütünüyle bir aykırılık oluşturmaz; ancak, içeriği beklenmeyen bir sonuca ulaştıran yapısıyla ilk bölümden ayrılır. Böylece karşıtlık, doğrudan olmaktan çok dolaylı bir yapıya dönüşür. "Sere Serpe"[379], "Bir İş var"[380], "Şanolu Şiir"[381] ve "İçinde"[382] başlıklı şiirler, bu dönüşümün birer örneğidir. Dört şiir de bir figürün, bir nesnenin ve bir doğal çevrenin durumunun, görünümünün yansıtılmasından oluşan ilk bölümle, anlatıcının bu görünüm karşısındaki tutumunu, ona ilişkin yargısını içeren ikinci bölümün karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Bu tespitleri somutlaştırmak için, aynı özelliklere sahip olan şiirlerden ilk üçünün metnini aşağıda veriyorum:

(1)*"Uzanıp yatıvermiş sere serpe;/Entarisi sıyrılmış, hafiften;/Kolunu kaldırmış, koltuğu görünüyor;/Bir eliyle de göğsünü tutmuş./*

(2)*İçinde kötülüğü yok, biliyorum;/Yok, benim de yok ama.../Olmaz ki!/Böyle de yatılmaz ki!"*

(1)*"Her gün bu kadar güzel mi bu deniz?/Böyle mi görünür gökyüzü her zaman?/Her zaman güzel mi bu kadar,/Bu eşya, bu pencere?/*

(2)*Değil,/Vallahi değil;/Bir iş var bu işin içinde."*

---

379 Varlık, S.314, 1 Eylül 1946, s.3.
380 *Yenisi*, 1947, s.7.
381 A.g.e., s.9.
382 A.g.e., s.10.

(1)*"Kadehlerin biri gelir, biri gider;/Mezeler çeşit çeşit;/Bir sevdiğim şanoda şarkı söyler;/Biri yanı başımda;/İçer içer, ötekini kıskanır./*

(2)*Kıskanma, güzelim, kıskanma;/Senin yerin başka,/Onun yeri başka.*

Karşıtlık tekniği, Orhan Veli Kanık'ın son evreye ait şiirlerinde bir başka özellik daha kazanmıştır. Yukarıdaki şiirlerde de görüldüğü gibi, bir önceki evrede dış çevre ile anlatıcı figür arasındaki arasındaki ilişki üzerine dayalı olan karşıtlık, Yaprak evresinde bütünüyle içe dönük bir nitelik kazanır. Söz konusu tekniği içeren şiirlerde her iki bölümde de anlatıcının durumları ve duyguları egemendir. Karşıtlık da bu kendine dönüklüğün içinde mevcuttur.

Şair, "Baharın İlk Sabahları"[383]nda kendi yoksulluğunu 'umut-umutsuzluk' temeli üzerine kurduğu karşıtlık aracılığıyla işler:

(1)*"Tüyden hafif olurum böyle sabahlar;/Karşı damda bir güneş parçası,/İçimde kuş cıvıltıları, şarkılar;/Bağıra çağıra düşerim yollara;/Döner döner durur başım havalarda.//*

(2)*Sanırım ki günler hep güzel gidecek;/Her sabah böyle bahar;/ Ne iş güç gelir aklıma, ne yoksulluğum./Derim ki: "Sıkıntılar dura dursun!"/Şairliğimle yetinir,/Avunurum."*

Orhan Veli Kanık, bu evrede 'sosyal eleştiri' temasını işleyişte de karşıtlık tekniğini kullanmıştır. Örneğin,

(1)*"Kimimiz Ahmet Bey,/Kimimiz Ahmet Efendi;/*

(2)*Ya Ahmet Ağayla Ahmet Beyfendi?"*

dizelerinden oluşan "Ahmetler"[384]de ve aşağıda verilen "Sizin İçin"[385]de toplumsal yapıdaki eşitsizliği ve dengesizliği vurgulama yolunda bu teknikten yararlanır. Dolayısıyla, temayı biçim ve içerik arasında bir koşutluk kurarak işlemiş olur:

(1)*"Sizin için, insan kardeşlerim,/Her şey sizin için;/Gece de sizin için, gündüz de;/Gündüz gün ışığı, gece ay ışığı;/Ay ışığında yapraklar;/Yapraklarda merak;/Yapraklarda akıl;/Gün ışığında binbir yeşil;/Sarılar da sizin için, pembeler de;/Tenin avuca değişi, /Sıcaklığı,/Yumuşaklığı;/Yatıştaki rahatlık;/Merhabalar sizin için;/*

---

383 Yaprak, S.10, 15 Mayıs 1949, s.1.

384 A.g.d., S.6, 15 Mart 1949, s.1.

385 A.g.d., S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.

Sizin için limanda sallanan direkler;/Günlerin isimleri,/ Ayların isimleri,/Kayıkların boyaları sizin için;/
(2)Sizin için postacının ayağı,/Testicinin eli;/Alınlardan akan ter,/Cephelerde harcanan kurşun;/Sizin için mezarlar, mezar taşları,/Hapishaneler, kelepçeler, idam cezaları;/Sizin için;/Her şey sizin için."

2- Mizah

"Olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtarak insanı düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatı"[386] biçiminde tanımlanan mizah, Garipçilerin bakış açısı ve anlatım tekniği düzeyinde yararlandıkları bir sanattır. Garip hareketinde mizahın yeri, evrelere göre değişik özellikler göstermektedir.

Hareketin ilk evresinde yazılan şiirlerde mizahın konumu, genellikle kısmî bir özellik taşır. Bu kısmîlik, öncelikle şiirlerin nicelik durumunda söz konusudur. Bir başka deyişle, mizahî bir bakış açısına ya da anlatım tekniğine dayalı şiirlerin sayısı azdır. Bu durum, sayımlamalı bir ifadeyle şöyle açıklanabilir: Melih Cevdet Anday'ın bu evrede yazdığı on dokuz şiirden dördü, Oktay Rifat'ın otuz iki şiirinden onu, Orhan Veli Kanık'ın elli beş şiirinden on üçü mizahî bakış açısı ve anlatım tekniği ile yazılmıştır.

Mizahın, ilk evre ürünlerindeki kısmîliği, şiir içindeki konumunda da görülür. Onu bütüncü bir anlayışla değerlendiren şiirlerin oldukça az oluşuna karşılık, bir ya da birkaç dizede belirginleştiren örneklerin çokluğu dikkati çekmektedir. Bu gruba giren şiirlerde mizahın, son bir ya da birkaç dizede ön plâna çıkarıldığı, dolayısıyla önceki dizelerin mizahîliği içermemekle birlikte, böylesi bir bitişe aracılık işlevi gördüğü söylenebilir. Örneğin, Melih Cevdet Anday'ın "Zavallı Balıklar"[387] başlıklı şiirinde mizahî bir öze sahip olmayan ilk üç dize, sonuçtaki esprinin vurgusunu artırma işlevini taşır:

---

386 *Ana Britannica*, C.16. s.155. Ülkemizde, mizahın özellikle kuramsal yönü üzerine yapılan çalışmalar sözlük ve ansiklopedi maddesi düzeyinde kalmaktadır. Dolayısıyla, bu bölümle ilgili ön çalışma sırasında mizahın terminolojik ve kategorik yapısına ilişkin kapsamlı bir çalışmanın eksikliğini gördüğümü burada belirtme gereğini duyuyorum.

387 Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.8.

"Büyük annemin itikadınca/Karaya vur(ur)muş balıklar/Yeni bir harp çıkmadan önce./Eğer böyle ise sahiden/Nedir bu balıkların çektiği"

Oktay Rifat'ın "Karaca Ahmet"[388]inde de bütün dizeler, âdeta son dizedeki âkıbetin 'traji-komik' niteliğini belirginleştirmek için yazılmıştır:

"Akşamları parka çıkmaktı/En büyük eğlencesi./Şair Orhan Veli'yi/Melih Cevdet'i severdi hayatında.../Ağaçlardan kavağı severdi./Yıldızları da severdi.../Ve en rahat anasının serdiği yatakta uyurdu.//Şimdi burada yatıyor."

Orhan Veli Kanık'ın "?"[389] başlıklı şiirinde ise mizahîlik, işlenen temayla ilişkili; ancak, içerikteki, varlıktan inanç değerlerine kadar uzanan sorgulamaların ciddiliğine aykırı olan dördüncü dizedeki sözlerde bir görünüp gülümsetir ve kaybolur:

*"Neden liman diyince/Hatırıma direkler gelir,/Ve açık deniz diyince yelken?/**Mart diyince kedi,**/Ve neden ihtiyar değirmenci/Allaha inanır düşünmeden?/Ve rüzgârlı havalarda/Yağmur eğri yağar?"*

İlk evreye ait şiirlerdeki mizahî yapı, genellikle, 'espri' ya da 'nükte' olarak değerlendirilmiştir. Bu da mizahın kendi içindeki temel kategoriyi oluşturur. Güldürmekten, Garip şiirindeki durumuyla gülümsetmekten başka bir amaç taşımayan yalın bir mizah... Garipçiler, ilk evrede mizahîliği 'espri' düzeyinde ele alan, dolayısıyla salt gülümsetmekle yetinen şiirler de yazmışlardır. Melih Cevdet Anday'ın "Serçe"[390], Oktay Rifat'ın "Eski Zaman"[391], Orhan Veli Kanık'ın "İş Olsun Diye"[392] şiirlerini bu tür mizahîliğin örnekleri olarak göstermek mümkündür. Ancak, Garip şiirindeki 'espri', sanılanın tersine, salt söyleyişten ibaret kalmaz; şiirin tematik alt yapısına, dolayısıyla derin anlamına dikkat etmeyi gerektiren bir mizahî yön taşır. İlkin oldukça basit görünen bu mizahîliğin temel amacı sadece gülümsetmek değil; daha çok düşündürmektir. Bu yapısıyla da Garip şiirinin ilk evresindeki mizah anlayışını 'kara mizah' biçiminde nitelendirmek daha doğru olur. Söz konusu mizah tarzının gülünçle

---

388 Varlık, C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487.
389 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.394.
390 *Garip*, 1941, s.19.
391 Varlık, C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.367.
392 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.394.

ürkütücü ve korkunç ögeleri birlikte içeren yapısı, alayı, yergiyi ve düşündürmeyi de kapsar[393] Bu özellikleri dikkate alındığında, Garipçilerin ilk evrede 'kara mizah'ı bütün yönleriyle uyguladıkları söylenemez. Öncelikle belirtmek gerekir ki, hareketin ilk evresindeki ürünler eleştirel ve yergici nitelikte değildir. Çoğunlukla tespit ve işaret etme düzeyinde kalan bir yapıya sahiptir. Alay ise birkaç şiirde, eleştiri ve yergi amacı taşımaksızın, görülmektedir. Garipçiler, bu evrede 'kara mizah'a yeni bir yön daha kazandırmış, onu daha çok acıma duygusunu harekete geçirip düşündürmeyi amaçlayarak kullanmışlardır. Özellikle 'İkinci Dünya Savaşı' ve 'yoksul, sıradan insanların yaşayışı' temalı şiirlerde, bu amaçlarına genellikle ulaştıkları söylenebilir. Nitekim, Prof.Dr.Mehmet Kaplan'ın anlattığı bir anısı, bu yargıyı desteklemektedir:

> *"Hiç unutmam, bir gün Bâbıâli yokuşundan aşağıya doğru inerken, elinde eskimiş çantası, ayağında patlamış ayakkabıları, buruşmuş yüzü, zavallı paltosu ile, ara sokaklara dalan küçük bir memur gördüm. Birdenbire "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiirini hatırladım. Kendi kendime "şâirin bahsettiği Süleyman Efendi böyle birisi olmalı" dedim. Ve ona karşı içimde bir merhamet ve şâire karşı bir sevgi hissettim. Daha önce başkaları ile benim de alay ettiğim şiir, hayatta o zamana kadar benzerlerini çok gördüğüm, fakat kendilerine karşı alâka duymadığım insanların çehrelerine âdeta bir ışık tutmuş, onların boş ve mânasız varlıklarını bir muamma haline getirmişti. (...) Şâir, romancının sahifelerce anlatmağa çalıştığı hayat tecrübesini veya tipi bir mısrada teksif ediyordu:*
>
> *Yazık oldu Süleyman Efendi'ye.*
>
> *Bu mısra, işte bana bu hakikati duyurmuştu. Hiç şüphesiz o da bir şiirdi, fakat başka cins bir şiir."*[394]

Melih Cevdet Anday, "İkinci Harbı Umumî"[395] başlıklı şiirinin ilk altı dizesinde savaşın acımasızlığını oldukça ciddi ve doğrudan ifadelerle vurgular. Ancak, finalde birdenbire karşımıza çıkan "*hesabı kesmek*" deyimi bu ciddiliğe gülünç bir yön katar. Savaşın insan canını

---

393 *Ana Britannica*, "Kara Mizah", C.12, s.560.

394 Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları, İstanbul, 1973, s.110-111.

395 *Garip*, 1941, s.21.

değersizleştirmesi, bir malın bedelini ödeme sırasında, dolayısıyla oldukça farklı alanda kullanılan bir deyimle özdeşleştirilerek hem insan hayatının hem de şiirin sonu traji- komik bir niteliğe ulaştırılır:

"Nasıl sabrettim bugüne kadar/Ölümden bahsetmemek için./ Farkına varmamak mümkün mü?/Cigaram acı işte,/Aşık olmak gayrı kabil,/Uyanmanın tadı kalmadı./Birinci Harbi Umumi'de doğmuşum,/Bizim hesabı kesmek için/İkincisine ne küzum vardı?"

Oktay Rifat da aynı temayı işlediği "Yaramaz Çocuklar[396]da dört dize boyunca çocuklara düşüncesizce verilen ürkütücü cezaları sıralar. Son iki dizede ise bu cezalarla Alman ordularının Polonya'yı işgali arasında sürpriz bir bağlantı kurar. Polonyalı insanların mağdurluğunu, çocuk- ceza- savaş ilişkisinin yarattığı acıma duygusunun eşliğinde düşündürür:

"Yaramazlık eden çocukları/Kömürlüğe kapatırlar;/Hırsızlara verirler,/Tavana asarlar bacağından./Peki ama hepsi de mi yaramaz/ Polonya çocuklarının?"

Orhan Veli Kanık'tan vereceğim örnek ise, yukarıda belirttiğim temalardan ikincisini işlemektedir. "Kitabe-i Seng-i Mezar II"[397] başlıklı şiirde, sıradan bir insanın hayatı, yoksulluk ve borç gibi acıma duygusu uyandıran durumlarla verilir. Ancak, ölümle gömülme arasındaki sürenin, birbirini izleyen belirli geçmiş kipli cümlelerde yorumsuz ifadelerle belirginleştirilen hızlılığı ve sıradanlığı bu acıklı duruma gizli bir gülünçlük boyutu ekler. Şairin, önceki dizelerle birlikte değerlendirildiğinde bir 'espri' niteliği taşıyan son dizedeki yorumu ise bu gizli gülünçlüğü açığa çıkarır. Böylece, acımayı ve gülümseyerek düşünmeyi birlikte içeren bir 'kara mizah' yapısı oluşturulur:

"Mesele falan değildi öyle/To be or not to be kendisi için,/Bir akşam uyudu,/Uyanmayıverdi./Aldılar, götürdüler;/Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü./Duyarlarsa öldüğünü alacaklılar/ Haklarını helâl ederler elbet,/Borçlusu da yoktu zaten rahmetlinin."

Garip hareketinin ilk evresindeki mizahî özellik taşıyan şiirlerde 'ironi' tekniğinden de yararlanıldığı görülmektedir. 'İroni' (irony) mizahın kapsamı içinde kalan bir teknik olmakla birlikte, zaman zaman mizahî bir içeriği bulunmayan anlatı türlerinde de

---

396 Varlık, C.9, S.154, 1 Birincikânun 1939, s.269.
397 A.g.d., C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.435.

genellikle kısmî olarak kullanılır. Bir özelliğinden dolayı genellikle 'kinaye' sanatı ile özdeşleştirilen bu teknik, aslında başka özellikleri de içermesi bakımından 'kinaye'den daha geniş bir öze sahiptir. 'İroni'nin başlıca özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür: Kastedilenin tersini söyleme, neden ve sonuç arasında aykırılık oluşturma, mizahî bir anlatımla alay etme, olması gerekenden farklı bir sonuç yaratma, diyalogda ve tartışmada bilmezden gelme[398].

Garipçiler, 'ironi' tekniğini ilk dört özelliğiyle kullanmışlardır. İlk özellik, sadece Orhan Veli Kanık'ın "Hardalname"[399] ve "Fena Çocuk"[400] adlı şiirlerinde görülür. İkinci şiirde, özgürce yaşayan bir çocuğun davranışlarını tasvip eden, hatta ona özenen anlatıcı, bu düşüncelerini, onaylamıyormuş gibi tersi ifadelerle dile getirir:

"Mektepten kaçıyorsun,/Kuş tutuyorsun,/Deniz kenarına gidip/ Fena çocuklarla konuşuyorsun,/Duvarlara fena resimler yapıyorsun;/ Bir şey değil,/Beni de baştan çıkaracaksın./Sen ne fena çocuksun!"

'İroni'nin "neden ve sonuç arasında aykırılık oluşturma" biçimindeki ikinci özelliği, ilkin Orhan Veli Kanık tarafından kullanılmıştır. "Ali Rıza İle Ahmedin Hikâyesi"[401]nde ilk bölümdeki nedene karşılık olarak ikinci bölümdeki aykırı sonuç yaratılmıştır:

(1)*"Ne tuhaftır Ali Rıza ile/Ahmedin hikâyesi!/Biri köyde oturur,/Biri şehirde/*

(2)*Ve her sabah/Şehirdeki köye gider,/Köydeki şehire."*

Oktay Rifat da "Tecelli"[402]de 'ironi'nin aynı özelliğinden yararlanmıştır. Şiirde 'ironi' birkaç neden ve birkaç sonuç ile, âdeta pekiştirilerek uygulanmıştır:

---

398 İnci Enginün, "Mehmet Akif'te Irony", *Ölümünün 50.Yılında Mehmet Akıf Ersoy*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986, s.211; J.A.Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, The Penguin, 4th ed., London, 1991, pp.457-462; *Ana Britannica*, "İroni", C.11, s.627; *Encyclopedia Americana*, "Irony", Vol.15, p.468; *Encyclopedia Britannica*, "Irony", Vol.12, p.682;

399 Yazılışı: Mart 1940; *Bütün Şiirleri*, s.204. Alayı da içeren bu şiir, aşağıda, 'ironi'nin üçüncü özelliği ile ilgili kısımda değerlendirilecektir.

400 Nisan 1941; a.g.e., s.205.

401 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393.

402 *Garip*, 1941, s.44.

"Nedir bu benim çilem!/Hesap bilmem/Muhasebede memurum./ En sevdiğim yemek imam bayıldı/Dokunur./Bir kız tanırım çilli/Ben onu severim/O beni sevmez."

'İroni'nin "mizahî bir anlatımla alay" yönünü birinci evrede sadece Orhan Veli Kanık kullanmıştır. "Rönesans"[403], "Tereyağı"[404], "Sabaha Karşı"[405] ve "Hardalname"[406], aynı zamanda, onun daha sonra anlatım tekniğinden bakış açısı konumuna ulaştıracağı alayın ilk örnekleridir. Bu örneklerdeki eleştirel yönün de sınırlı tutulduğu dikkati çekmektedir. Nitekim, özellikle son evrede doğrudan bir kimlik kazanacak olan sosyal eleştiri, "Hardalname"de ironik, yani dolaylı bir anlatım tekniği aracılığıyla sergilenmiştir. Orhan Veli Kanık, savaş yıllarının çetin koşullarında bile rahat bir yaşantı sürdüren, dolayısıyla toplumun sıkıntılarına duyarsız kalan kesimlerle "hardal" ekseninde ve 'ironi'nin ilk özelliğinden de yararlanarak alay eder:

"Ne budala şeymişim meğer,/Senelerden beri anlamamışım/ Hardalın cemiyet hayatındaki mevkiini./"Hardalsız yaşanmaz."/ Bunu Abidin de söylüyordu geçende./Daha büyük hakikatlere/ Ermiş olanlara,/Biliyorum, lâzım değil ama hardal/ Allah kimseyi hardaldan etmesin."

Orhan Veli Kanık, biçimci şiire yönelik alaylı tutumunu, "Sabaha Karşı"da 'kafiye'yi çöple özdeşleştirerek belirginleştirir:

" ./Beklemesem olmaz mı güneşin doğmasını/Kullanılmış kafiyeleri yollamak için,/Kapıma gelecek çöpçülerle,/Deniz kenarına?/. "

"Tereyağı"nda 'ironi'nin iki özelliğinin birlikte kullanılması söz konusudur. İkinci Dünya Savaşının hemen başında, Eylül 1939'da yazılan şiirde, Hitler'le bir yandan bir çocuğun bakış açısıyla alay edilirken, öte yandan da olması gerekenden farklı bir sonuç yaratılır. Son dizede, Avrupa'yı işgal etmeye başlayan güçlü bir ordunun askerlerinin aslında aç olduğu îmâsıyla 'ironi'nin dördüncü özelliği uygulanmış olur. Ayrıca, savaş yıllarının yokluk ortamında, bir evde tereyağı bulunması da ironinin bir başka boyutunu oluşturur:

"Hitler amca!/Bir gün de bize buyur./Kâkülünle bıyıklarını/ Anneme göstereyim./Karşılık olarak ben de sana/Mutfaktaki

---

403 Temmuz 1939; *Bütün Eserleri*, s.201.
404 Eylül 1939; a.g.e., s.202.
405 Varlık, C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.434.
406 Mart 1940; *Bütün Şiirleri*, s.204.

dolaptan aşırıp/Tereyağı veririm./Askerlerine yedirirsin."

Şair, "Sokakta Giderken"[407] adlı şiirinde de 'ironi'nin alay etme ve olması gerekenden farklı bir sonuç yaratma özelliklerini birlikte uygular:

"Sokakta giderken, kendi kendime/Gülümsediğimin farkına vardığım zaman/Beni deli zannedeceklerini düşünüp/ Gülümsüyorum."

Oktay Rifat'ın "Ölüler"[408] başlıklı şiirindeki, savaşta elleri koparak ölen beş yaşındaki kız çocuğunun çember çevirememesi ve bir şehidin, öldükten hemen sonra üzerinden kaputunun alınmasından ötürü mezarda üşümesi, birer ironik durumdur. 'Kara mizah'ın "ürkütücü ve korkunç" özelliğinden de izler taşıyan bu iki örnek, 'ironi'nin dördüncü yönü içinde yer alır:

" ./"-Bir kızım vardı beş yaşında,/ "Ölmüş, şimdi beraberiz./ "Lâkin içi sıkılıyor burada,/"Ellerini Varşovada unutmuş/"Çenber çeviremiyor."/. ./"Üzerimden kaputumu aldılar/"Öldüğüm zaman./ "Üşüyorum./"Önümüz de kış."/. "

Garip hareketinin ikinci evresine ait ürünlerde, Orhan Veli Kanık'ın birkaç şiiri dışında, mizahî ögelere rastlanmaz. Orhan Veli Kanık'ın bu bağlamda anılabilecek şiirleri şunlardır: "Orhan Veli"[409], "Eskiler Alıyorum"[410] ve "Festival"[411] İlk iki şiirde, sanat çevrelerine yöneltilen ve belirgin bir biçimde yansıtılan alaylı tutum, "Festival"de daha örtülü olarak bulunur. Şiirde, İkinci Dünya Savaşının, ülkede meydana getirdiği yokluk ve yoksulluk ironik bir anlatım tekniğiyle yansıtılır. Şair, bunu insanoğlunun kendi eliyle yarattığı sıkıntılı durumu sanki Tanrı'dan kaynaklanıyormuşçasına tevekkülle kabul eden insan tipiyle alay ederek gerçekleştirir. Bu alayı gizlemek için de figürü anlatıcı konumunda ön plâna çıkarır:

"Ekmek karnesi tamam ya,/Kömür beyannamesi de verilmiş;/ Düşünme artık parasızlığı;/Düşünme yapacağın yapıyı;/El tutar, ömür yeter;/Yarına Allah kerim;/Dayan hovarda gönlüm!"

Mizah, üçüncü evreyle birlikte Garip şiirinde yeniden yer almaya başlar. Bu bağlamdaki ürünler, söz konusu evrenin şiir birikimi

---

407 Varlık, C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.435.
408 A.g.d., C.9, S.154, 1 Birincikânun 1939, s.269.
409 İnkılâpçı Gençlik, S.56/59, 15 Ağustos 1942, s.2.
410 *Vazgeçemediğim*, (Şubat)1945.
411 *Garip*, 2.b., (Nisan) 1945, s.44.

içinde nicelik olarak fazla yer tutmamakla birlikte, Garipçilerin 'kara mizah' anlayışındaki dönüşümün ilk örnekleri olmaları bakımından önemli bir özelliğe sahiptir. Orhan Veli Kanık'ın "Pireli Şiir"[412] ve

"Neler yapmadık şu vatan için!/Kimimiz öldük;/Kimimiz nutuk söyledik."

dizelerinden oluşan "Vatan İçin"[413], Oktay Rifat'ın,

"Bir yiyen bu pandispanyadan/Ruhcu olur/Sanatcı olur/Zehir misali/Acı olur/Hacı olur/Hacivat olur/Adam olur adam"

biçimindeki "Pandispanya Reklâmı"[414] başlıklı şiirleriyle birlikte 'kara mizah', Garip şiirinde yergici yönüyle de işlenmeye başlamaktadır.

Hareketin son evresinde üç şairin de işlediği yergi ağırlıklı 'kara mizah', Oktay Rifat'ın şiirlerinde daha belirgindir. Şair, sosyal eleştiri temalı şiirlerinde genellikle yergici bir tutum takınmıştır. Onun, halk ile yönetici kesim arasındaki kopukluğu işlediği "Kervan"[415] ve "O Gün Bu Gün"[416], özgürlük, adalet, eşitlik kavramlarını irdelediği "Dolma"[417] ve "Hürriyet Şiirleri I"[418], manevî değerleri eleştirdiği "Ruh"[419] ve "Ramazan"[420], ezen- ezilen ilişkisini yansıttığı "Farelerle İnsanlar"[421] başlıklı şiirleri, alayın yanında yergiyi de ön plâna çıkaran 'kara mizah' örnekleridir. Örnek olarak, 'ironi'nin birinci özelliğinden de yararlanan "Hürriyet Şiirleri I"i buraya alıyorum:

"Hadi ordan/Haini vatan/Sümüklü cenabet/Hürriyet var bu memlekette hürriyet/Yenişehir'de hürriyet/Kavaklıdere'de hürriyet/ İçerde hürriyet dışarda hürriyet/Gelsin hürriyet gitsin hürriyet/Mis Sokağı'nda çakır gözlü hürriyet/Karpuzu yar göbeğinden/Hürriyet çıkar içinden/Dişle Gümüşhane elmasını/ Dilinde hürriyet/ Burnunda hürriyet/Kulakların hür değil mi kulakların/ Kulakta hürriyet/Kuşlarda tavuklarda sineklerde hürriyet!/Bu memleketin sinekleri/Bu memleketin sinekleri hür/Bu memleketin aydınları/Bu memleketin aydınları hür/Bak Ali Beyel/ Girer dilediği berbere/Bir

412 Varlık, S.312, 1 Temmuz 196, s.4.
413 A.g.d., S.313, 1 Ağustos 1946, s.4.
414 A.g.d., S.323, 1 Haziran 1947, s.8.
415 Yaprak, S.1, 1 Ocak 1949, s.1.
416 A.g.d., S.19, 1 Şubat 1950 s.1.
417 A.g.d., S.3, Şubat 1949, s.1.
418 A.g.d., S.5, 1 Mart 1949, s.1.
419 A.g.d., S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.
420 A.g.d., S.12, 15 Haziran 1949, s.1.
421 *Aşağı Yukarı*, 1952, s.7-8.

güzel traş olur/Kimin karışmak haddine/Hür çünkü herifçioğlu/ Hür oğlu hür"

Daha önceki evrelerde genellikle eleştirel özden uzak bir yapıda değerlendirilen alay, Yaprak evresinde sosyal eleştiri amaçlı 'kara mizah'ın bir başka anlatım aracı olarak belirginleştirilmiştir. Ayrıca, yine daha önce sınırlı bir bakış açısıyla uygulanmış olan alayın çerçevesi de genişletilir. Bu doğrultuda, bir duruma ya da kişiye yönelik olma özelliğinden uzaklaştırılarak daha çok toplumsal yapıdaki olumsuzlukların yerilmesinde kullanılmaya başlar. Garip hareketinin son evresinde 'kara mizah'ın alay yönü, Melih Cevdet Anday'ın şiirlerinde yoğunlaşır. Onun "Hayvanat Bahçesi"[422], "4x 400 Engelli"[423], "Düzenli Dünya"[424], "Çürük"[425], "Tarih Okurken"[426], "Apartıman"[427] ve "Bugün Ayın Ondördü"[428] başlıklı şiirleri, toplumsal yapıya ilişkin eleştirilerin alaycı bir bakış açısı ve anlatım biçimiyle gerçekleştirildiği uç örneklerdir. Melih Cevdet Anday, "Medeniyet"[429] ve "Ahlâk"[430] adlı iki şiirinde kentli toplumun yaşantısına yönelik 'sosyal eleştiri' temasını, alayı yer yer aşağılayıcı bir düzeye ulaştırarak işlemiştir. 'İroni'nin birinci özelliğinin kapsamı içinde 'sarkazm'[431] (sarcasm) terimiyle nitelenen bu tutum, "Medeniyet"te söyleyişe de yansıtılırken, "Ahlâk"ta daha çok bakış açısı düzeyinde görülür:

"Şu haline bak da utan/Ne okuma bilirsin ne sayı/Ne üstünde var ne başında/Ne midende ne kursağında/Bari gel de görgünü arttır/Medeniyet öğren ayı/Yemek masası nedir, peçete nedir./Çatal bıçak nedir gör./Giymek şart değil ya/Ayakkabı gör, gömlek gör/İngiliz kumaşı gör, naylon çorap gör/Jartiyer bile görsen faydası var/Tarak deyip de geçme/Saçını tara gör/Kafan nasıl işlemiye başlar./Kanalizasyon gördün mü sen hiç?/Gel de kanalizasyon gör/Yemek şart değil ya/Döner kebap gör, suböreği gör/Ekmek gör be ekmek/Ne görsen faydası var."

---

422 Yaprak, S.17, 1 Ocak 1950, s.1.
423 A.g.d., S.18, 15 Ocak 1950, s.1.
424 Varlık, S.355, 1 Şubat 1950, s.5.
425 Yaprak, S.19, 1 Şubat 1950, s.1.
426 A.g.d., S.20, 15 Şubat 1950, s.1.
427 *Telgrafhane*, 1952, s.32.
428 A.g.e., s.43-46.
429 A.g.e., s.27-28.
430 A.g.e., s.29.
431 X.J.Kennedy, *Literature*, Harper Collins, 5th ed., Newyork, 1991, p.129.

"Ahlâk kalmadı memlekette/Kiracısı öyle, işçisi öyle/Hani köylü sâftır derler a/İnanma/On yumurta aldım dün/İkisi bozuk çıktı./Cırrr/Kapı/Kim o?/Dilenci./Kuru ekmek veririsin beğenmez/ Taze ekmek senin nene?/Kalmadı, dedim ya, kalmadı/Ahlâk kalmadı memlekette."

Orhan Veli Kanık'ın son evreye ait ürünlerinde ise 'kara mizah' daha az görülür. Onun "Dalgacı Mahmut"[432] ve "Bedava"[433] başlıklı şiirleri, bu tarzın en belirgin örnekleridir. İki şiir de ironik birer yapıya sahiptir.

"Dalgacı Mahmut"ta sanatçının toplum içindeki yerini kendi şahsında irdeleyen şair, bu konumu ironik bir karşıtlık aracılığıyla yansıtır. Şiirin birinci bölümünde sanatçının gayrı ciddi sonuçlar verebilen ya da böyle görülebilen yaratma faaliyetinin ciddi bir iş olduğunu yansıtan şair, ikinci bölümde ise onun yoksulluğunu düşünmesini "dalga geçmek" biçiminde alışılmamış bir bakış açısı ile aktararak karşıtlık tekniğini uygular. Bir başka yaklaşımla, her iki bölüm, birbiriyle oluşturduğu bu karşıtlığın yanı sıra, kendi içinde de söz konusu tekniği barındırmaktadır. Orhan Veli Kanık, insanlara kültür alanında hizmet veren sanatçının bu "iş"i karşılığında ulaşabildiği, ya da toplum tarafından kendisine uygun görülen maddî konumu, yoksulluğu ironik bir anlatımla vurgular:

(1)*"İşim gücüm budur benim,/Gökyüzünü boyarım her sabah,/ Hepiniz uykudayken./Uyanır bakarsınız ki mavi.//Deniz yırtılır kimi zaman,/Bilmezsiniz kim diker;/Ben dikerim.//*

(2)*Dalga geçerim kimi zaman da,/O da benim vazifem;/Bir baş düşünürüm başımda,/Bir mide düşünürüm midemde,/Bir ayak düşünürüm ayağımda,/Ne haltedeceğimi bilemem."*

Orhan Veli Kanık, "Bedava"da ise 'ironi'nin "kastedilenin tersini söyleme" özelliğinden yararlanır. Yoksulluk, pahalılık, eşitsizlik, özgürlük gibi toplumsal yapının olumsuz yönlerini "bedava" nitelemesiyle yarattığı aykırılık aracılığıyla eleştirir:

"Bedava yaşıyoruz, bedava;/Hava bedava, bulut bedava;/Dere tepe bedava;/Yağmur çamur bedava;/Otomobillerin dışı,/ Sinamaların kapısı;/Camekânlar bedava;/Peynir ekmek değil

---

[432] Yaprak, S.5, 1 Mart 1949, s.1.
[433] A.g.d., S.8, 15 Nisan 1949, s.1.

ama/Acı su bedava/Kelle fiyatına hürriyet,/Esirlik bedava;/Bedava yaşıyoruz, bedava."

Orhan Veli Kanık, "Erol Güney'in kedisinin bahar mevsiminde ve toplum meseleleri karşısında takındığı tavrı anlatır şiirdir"[434]de, toplum sorunlarına ilgisiz kişilerle alay ederken bir hayvan figürü kullanır.

"Bir erkek kediyle bir parça ciğer;/Dünyadan bütün beklediği./ Ne iyi!" dizelerinden oluşan şiirde, görüldüğü gibi, topluma ilişkin ögeler yer almaz. Buna karşılık, başlığın niteliği, metnin bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiği noktasında bir kılavuz işlevi görür. Dolayısıyla, başlıkla içeriğin bağlantısızlığı ironik bir karşıtlık yaratır.

Şair, "Kuyruklu Şiir"[435] ve onun devamı niteliğindeki "Cevap"[436] adlı iki şiirini de alegorik yapıda kurmuştur. İlk şiirde, sınıf çatışması yoksul figürün bakış açısından ve ilk bölümdeki karşılaştırmaya bağlı olarak ikinci bölümde belirginleştirilen alaycı ve yergici anlatım tutumuyla çağrıştırılmıştır. Bu yergi ise aşağılayıcı yönü bakımından 'sarkazm' özelliği taşımaktadır:

"Uyuşamayız, yollarımız ayrı;/Sen ciğercinin kedisi, ben sokak kedisi;/Senin yiyeceğin, kalaylı kapta;/Benimki aslan ağzında;/Sen aşk rüyası görürsün, ben kemik://Ama seninki de kolay değil, kardeşim;/Kolay değil hani,/Böyle kuyruk sallamak tanrının günü."

3- Öyküleme

Garip hareketinde, şiirin üst yapısı 'bir şairin izlenimleri'nden çok, 'bir anlatıcının gözlemleri' biçiminde oluşur. Bu gözlem, anlatıcının kendisine ya da figürün iç dünyasına yönelik olduğu durumlarda da dışa dönük bir nitelik taşır. Soyut ve içe dönük psikolojik oluşumların bile dışa vurumcu bir anlayışla işlendiği Garip şiirinde, doğal olarak dışa özgü ögelerin aracılığı önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla, gerek temayı işleyiş, gerekse figüratif özellikleri aktarış noktalarında nesnel gerçekliğe bağlılıktan kaynaklanan dışa dönüklük, Garip şiirinin başlıca özellikleri arasında yer alır. Bu bakış tarzının şiire yansıtılması ise öyküleme tekniği aracılığıyla olmuştur.

---

434 *Karşı*, 1949, s.28.

435 Yaprak, S.16, 15 Aralık 1949, s.1

436 A.g.d., S.18, 15 Ocak 1950. s.1

Garip şiirinde tematik yapı büyük ölçüde bir 'olay'a dayanır. Bu özellik, figüre ya da hayatın çeşitli kesitlerine ait somut durumları içeren temaların yanı sıra varlık, evren, ölüm, rüya gibi metafizik, soyut kavram ve olguları kapsayan temalarda da söz konusudur.

Oktay Rifat'ın "Ekmek ve Yıldızlar"[437]ı, Garip şiirinin monotemleri arasında bulunan evren karşısında şaşkınlık- hayranlık temasının öyküleme tekniğiyle işlenişine tipik bir örnektir. Şiirde evren, "figürün ekmek yiyerek gökyüzünü izlemesi" olayı aracılığıyla irdelenir. İnsanın bu metafizik âlem karşısındaki fikrî durumu ise, soyut yorumlar yerine, figürün olağan dışılığı da içeren bir hareketiyle, dolayısıyla evreni değil; insanı merkez edinen somut bir olayla sunulur. Ayrıca dördüncü dizenin bir konuşma cümlesinden oluşması, şiirdeki öyküleme yapısını pekiştirme işlevini görür:

"Ekmek dizimde/Yıldızlar uzakta, ta uzakta./Ekmek yiyorum yıldızlara bakarak./Öyle dalmışım ki sormayın,/Bazan şaşırıp, ekmek yerine/Yıldız yiyorum."

Ölüm de, daha önceki alt bölümlerde değerlendirildiği üzere, Garip şiirinde olaya dayalı olarak işlenen bir başka metafizik olgudur. Garipçiler, ölümü tema olarak işledikleri şiirlerde ilgilerini ölümün ardındaki gizemli âlemden çok onun hayatla, canlılıkla ilişkili yönleri üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Buna bağlı olarak, ölüm temalı şiirlerin hemen hepsinde ölünün sağlığındaki durumu, ölenin ardından ortaya konan törensel davranışlar gibi hayata özgü durumlar öykülenerek yansıtılmıştır. Örneğin, Oktay Rifat'ın "Karaca Ahmet"[438]inde ölü figürün tanıtılışı, onun sağlığındaki yaşantısının özetlenmesi biçimindedir. Şair, "Cepheye Giden Çocuk"[439] başlıklı şiirinde de ölüm temasını, ölen gencin defin anını, öykülemenin bir alt kolu olan gösterme tekniğinden de yararlanarak işlemiştir. Ayrıca, ölümle ilgili göreneksel uygulamaların da bu öykülemenin birer ögesi olarak kullanılması, ölümün hayatla ilişkili yönleriyle işlenişinin bir başka boyutunu oluşturur:

"Öldü, öldüğünü bilmiyor;/İki eli yanına geldi; götürecekler,/ Gitmem diyemiyor.//Tadamadı helvadan ve lokmadan./ Bir teşekkür olsun edemedi/Tabutunu taşıyan dostlara./Ah! Ölümü kimseninkine benzemiyor "

---

437 Ses, S.8, 1 Nisan 1940, s.4.

438 Varlık, C.5, S.103, 15 Birincitçşrin 1937, s.487.

439 A.g.d., C.9, S.154, 1 Birincikânun 1939, s.269.

Garip şiirinde ölüm sonrasının da bu durağan âleme aykırı bir bakış açısıyla değerlendirildiği görülmektedir. Bu bağlamdaki örneklerde figürler, ölü olmakla birlikte, bir canlı insan gibi hareket eder, konuşur, hisseder. Dolayısıyla bu tarz şiirlerde de bir olayın öykülenmesi söz konusudur. Melih Cevdet Anday'ın "Ölü Bir Arkadaştan Mektup"[440] ve Oktay Rifat'ın "Şehitlik"[441] başlıklı şiirleri bu tür tematik tutuma örnek verilebilir.

Soyut bir kavram olan rüya da Garip şiirinde öykülemeli bir anlatım biçimiyle işlenmiştir. Orhan Veli Kanık'ın "Rüya"[442] ve Melih Cevdet Anday'ın aynı adlı şiirinde, rüya nesnel gerçeklikle ilişkili yönü ile sunulmuştur. Dolayısıyla, iki şiirde de rüya, olağanüstü ve karmaşık ögelerle örülü özgün içeriğiyle değil, bir anlatıcı tarafından düzenlenmiş ve bütünüyle insana özgü olayları kapsayan bir nitelikte hikâye edilir:

"Bir rüya gördüm gündüz uykusunda:/İncecikten bir kar yağıyordu./Sabahatim hasta yatağında doğrulmuş/Bir aydınlığa bakıyordu./İncecikten bir kar yağıyordu./Bahriyeli ağabeyimi düşünüp/Erzincanda annem ağlıyordu./."[443]

Garipçiler hüzün ve iç sıkıntısı gibi psikolojik özellik taşıyan temaları genellikle dışa dönük bir tutumla ve öyküleme aracılığıyla işlemişlerdir. Melih Cevdet Anday, "Her Gece Böyle Değilim"[444] şiirinde figürün iç sıkıntısını, o andaki ruhî durumuyla değil; olağan günlük yaşantısından seçilmiş mutlu kesitleri onun bakış açısından öyküleyerek yansıtır. Şiirde iç sıkıntısı teması, bu neşeli anlarla karşıtlık oluşturan son dizede belirginleştirilir:

"Benim de öyle akşamlarım vardır/Kapıdan girince anama sarıldığım/Çocuklara karamelâ ve çekirdek getirdiğim/Meyhaneye uğramadan çakır keyifl Düşmanım yok/Gündeliğim cebimde/ Küfretmeden/Öyle tasasız döndüğüm akşamlar./Benim de öyle akşamlarım vardır/Her gece böyle değilim."

Orhan Veli Kanık'ın "Misafir"[445]inde de tematik yapının aynı teknikle kurulduğu görülmektedir. Figür, huzursuz ve sıkıntılı ruh

---

440 Ses, S.8, 1 Nisan 1940, s.5.
441 Varlık, C.9, S.151, 15 Birinciteşrin 1939, s.200.
442 İnsan, C.1. S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393.
443 Varlık, C.14, S.284-285, 1-15 Mayıs 1945, s.673.
444 A.g.d., C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.518.
445 *Vazgeçemediğim*, 1945.

durumunu, gün içerisinde yaşadığı birtakım küçük olayları anlatarak hissettirir:

"Dün fena sıkıldım akşama kadar;/İki paket cigara bana mısın demedi;/Yazı yazacak oldum, sarmadı;/Keman çaldım ömrümde ilk defa;/Dolaştım,/Tavla oynayanları seyrettim,/Bir şarkıyı başka makamla söyledim;/Sinek tuttum, bir kibrit kutusu;/Allah kahretsin, en sonunda,/Kalktım buraya geldim."

Garip şiirinde öykülemenin kimi alt tekniklerinden de yararlanılmıştır. Öncelikle, gerçekçi bir estetik anlayışa bağlı olmasından dolayı Garip şiirinde gözlemin büyük bir yeri vardır. Gözlem, birçok üründe, ya içeriğin bütününü ya da hareket noktasını oluşturur. Oktay Rifat'ın,

"Küçük bir lavanta çiçeği,/Sarışın arı/Ve namütenahi gelincik./ Düşünmeden sevdiğimiz bu anda/Birdenbire başlayan gök yüzü."

dizelerinden oluşan "Peyzaj"[446], doğal görünümün, yakın plândan uzağa ve gökyüzüne yönelen bir bakış açısıyla tasvirinden ibarettir. Melih Cevdet Anday'ın "Günlerimiz"[447] şiirinin ilk ve son bölümlerinde ağırlığı çevreye ve figüre yönelik gözlem oluşturur:

"Yatmak/Her gece geç vakit döndüğüm oda./Sağda, çok eskiden/Ebegümeci topladığımız bayırların/Kaygusuz çocuğunu tanıyan yatak./Başında annemin koyduğu sürahi./. ./Ve yaşamak/ Geçtiğim yollarda görünen arka balkonlarda/Yıkanmış kadın çamaşırları sallanır/Akşam üstü nehir boyunda buluştuğumuz zaman/ Sevgilim sabun kokar."

Şair, "Şinanay"[448]da da geniş ölçüde gözleme dayalı sosyal çevre tasvirine yer vermiştir:

"Ada vapuru yandan çarklı/Bayraklar donanmış caf caflı/ Simitçi kahveci gazozcu/Şinanay da şinanay//Müslümanı yahudisi urumu/ İsporcusu ihtiyarı veremi/Kiminin saçı uçar, kiminin eteği/ Şinanay da şinanay/. "

Orhan Veli Kanık'ın, gözleme dayalı sosyal çevre tasvirine tipik bir örnek olan "İstanbul'u Dinliyorum"[449]unu da burada anmak gerekir.

Gözlemin içeriğe bir hareket noktası olduğu kimi şiirlerde, öykülemenin bir başka alt tekniği olan geriye dönüşten de hatırlama

---

446 Varlık, C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.
447 A.g.d., C.5, S.107, 15 Birincikânun 1937, s.551.
448 Yüce1, C.22, S.133, Kasım 1947, s.389.
449 Varlık, S.323, 1 Haziran 1947, s.3.

boyutunda yararlanıldığı dikkati çekmektedir. Melih Cevdet Anday'ın yukarıdaki şiirinin "Kalkmak" başlıklı üçüncü bölümünde gözlem, geçmişteki bir olayın hatırlanmasına zemin hazırlar:

"Eskiden büyük annemin/Aptest almağa kalktığı saatta/Kimler geçiyor sokaktan./Ben böyle bir zamanda duymuştum/Bir sevdiğimin öldüğünü./Şimdi hafızamda yalnız ismi var/Bir de herkesten erken uyanan/Acı fabrika düdüğü."

Şair, "Ağız Mızıkası"[450]nda ise geriye dönüş tekniğini daha belirgin bir biçimde uygulamıştır:

"Dün gece yatmak üzere iken/Evin önünden/Biri geçti,/Ağız mızıkası çalarak../Ve bana çocukluğumda/Akşam üzeri mangal yaktığımız/Bahçe kapısını hatırlattı,/Emniyet Sandığındaki evin.."

Orhan Veli Kanık'ın "Rüya"[451] başlıklı şiiri de bir gözleme dayanmamakla birlikte, söz konusu tekniği içermektedir:

"Annemi ölmüş gördüm rüyamda./Ağlıyarak uyanışım/ Hatırlattı bana, bir bayram sabahı,/Gökyüzüne kaçırdığım balonuma bakıp/ Ağlayışımı."

Oktay Rifat'ın "Şehitlik"[452], "Ölüler"[453] ve "Gün Sonu Konuşması"[454] şiirleri çerçeve hikâye tekniğiyle yazılmıştır. Üç şiirde de değişik figürlerin serüvenlerinden kesitler, birinci teklik kişi anlatımıyla aktarılır. İlk şiir, ölüm sonrasını figürlerin konuşmalarından oluşan çerçeve hikâye yapısı içinde sorgulaması bakımından dikkat çekicidir:

""Ben bir bahriye neferiyim/"Gözlerimi balıklar yedi./"Görmek ve ağlamak bitti benim için./"Uzun boylu adamdım sağlığımda./ "İnanmazsanız elbiselerime bakın!"//Biri diyor ki: "Ben de askerim/ "Ne farkım var diğer ölülerden/"Eskiden evlerde otururduk/"Dışında kaldık bütün kapıların./"Şimdi duvardan geçiyoruz."// Diğeri diyor ki:/ "Uzunluğuna kollarımın hatırası/ "Hâlâ başım ağrıyor"//"Yalan hepsi bunların, inanmayın!/"Biz yokuz" diyor bir başkası."

Garip şiirinde, öykülemenin bir başka alt tekniği olan iç konuşmaya da rastlanmaktadır. Oktay Rifat'ın "Nanoçun Çocukluk

---

450 Varlık, C.5, S.109, 15 İkincikânun 1938, s.584.
451 İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393.
452 Varlık, C.9, S.151, 15 Birinciteşrin 1939, s.200.
453 A.g.d., C.9, S.154, 1 Birincikânun 1939, s.269.
454 Yenilik, S.2, 15 Mart 1941, s.7-8.

Resmi"[455] ve Melih Cevdet Anday'ın "Fotoğraf"[456] adlı şiirleri söz konusu tekniği uygulamadaki benzerliklerinin yanında, anlatıcının nesne karşısındaki konumu bakımından da ortak bir özelliğe sahiptir. Her iki şiirde de bir fotoğrafın kişide uyandırdığı duygular anlatılmıştır. Bununla birlikte, iç konuşma, Oktay Rifat'ın şiirinde daha belirgin görünür:

"Nanoçun bir gece yarısı bana/Gösterdiği resme bakıp/Dedim ki:/"Elbet onun da kırmızı bir kurdelâsı/Ve altın bukleleri vardı/Her güzel çocuk gibi/Çenber çeviriridi gündüzleri/Ve reçelli bir dilim ekmek yerdi kocaman/İkindi vakti.""

"Dört kişi parkta çektirmişiz;/Ben, Oktay, Orhan bir de Şinasi./Anlaşılan sonbahar;/Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli;/ Yapraksız arkamızdaki ağaçlar./Henüz babası ölmemiş Oktay'ın,/Ben bıyıksızım,/Orhan Süleyman Efendi'yi tanımamış./ Lâkin ben hiç böyle mahzun olmadım./Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?/Halbuki hayattayız hepimiz."

Öykülemenin en çok kullanılan bir alt tekniği olan konuşma cümlesi, Garip şiirinde de bu özelliğini korur. Bu tekniğin diyalog biçimi, hareketin ilk örneklerinden "Surrealist Oyunlardan"[457]da Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık tarafından uygulanmıştır. Garip şiirinde diyalog genellikle, taraflardan sadece birinin konuşması biçiminde kullanılmıştır. İlkin, bir monolog izlenimini vermekle birlikte, ikinci teklik kişiye hitap edişin belirginliği, bu ifadelerin örtülü bir diyalog içinde geçen konuşma cümlesi olduklarını ortaya koyar.

Üç şairin, hareketin dört evresine de yayılan birçok şiiri ikinci teklik kişiye yönelik konuşma cümleleriyle kurulmuştur. Ayrıca, Orhan Veli Kanık'ın, hareketin üçüncü evresine ait "Galata Köprüsü"[458] ile

---

455 Sokak, S.1, 6 Mart 1940, s.7.
456 *Garip*, 1941, s.26.
457 Varlık, C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487.
458 A.g.d., S.322, 1 Mayıs 1947, s.3.

son evredeki "Sizin İçin"[459], ikinci çokluk kişiye hitap eder nitelikteki konuşma cümlelerinden oluşur. İki şiirin bu cümle yapısıyla kurulmasında 'sosyal eleştiri' temasının işlenmesi, dolayısıyla hitap edilen kesimin toplum olması rol oynar.

Örnekler:

*"**Kuş ve Bulut**//Kuşcu amca!/Bizim kuşumuz da var,/Ağacımız da./Sen bize bulut ver sade/Yüz paralık."*[460]

*"**36.7**// Madem otuzaltı yediye düşmüş ateşin/Demek çıkışın yakın hastaneden/Benim dal gibi zayıfım, güzelim/Ne dilersen dile benden./...."*[461]

*"**Te'vil**//Üst üste cıgara yakışım/Aşık olduğum için değil,/Ve bu can sıkıntısı/Sebepsiz//Seni daima düşünüyorum;/Ama Lida'yı da düşünüyorum,/Doğru, o bir memurla evlendi/Bütün dostlarını unuttu.// Dün geceki hâdiseye gelince/Ne denir? Sarhoşluk işte!/Hatıralar da insanı mahzun eder;/Hem ne malûm başka birini sevmediğim?"*[462]

*"**Kapalı Çarşı**//Giyilmemiş çamaşırlar nasıl kokar bilirsin,/Sandık odalarında;/Senin de dükkânın öyle kokar işte./Ablamı tanımazsın,/Hürriyette gelin olacaktı, yaşasaydı;/Bu teller onun telleri,/Bu duvak onun duvağı işte,/Ya bu camlardaki kadınlar?/Bu mavi mavi,/Bu yeşil fistanlı.../Geceleri de ayakta mı dururlar böyle?/Ya şu penbezar gömlek?/Onun da bir hikâyesi yok mu?/Kapalıçarşı diyip te geçme;/Kapalıçarşı,/Kapalı kutu."*[463]

---

459 Yaprak, S.9, 1 Mayıs 1949, s.1
460 Oktay Rifat-Orhan Veli Kanık, Varlık, C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.435.
461 Melih Cevdet Anday, Ulus, 29 Nisan 1945, s.5.
462 Oktay Rifat, Varlık, C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.519.
463 Orhan Veli Kanık, a.g.d.. S.320. 1 Mart 1947, s.4.



FOTOĞRAF

Dört kişi parkta çektirmişiz;
Ben, Oktay, Orhan bir de Şinasi.
Anlaşılan sonbahar;
Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli;
Yapraksız arkamızdaki ağaçlar.
Henüz babası ölmemiş Oktay'ın,
Orhan *Süleyman Efendi*'yi tanımamış.
Lâkin ben hiç böyle mahzun olmadım.
Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?
Halbuki hayattayız hepimiz.

Melih Cevdet Anday'ın "Fotoğraf" (*Garip*, 1941,s.26) adlı şiirine esin olan resim. Soldan: Orhan Veli Kanık, Şinasi, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday. Fotoğraf, Yenişehir Orduevi'nin yanındaki Şurayı Devlet Parkında çekilmişti. Danıştay eski binasının da önünde bulunan park bu gün de yerini korumaktadır.

III- BATILI EDEBÎ AKIMLAR İLE GARİP ŞİİRİ ARASINDAKİ BAĞLANTILAR

Garip hareketi, genellikle yerli özellikler taşımakla birlikte, poetik görüşlerindeki ve şiirlerindeki kimi noktalar açısından, özellikle Avrupa'da yirminci yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan edebî akımlardan da izler taşır. Öncelikle belirtmek gerekir ki, üç şair, Garip hareketini başlattıkları sırada, batının çağdaş şairlerini de yakından izlemektedir. Orhan Veli Kanık, bunu 1947 yılında kendisiyle yapılan bir görüşmede *"O sıralarda gâvur şairlerini okuyorduk.(...) Bu arada Baudelaire'den sonraki nesillerin. Daha çok modern şairlerin kitaplarını. Bir de sürrealistleri."*[464] sözleriyle belirtmiştir. Şairin ifadeleri, arkadaşlarıyla birlikte çok sayıda şaire yönelik ve oldukça geniş kapsamlı bir okuma etkinliği içinde olduklarını göstermektedir. Bu izleme, yüzyılın ilk çeyreğinde oluşan önemli akımların içinde yer alan birçok şairi içine alır. Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık, özellikle Fransız şairlerin eserlerini okurken Melih Cevdet Anday, İngilizlere yönelir. Üç şairin batı şiirine yönelik ilgisi içinde, geniş bir sürece yayılan çeviri çalışmalarında da görüldüğü gibi, Fransız şiiri önemli bir yer tutar[465] Orhan Veli Kanık'ın kitaplığında bulunan kitaplardan söz eden Oktay Rifat, bu yönelimin aynı zamanda bir esinlenmeyi içerdiğini de belirginleştirmiş olur:

> *"Bir gömme dolapta şiir kitapları dururdu. Appolinaire, Eluard, Soupault, Max Jacob, Radiguet v.s. Bunları uzun uzun okur muydu pek bilmiyorum. Ama içindeki yeni şiir isteği bu yeni Fransız şairlerinin yaptıkları şeylere o kadar uygundu ki kitabın kapağını açar açmaz şiirlerin biçiminden, satırların dizilişinden bile birtakım doğru sonuçlara vardığını sanıyorum."*[466]

Orhan Veli Kanık, yabancı ülkelerin şiirleriyle ilgilenmenin, onlardan esinlenmenin, etkilenmeyi de birlikte getiren olumsuz bir

---

464 "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair" (konuşan: Sait Faik Abasıyanık), Yedigün, S.726, 2 Şubat 1947, s.17.

465 Bu konuda bkz.: Orhan Veli , *Fransız Şiiri Antolojisi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1947; Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet, *Batıdan Şiirler*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1953.

466 "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.2.

davranış değil; tersine, bilinçli bir şairi besleyen, şiirinin imkânlarını genişleten bir yaklaşım olduğunu belirtir:

> *"Şiir başka bir dile ister çevrilsin ister çevrilmesin, bir şair başka memleketlerin şairleri gibi duymağa, onların düşündüklerini düşünmeğe, onların usullerini kullanmağa kalktı mı kendi imkânlarının başka hiçbir suretle genişletilemeyecek bir şekilde genişlediğini görüyor."*[467]

Oktay Rifat da batı şiirinde Baudelaire'i bir dönüm noktası olarak kabul eder ve onu bu yönüyle önemser[468]. Onun şiirdeki ilgi alanı, arkadaşlarından daha geniştir. Dolayısıyla Baudelaire'den sonraki Fransız şairleri, gerçeküstücüler ve özellikle Avrupalı ve Amerikalı modernistler, şairin poetik çalışmalarını, ileride değerlendirileceği üzere, geniş ölçüde beslemiştir.

Garipçilerin batı şiirine göstermiş oldukları bu yakınlığa karşılık, yerliliklerini, dolayısıyla özgünlüklerini koruyabilme noktasındaki durumları hakkında iki değişik değerlendirmeyi aktarmak gereği var. İlki, André Breton'la birlikte gerçeküstücülüğün iki öncüsünden biri olan Philippe Soupault'un düşünceleri. 1949 yılında UNESCO'nun bir etkinliğine katılmak üzere Türkiye'ye gelen şair, bu ziyaretinde Garipçilerle de tanışır, Orhan Veli Kanık'ın oturduğu Kızılay'daki kulübede onlarla söyleşir. Cahit Sıtkı Tarancı ile Sabahattin Eyüboğlu da oradadır[469] Soupault'un, bu söyleşi sonrasında Garip şiirine ilişkin sözlerini, Orhan Veli Kanık'ın ifadelerini de ekleyerek veriyorum. Çünkü şairin bu ifadeleri, Soupault'un düşüncelerindeki nesnelliği pekiştiren bir güvenceyi içeriyor:

> *"Soupault, hem zevkine, hem şiir bilgisine inandığımız bir insan olarak, bize, sevinilecek şeyler söyledi. Yaprak şairleri için söylediği bu sözlerin bir iltifat olmadığını yine kendisi temin etmese ve bunları yazmamızı bizzat kendisi istemeseydi bu sözleri buraya geçirmekten belki utanırdık. Onları Yaprak okuyucularına naklederken, Yaprak şairlerinin nihayet Türk şairleri olduğunu düşünüp millî bir gurur duyuyoruz.*

---

467 *Fransız Şiiri Antolojisi*, "Önsöz"

468 "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.2.

469 Bu ziyarete ve söyleşiye ilişkin anılar için bkz.: Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984, s.116-118.

"-Bütün dünyayı dolaştım. Hiç bir yerde gerçek şiiri bulamadım. Meksika'da bulur gibi olmuştum; Türkiye'de buldum. Şiiriniz, Fransa'da da, her hangi bir Avrupa memleketinde de birinci sınıf şiirdir. Bununla övünebilirsiniz. Üstelik, bu şiirin bir özelliği var. O da, Avrupalı olduğu kadar yerli oluşu, millî oluşu; Avrupalı olduğu halde Avrupa şiirinin taklidi olmayışı."[470]

İkinci değerlendirme ise, bir Türk eleştirmene, Fransız edebiyatı üzerindeki araştırma ve incelemeleriyle tanınan Erdoğan Alkan'a aittir. Alkan, son yıllarda Cumhuriyet dönemi şairlerimizin Fransız şiiriyle ilişkisinin boyutlarını araştırmaya yöneldi. Ancak, onun bu çalışmaları, karşılaştırmaya dayalı bilimsel bir inceleme yapmaktan çok, âdeta şairlerimizin birer "hırsız" olduğunu kanıtlamaya çabalayan, oldukça öznel bir yaklaşımın ürünü olarak dikkati çekiyor. Erdoğan Alkan, bu dizi çalışmasında Garipçileri de konu ediniyor. Ancak, üç şairin salt Garip dönemindeki şiirleri değil; bütün şiirleri arasında meraklı bir gezintiye çıkıyor. Söz dizimi aynı; ancak söz dağarcığı ve imgeleri farklı dizelere bile "çalıntı" damgasını vuruyor. Erdoğan Alkan'ın Garip döneminde bulabildiği iki "çalıntı" şiir var: İlki, Orhan Veli Kanık'ın "Dağ Başında" adlı şiiri. Onu Paul Eluard'ın bir şiiriyle ilişkilendiriyor:

"Aşağıdaki şiir Paul Eluard'ın:

"Kapılar tutulmuş/İçerde kalmışız/Yollar kesilmiş/../Karanlık bastırmış/Sevişmeyip de ne halt edeceksin?"

Bu şiir de Orhan Veli'nin:

"Dağ başındasın/Derdin günün hasretlik/Akşam olmuş/Güneş batmış/İçmeyip de ne haltedeceksin?"[471]

Erdoğan Alkan, Orhan Veli Kanık'ta başka bir "çalıntı" bulamamanın sinirliliğiyle ona ayırdığı bölümü *"Orhan Veli'nin güzel şiirleri de var, ama sayıları az. Yazınımızda ise ona büyük yer veriliyor. Tuttuğu geniş yer şiirlerinin niteliğinden değil,(...) Orhan*

---

[470] "Philippe Soupault Türkiye'de Philippe Soupault Yaprak'da" Yaprak, S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.

[471] Varlık, S.1027, Nisan 1993, s.40. Orhan Veli Kanık'ın, şiirin ikinci baskısında son dizedeki argo sözcüğü *"ne yapacaksın"* biçiminde değiştirdiğini bu arada belirtmek gerekir (*Garip*, 2.b., 1945, s.31). Onun bu tutumu, başka bir şiirden esinlenen ve bunu gizlemeyen bir şairin özgünlüğü sağlama yolundaki bilinçli davranışını yansıtması açısından önemlidir.

Veli genç öldü, fazla yapıt bırakamadı, şairliği üstüne kesin bir yargıya varmak güç." şeklinde oldukça öznel ve yanlı değerlendirmelerle bitiriyor.

Alkan, Melih Cevdet Anday'ın "4x400 Engelli" şiirini de Jacques Prévert'in "Garip Aile" adlı eserine bağlıyor. Onu da "*Memet Fuat'ın ADAM SANAT'daki yazısından da bu konuda ilginç şeyler öğreniyoruz.*" sözleriyle sunuyor[472] :

> *"Jacques Prévert'in "Garip Aile" adlı bir şiiri vardır:*
>
> *Louis I/ Louis II/ Louis III/ Louis IV/ Louis V/ Louis VI/ Louis VII/ Louis VIII/ Louis IX/ Louis X/ Louis XI/ Louis XII/ Louis XIII/ Louis XIV/ Louis XV/ Louis XVI/ Louis XVII/ Louis XVIII/ Sonra? Sonrası yok/ Ne biçim adam bunlar/ Yirmiye kadar saymasını olsun/ Kavramamışlar.*
>
> *Aşağıdaki şiir de Melih Cevdet'in:*
>
> *4 X 400 ENGELLİ*
>
> *(Hızlanarak okunacak)/ Birinci Osman/ Birinci Orhan/ Birinci Murat/ İkinci Osman/ Üçüncü Orhan/ Dördüncü Ahmet/ Beşinci Mehmet/ Üçüncü Osman/ Altıncı Mehmet/ Dayan Mehmet/ Dördüncü Osman/ Yedinci Ahmet/ İkinci Osman/ Üçüncü Mehmet/ Mehmet Birinci"*

"4 x 400 Engelli"de "Garip Aile" şiirinden bir esinlenmenin varlığı görülüyor. Üstelik, şair, bunu belirginleştirmek için şiirini Jacques Prévert'e ithaf da etmiş. Ancak, yayımlamadan önce Nurullah Ataç'ın önerisiyle sunuyu kaldırmış[473] Ancak, daha önemli olan husus, şiirin yerli kaynaklardan beslenen bir içeriğe sahip oluşu ve Prévert'in son dört dizede ve açık bir anlatımla sağlayabildiği ironiyi Melih Cevdet Anday'ın iki sözcükle, çağrışıma dayalı "*Mehmet birinci*" dizesiyle gerçekleştirmesidir. Dolayısıyla, şair, esin kaynağını göstermekten çekinmediği şiirinde onu aşma başarısını da gösterebilmiştir.

Erdoğan Alkan'ın, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'da bulduğu öteki "çalıntı"lar ise iki şairin Garip sonrası şiirlerine aittir. Ancak, onlarda da bir kesinlik yok. Alkan'ın, Garip dönemindeki

---

472 Oysa Memet Fuat, anılan yazısında, Melih Cevdet Anday'ın şiirini karalama amacını gütmez. "*Bir esinlenme söz konusu, ama ortaya yeni bir şiir çıkmış.*"diyerek "esinlenme" ile "çalma"nın çok farklı davranışlar olduğunu vurgular ve dolayısıyla şairin tutumunu olumlu bulur ("Özgünlük", Adam Sanat, S.84, Kasım 1992, s.8).

473 Memet Fuat, a.g.y., s.8.

şiirlerde bulduğu "çalıntı"lar ancak iki şiirden ibaret kalmaktadır. Dolayısıyla, eleştirmen de önyargılı tutumunu yazısının adını yansıtamamıştır. Bu nedenle, başlığı "Garip Şiirinde..." ya da "Garipçilerde..." şeklinde Garip dönemini ön plâna çıkaran bir adla değil; "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'de Fransız Şiirinin Etkileri" olarak koyma zorunluluğunu hissetmiş olsa gerek.

Garipçilerin batı şiirine yönelik ilgilerine genel olarak değindikten sonra, Garip hareketinin oluşumu ile kimi edebî akımlar arasındaki koşutluklardan söz etmek gerekir. Ancak, bu koşutluklar, Garip'in o akımlardan doğrudan etkilendiği, dolayısıyla onların ülkemizdeki temsilcisi konumunda olduğu şeklinde bir değerlendirmeye yol açmamalıdır. Söz konusu olan, çıkış noktasındaki tutum benzerliğidir. Ayrıca, Garip'in oluşumunun ardındaki nedenlerle batılı akımların, özellikle gerçeküstücülüğün temelleri arasında oldukça önemli farklılıklar vardır.

Garip hareketinin geleneğe karşı çıkışı, kübizm, fütürizm, dadaizm ve gerçeküstücülük akımlarının bu konudaki tutumlarıyla benzerlik göstermektedir. İlk akım, gelenekten ayrılma tutumunu estetik düzlemde sınırlı tutmuş, dolayısıyla sanatın gerekleri içinde kalmıştı[474]. Buna karşılık, fütürizm, dadaizm ve gerçeküstücülük, meseleyi çok daha radikal bir yaklaşımla kavrayarak geçmişi bütünüyle reddediyordu, onu yıkmayı amaçlıyordu. Bu amaç, fütürizmin öncüsü Marinetti tarafından 1909 yılında kaleme alınan bildirgedeki "*Bizler müzeleri, kütüphaneleri yerle bir edip ahlakçılık, feminizm ve bütün yararcı korkaklıklarla savaşacağız*"[475] sözlerinde ifadesini buluyordu. Dadaizm ve gerçeküstücülük edebî olmaktan önce sosyo-psişik nitelikli bir tepki, dolayısıyla felsefî bir oluşum hâlinde görünüyordu[476] Ayrıca, fütürizmin övgüyle yaklaştığı ve kendi varlık nedeni olarak kabul ettiği teknik gelişmeler karşısında da gerçeküstücülük farklı bir tutum göstermiştir[477] Garip hareketi, geleneğe karşı çıkışının kapsamı bakımından daha çok kübizme

474 Prof.Dr.Cemil Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Yayınları, Ankara, 1982, s.92/97.

475 *Ana Britannica*, "Gelecekçilik", C.9, s.348.

476 Suut Kemal Yetkin, *Edebî Meslekler Tarihi*, DTCF Yayınları, Ankara, 1941, s.210-212. Yvonne Duplessis, *Gerçeküstücülük*, çev.: İsmail Yerguz- Esen Çamurdan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.8 (özgün metnin ilk baskısı: 1958).

477 Prof.Dr.Cemil Göker, a.g.e., s.105.

yakındır. Nitekim, Orhan Veli Kanık'ın okuduğu kitaplar arasında Appolinaire, Max Jacob ve Raymond Radiguet gibi kübizmi benimseyen şairlere ait olanların çoğunlukta oluşu bu yakınlığı somutlaştırıyor. Ayrıca, şairin Garip tarzındaki ilk çalışmasının Radiguet'den çevirdiği "Kelebek" adlı şiir olduğunu da biliyoruz. Şiir şöyle:

"Yolda rastgeldiğim bir/Mektepli kız diyordu ki:/Dünden beri seni kovalıyorum/ Ne kadar insafsızsın/Kelebek!"[478]

"Kelebek", Garip şiirinin özellikle ilk evresinde çokça yazılan kısa duyu şiirlerinin prototipi niteliğindedir. Bununla birlikte, söz konusu esinlenme, bir etkilenme derecesine ulaşmamış, duyuş tarzında, yani hareket noktasında kalmıştır. Üstelik, Garip hareketiyle kübizm arasında poetik ayrılıkların varlığı da söz konusudur. Nitekim, Orhan Veli Kanık, Garip bildirgesinde sanat dalları arasında bir iş birliğinin olamayacağı görüşünü ileri sürerken Appolinaire'in şiirini kolaycı bir anlayışa dayanan *"dalavere"* olarak nitelemişti[479] Ancak, gelenek karşısındaki tutumun sonraki aşaması, ilkeleri dikkate alındığında, Garip şiiri, imgeye ve çağrışıma dayanan[480] ve şiirle plâstik sanatlar arasında ilişki kuran[481] kübist şiire ters düşer; buna karşılık, vezin ve kafiyeyi bırakan, cümle yapısı ve söz dağarcığı bakımından daha sade ve doğal olan[482] fütürizme yakınlaşır.

Garip şiiri ile bu akımlar arasındaki bağlantının en kapsamlısı, gerçeküstücülükle olmuştur. Gerçeküstücülük, 1924 yılında doğmuştur. Bu akımın ve onun öncüsü olan dadaizmin oluşumuna zemin hazırlayan başlıca etken, Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) sonrasında Avrupa'da meydana gelen sosyo- psişik ortamdır. Savaşın yarattığı maddî yoksulluk; manevî bir boşluğu da birlikte getirmiştir. İnsanlar arasında gelenekten toplum yapısına, bilimden inanca kadar hemen her alanda bir kargaşa hüküm sürüyordu. Söz konusu ortam, ana çizgileriyle şu özellikleri gösterir:

"Yeni bir makine uygarlığı gelişmeye başlamıştır ve savaş yıllarının açlığa, yoksulluğa mahkûm ettiği insan

---

478 Orhan Veli, *Çeviri Şiirler*, Adam Yayınları, İstanbul, 1990, s.107.
479 *Garip*, 1941, s.10.
480 Prof.Dr.Cemil Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, s.93.
481 *Garip*, 1941, s.10-11.
482 Prof.Dr.Cemil Göker, a.g.e., s.97-98.

yığınlarının maddi ihtiyaçlarına cevap vermek için çarklarını döndürmektedir. (...)

Ama, insanın manevi güçleri, dev adımlarla ilerleyen bu medeniyete ayak uyduramamaktadır. İnsan aklı maddi dünyayı bir değişikliğe uğratabilmiş, ona yeni şekiller verebilmiştir. Ama, insanın kendisi, iç dünyası, onun kendi hakkında bildikleri aynı oranda değişmemiştir. Bu nedenle, maddi güç ile manevi güç arasında ortaya çıkan dengesizlik insanlığı bir bunalıma sürüklemeye başlamıştır.Aklın, müspet bilimin yeni bulguları artık onun isteklerine tam anlamıyla cevap verir durumda değildir. Bu dönemin insanı, bilimsel gelişmelere paralel olarak, manevi arayışlar içindedir."[483]

Bu umutsuz bekleyiş, kısa sürede yerini bir hareketliliğe bıraktı. Teknik alandaki gelişimin dayandığı akılcılığa karşı bir tepkiyi içeren bu arayışlar, insanın iç dünyasını, hayal gücünün zenginliğini ön plâna çıkarma eğilimine doğru yöneliyordu.

Dadaizm ve gerçeküstücülük söz konusu tepkinin ve arayışın edebiyattaki yansımasıdır. Her iki akım da gerek bu yönleriyle gerekse katılımcılarıyla ortak, iç içe bir özelliğe sahiptir. Dada hareketi içinde bulunan Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard ve Philippe Soupault gibi edebiyatçılar, dadaizmin 1922'de gücünü yitirmeye başlamasından iki yıl sonra gerçeküstücülüğe yöneldi[484] André Breton, 1924 yılında "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu"nu yayımladı. Bu bildirgede ısrarla vurgulanan nokta, insanın ruhî yapısıdır. Breton'a göre imgelem, ruh dünyasının ana ögesi konumundadır. İnsan, gerçek özgürlüğü imgelemi sayesinde elde edecektir. Dolayısıyla, toplumsal yapının koyduğu yasaklardan kaynaklanan tutsaklık duygusu aşılmış olacaktır[485] Breton, böylece, bireysel ve toplumsal oluşumlar arasında bir ilişki kurar. Gerçeküstücülüğün söz konusu bağ içindeki konumunu ise toplum değerlerine yönelik tepkiyi içeren *"Delilik korkusu, imgelemin bayrağını ta tepeye çekmekten alıkoyamıyacak bizi!"*[486] sözleriyle belirginleştirir. André Breton, imgelemde meydana gelen

---

483 Prof.Dr.Cemil Göker, a.g.e., s.105.

484 *Ana Britannica*, "Dadacılık", C.6, s.540.

485 André Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu", çev.: Selâhattin Hilâv, *Gerçeküstücülük*, yay.haz.: Selâhattin Hilâv, Ergin Ertem, Onat Kutlar, De Yayınevi, İstanbul, 1962, s.18-19.

486 "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu", a.g.e., s.20.

"*sanrı ve hayalgörme gibi olayların önemli bir zevk kaynakları*"[487] olduğunu da belirterek ruhî yapı ile estetik ve dolayısıyla sanat arasında ikinci bir ilişkiyi gündeme getirir. Ardından ruh dünyası üzerinde uzun değerlendirmelere girişir.

Aynı zamanda ruh ve sinir hastalıkları uzmanı olan Breton, bu değerlendirmelerinde, daha önce hastalar üzerinde uyguladığı kimi yöntemleri ölçüt alır. Bilinçaltının önemini vurgulayan ve bastırılmış istekleri dışa çıkarmayı amaçlayan bu yöntemleri, henüz tanışmadığı Sigmund Freud'dan öğrenmiştir[488] Breton, bunları kendinde de dener:

> *"Onlardan elde edilmeğe çalışılan şeyi, kendimden elde etmeğe, yani tek başıma, elden geldiği kadar çabuk konuşmağa karar verdim. Öznenin eleştirici yargılarının konuşmayı etkilememesi, böylece gizlemeye yol açmaması ve konuşmanın elden geldiğince bir "konuşulmuş düşünce" niteliği taşıması gerekiyordu. Düşüncenin hızının, konuşmanın hızından daha fazla olmadığını düşünüyordum."*[489]

Breton'un deneyi, gerçeküstücülüğün ana özelliği olan "ruhî otomatizm"in yansıtma yöntemi olan 'otomatik yazı'yı ortaya çıkarmıştır. Bu yöntemin uygulanışı şöyledir:

> *"Bir gerçeküstücü yazı ortaya koyabilmek için kalem kâğıt getirtip düşüncenizin kendi üstüne kapanmasına en elverişli yerde oturun. Elinizden geldiği kadar edilgin ve alıcı bir duruma geçin. Dehânızı, yeteneklerinizi ve başkalarının bütün yeteneklerini bir yana koyun. Edebiyatın her şeye eriştiren en kasvetli yollardan biri olduğunu unutmayın. Önceden bir konu düşünmeksizin duraksamayacak ve yazdıklarınızı okuma eğilimine kapılmıyacak gibi hızla yazın."*[490]

Gerçeküstücülük, ana yöntemi olan 'otomatik yazı'nın yanı sıra başka alt anlatım yöntemleri de kullanmıştır. Bunların ilki "mizah"tır. Gerçeküstücülük, mizahı toplum yapısındaki ve günlük hayattaki çarpıklıklarla alay etmek amacıyla kullanmıştır[491] Dolayısıyla,

---

487 *Gerçeküstücülük*, s.20.
488 "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu" a.g.e., s.25.
489 A.g.e., s.25.
490 A.g.e., s.29.
491 Yvonne Duplessis, *Gerçeküstücülük*. s.24.

gerçeküstücülüğün mizah anlayışı yergiyi önceleyen 'kara mizah' kategorisi içinde yer alır. Nitekim, André Breton 1940'ta yayımladığı mizah seçkisine *Anthologie de l'humour* (Kara Mizah Seçkisi) adını vermiştir[492]. Yvonne Duplessis, gerçeküstücülüğün mizah anlayışını ve onu kullanış yöntemini şöyle açıklıyor:

> *"Demek ki mizah, nesneler arasındaki sıkı bağları kırıp dünyaya başka bir açıdan bakmamızı sağlar. Mizah, özü gereği, benimsenmiş mantıksal mekanizmanın sezgisel ve örtük bir eleştirisidir; (...) Günlük gerçekliğin ve usçu mantığın sınırlarının dışında, fantastik olanla gerçek olanı karıştırarak çevresindeki herşeye grotesk bir yenilik, varolmamadan kaynaklanan sanrısal bir karakter veren mizahtır, yalnızca mizahtır...(...) şaşırtmacalar, beklenmedik yaklaşmalar, yön değiştirmelerle alışkanlıklarımızı altüst eder. Zihni özgürlüğe kavuşturur ve yeni atılımlar yapmasına olanak tanır. (...) Böylece başka bir gerçekliği, üstgerçeklik'i görmesini sağlar.(...) Akıl ve mantık imgelem önünde bir eğildi mi, fanteziyle imge açısından zengin bir alan açılır önümüze!"*[493]

İkinci yöntem 'harikulade'dir[494]. Gerçeküstücülük, günlük hayatta en akıl almaz olayların bile olağan görüldüğünü; oysa, eleştirel bir bakışla dünyanın aslında fantastik bir evren olduğunun anlaşılabileceğini savunur. Aragon, zihnin kavrayabileceği başka türde ilişkiler de olduğunu belirtmiştir. Bunlar *"düş, fantastik, yanılsama ve rastlantı"*[495] gibi olgulardır. Ona göre, alışılmışın dışında olana yönelik ilgi, günlük hayatın ardındaki varlığın coşkusunu tanımayı sağlayacak ve hayata bağlılığı artıracak bir davranıştır. Gerçeküstücülük, olağan ile olağanüstüyü kaynaştırmayı amaçlayan bu ilkesini de aklın denetiminin dışında, imgeleme ve dolayısıyla imgeye dayalı bir anlatıma ağırlık vererek uygulamıştır.

Üçüncü yöntem, 'düşsel anlatım'dır. Uyku ile uyanıklık arasındaki bir bilincin izlenimlerine dayalı bu anlatım ile nesnel gerçekliğin sınırlarını zorlama amaçlanır. Freud'un düşler üzerindeki görüşleri, gerçeküstücülüğün temel dayanaklarından birini oluşturur.

---

492 *Ana Britannica*, C.12, s.560.
493 Yvonne Duplessis, a.g.e., s.25-26.
494 A.g.e., s.32.
495 A.g.e., s.32.

Düş, bilinçaltındaki sınırsızlığın ve özgürlük isteğinin bir simgesidir Breton'a göre:

"Bana kalırsa, uyanıklık bir çeşit alıkoymadır. Düş, uyanıklığı baskı ve etkisi altında tutar.

Düş kuranın düşüncesi doygunluğa erişir. Şöyle olabilir böyle olabilir demez, daha doğrusu, olanaklar dünyasının acısını çekmez. İstediği kadar sevebilir, istediği kadar yükseklere uçar, istediği kadar öldürür.

Yöntemli bir incelemeye sokulunca, düşü bütün olarak kavrıyabileceğiz. Görünüş bakımından birbirine bunca aykırı olan iki durumun (düş ve uyanıklık) bir çeşit salt gerçeklik, yani GERÇEKÜSTÜ içinde eriyip kaynaşacağına inanıyorum. Ele geçirmek istediğim bu salt gerçekliktir."[496]

Dördüncü yöntem, bir ölçüde figüratif özellikler içerir. André Breton, yazdığı bildirgede, toplum değerlerine ve akılcılığa tepkisini dile getirirken delileri örnek verir. Onların, hastalıkları yüzünden imgelemlerindeki sınırsızlığı rahatlıkla eyleme dönüştürme özgürlüğüne sahip olduklarını ve bundan ötürü herhangi bir cezaya çarptırılmadıklarını belirtir[497] Breton'un bu örneği, gerçeküstücülükte 'çılgınlık' olarak adlandırılan ve *"akıl hastalığını aratmayacak bir durumun yansıtılması"*[498]nı amaçlayan bir başka yöntemin açıklamasıdır.

Gerçeküstücülerin bu dört yöntemi kullanmaktaki amacını, 'insanı alabildiğine özgür ve doğal bir konuma yükseltmek' biçiminde genel bir ifade ile özetlemek mümkündür.

Gerçeküstücülüğün genel özellikleri üzerinde durduktan sonra Garip hareketinin bu akım ile olan ilişkisinin boyutlarını irdelemeye geçebiliriz.

Garipçiler, gerçeküstücülük akımını ilk kez 1937 yılında tanımışlardır. Oktay Rifat, bunu şöyle anlatıyor:

"Yıl gine 1937. Zaten ne olduysa o 1937 yılında oldu. Melih Belçika'dan dönmüş, ben daha Fransa'ya gitmemişim. Bizim evde balkonda amcamın gelini, bize Manifesto du Surréalisme'ı satır satır okuyor, Türkçeye çeviriyor (I/ Bu hatıranın tarihinde yanılmış olabilirim. Belki Orhanla yalnız

---

496 Yvonne Duplessis, a.g.e., s.24.

497 "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu", *Gerçeküstücülük*, s.19-20.

498 A.g.e., s.37.

ikimizdik, Melih yoktu, Belçika'daydı[499]*) Bizim Fransızcamız bu kitabı anlayacak kadar kuvvetli değil. Şiir olsa bu kelimeden dünya kadar mana çıkarırız ama bu kitap hem zorlu, hem de şiir değil. Yengem tercüme ediyor etmesine ya yazarın ne demek istediğini pek kavrıyamıyor. "Ötesini siz anlayıverin çocuklar" diyor. Bizse her cümlede uçuyoruz."*[500]

Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık, André Breton'un görüşlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Özellikle, Breton'un, bildirgede de söz ettiği, arkadaşı Philippe Soupault ile birlikte gerçekleştirdiği "şiir yazma deneyi" onlara oldukça ilginç gelir. Andre Breton, bu deneyi şöyle anlatıyor:

"Böylece, eriştiğim ilk sonuçları kendisine açıkladığım Philippe Soupault ile birlikte yazıp çizmeğe koyulduk. Bu karalamalardan doğacak "edebiyata" övgüye değer bir küçümsemeyle bakıyorduk. Birinci günün sonunda bu araçla elde ettiğimiz elli sayfa yazıyı okuyor, sonuçları karşılaştırmağa başlıyorduk. Soupault'unkiler ve benimkiler toptan ele alınınca benzerlik gösteriyorlardı."[501]

İki genç şair, etkilendikleri bu deneyi kendi aralarında uygulamaya karar verir. Kısa süre sonra, 'otomatik yazı'nın Garip hareketindeki ilk ve tek denemesi olan "Sürrealist Oyunlardan"[502] yazılmış olur. Bu 'diyalog-şiir'in başına, metnin kuruluş tarzı hakkında bilgi veren şu not konmuştur:

"Bu oyun iki kişi arasında oynanır. Oyunculardan biri bir sual, diğeri bu suali bilmeksizin bir cevap hazırlıyacaktır. Bunların bir kâğıt üzerine yazılması muvafık olur. Oyuncuların sual şeklini evvelden kararlaştırmaları icap eder. "Nedir, ne fark vardır, ne yapardık ilh." gibi sual şekilleri vardır. Yazılan sual ve cevaplar her defasında karşılıklı olarak okunur. Bu suretle müteaddit muhavereler elde edilmiş olur."

Metinde kimi sorularla cevapları arasındaki mantık bağı kolayca kurulamıyor. Bu ilişkisizlik, açıklamada belirtildiği gibi iki şairin cümleleri birbirlerinden habersiz hazırlamasına bağlanabilir.

[499] Böyle de olsa, yıl yine 1937'dir. Bununla birlikte, şairin, balkonda oturduklarından söz etmesi, bu olayın 1937 yazı ya da sonbaharında geçtiğine ilişkin bir ipucu veriyor. O sırada Melih Cevdet Anday Belçika'dadır.

[500] "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.2.

[501] "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu", *Gerçeküstücülük*, s.25-26.

[502] Varlık, C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.437.

Ancak kimilerinde bu ilişkinin kurulabilmesi, bilinçli bir yerleştirme işleminin yapılmış olduğu kanısını güçlendirmektedir. Örneğin "*Kafiye nedir?*" sorusuna "*Eti yenmez, bed sesli bir horozdur.*" biçiminde kafiyenin ses yönünü içeren bir cevap verilmesi, rastlantı değil gibi. Ayrıca, "*Hitler'le Marks arasında ne fark vardır?*"a "*İnsanlık farkı.*" gibi bir karşılık verilmesi bu düşünceyi pekiştiriyor. Örnekleri çoğaltmak mümkün.

"Sürrealist Oyunlardan" başlıklı diyalog-şiir, Garipçilerin, gerçeküstücülüğün Türkiye'deki temsilcisi olarak değerlendirilmesine yol açar. Örneğin, Aralık 1937'de bir edebî ankete verdikleri cevap Ulus gazetesinde yayımlanırken "*Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet, şiirimizde en yeni cereyan olan sürrealizmin müdafaasını üzerlerine almış üç genç şairimizdir.*"[503] sözleriyle tanıtılırlar. Gerçekten de anketin ikinci sorusunu cevaplayan Orhan Veli Kanık, daha sonra *Garip* ön sözünde de yineleyeceği, "*Mümkün olsa da, "Şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lâzımdır," diye yaratıcı faaliyetimizi tahdit eden lisanı bile atsak.*" sözleriyle gerçeküstücülük bildirgesindeki görüşlere göndermede bulunmaktan geri kalmaz.

Melih Cevdet Anday, 1939 yılında yayımladığı bir yazısında bilinçaltının şair için önemli ve verimli bir alan olduğunu "*Kısa bir anda parlayıp sönen "güzel"; ihsaslarla, görünmez kollarını dokunulmayana, belli olmayana uzatabilen tahteşşuurla yakalanacaktır*"[504] sözleriyle vurgular. Bununla birlikte onun yazısını tam anlamıyla gerçeküstücülüğün etkisinde yazılmış olarak kabul etmek güçtür. Şair, verdiği örnekten de anlaşılacağı gibi, daha çok İngiliz şairlere yakındır.

Garip hareketinde gerçeküstücülüğün, doğrudan, ikinci anılışı, Orhan Veli Kanık'ın "Taklit" başlıklı yazısında görülür. Şair, söz konusu akımın 'otomatik yazı' ilkesinden övgüyle söz etmekle birlikte "*surrealisme'le, burada bahsettiğim iştirâkler haricinde hiç bir alâkamız olmadığı gibi herhangi bir edebî mekteble de bağlılığımız mevcut değildir.*"[505] sözleriyle kendilerinin gerçeküstücülükle ilişkili olmadıklarını da vurgulama gereğini duyar. Ancak, 'otomatik yazı'nın da yukarıda değinilen diyalog-şiir dışında, Garip şiirinde

---

503 S.5898, 30 İlkkânun 1937, s.7.

504 "Şiirde An Meselesi", Oluş, C.2. S.28, 9 Temmuz 1939, s.433.

505 Varlık, C.10, S.157, 15 İkincikânun 1940, s.333.

kullanılmadığı dikkate alınırsa, şairin vurguladığı "*alâka*"nın salt poetik düzlemdeki beğeniyle sınırlı tutulduğu söylenebilir.

Oktay Rifat'ın, 1945'te yayımlamaya başladığı poetik yazılarında gerçeküstücülüğün akla ilişkin görüşlerinden esinler taşıdığı söylenebilir. Şair, "Gerçek Peşinde" adlı yazısında "*Surrealiste'ler şuuraltının karanlık dünyasına girmiş görünüyorlar. (...) İnsanın gerçek yüzünü ancak rüyalarında, hulyalarında, çeşitli sayıklamalarında, birsamlarında tanımak kabil olabileceğini söylüyorlar.*"[506] ifadeleriyle onlardan övgüyle söz eder.

Bununla birlikte, şair, gerçeküstücülüğün akla karşılık bilinçaltını önemseme tutumuna tam olarak bağlı değildir. Nitekim, daha sonraki yazılarında gerçekliğin kavranması yolunda bilinçaltının tek başına yeterli olmadığı düşüncesi kendini göstermeye başlar. Oktay Rifat, artık, ilgi alanının genişliğinden kaynaklanan bilgi birikimiyle her iki görüşün arasında, âdeta bir senteze ulaşma çabası içindedir. Bir başka deyişle, şair, salt gerçeküstücülerin değil; genel olarak toplumun ruhundan uzaklaşmayı amaçlamakla birlikte, onlar kadar aşırıya gitmeyen modernist şairlerin düşüncelerinden de yola çıkıyordu:

> *"Halbuki gözlerimizi biraz dünyaya çevirmek zahmetine katlansak İngiltere'de, Fransa'da, Amerika'da, bütün öteki medenî milletlerde yeni şairlerimize benzeyen şairler bulunduğunu görürüz.(...) "Yeni", Fransızca karşılığı ile "moderne" kelimesi bugün Avrupa'da bir sanat temayülünün genel adı olarak kullanılmak isteniyor.(...) Yeniler, tıpkı romantikler, tıpkı klâsikler gibi aralarında benzerlikler, yakınlıklar bulunan sanatkârlar grubudur.(...) Yeni'nin önemli vasıflarından birisi de sanat disiplinini dışardan almaması, kendi içinde bulmağa çalışması, kendi kurmağa kalkmasıdır. Sanatta arama sözü yenilerle ortaya çıktı."*[507]

Oktay Rifat, bu çabalarının sonucunda akla ve bilinçaltına eşit mesafede bir yeni alanın varlığını vurgulamaya girişir: 'Duyu'. Şair, duyu organlarından birinin uyarılmasıyla oluşan psikolojik bir olay biçiminde tanımladığı 'duyu'yu yeni şiirin en önemli özelliği olarak kabul eder. Aşağıdaki yeni şiirin bu özelliğini belirten şu sözler, aynı zamanda, Garip şiirinin kimi biçim özelliklerini kapsaması bakımından da dikkat çekicidir:

---

506 Ulus, 13 Mayıs 1945, s.5.

507 "Yeni Şiiri Müdafaa 1", Cumhuriyet, S.7451, 17 Mayıs 1945, s.2.

"Yenilerin ilk vasfı olarak şunu belleyelim: Yeni, her şeyden önce "duyu-sensation" denilen şeye çok değer verir.(...) klâsik gibi,düşünceye; romantik gibi, ihtirasa değer vermez. Yaşamayı, duygularla yoğrulmak manasına alır, sevmeyi de böyle anlar, ölmeyi de. Onda romantikte olduğu gibi tutkulu, ateşli bir ifade, klâsikte olduğu gibi temkinli bir düşünce aramak boştur.(...) Duyu ancak beş hissimizle yakalanır. Duyu dediğimiz şeyi şiir halinde tespit ederken klâsik şairin yaptığı gibi akla başvurmak, veznin, kafiyenin de işe karıştığı akla uygun bir mimarî hazırlamak, bir şimşek gibi çakıp sönen duyunun elimizden kaçıp gitmesine mal olabilir. (...) Yeni şiir kısadır, çünkü duyu bünye itibarile bir anda idrak edilen, bir anda elden kaçırılan küçücük bir intibadır."

Bu noktada, biraz geriye giderek, Melih Cevdet Anday'ın 1939 yılında yayımlanan "Şiirde An Meselesi"[508] yazısına değinmek gerekir. Bu yazı, Oktay Rifat'ın 1945'te belirttiği düşüncelerin öncüsü olmasından ötürü önem taşımaktadır. Anday, şiirin kısa oluşunu, şairin yaratma sürecinde duyuya önem vererek çalışmasına bağlar. Ona göre kısa bir anın, *"şiddeti ve ebedîliği ile insan ruhuna hakikî güzelliği"*ni hissettiren ve bu an içinde duyulan *"ihsas"*la yaratılan şiirin kısa olması doğal bir sonuçtur. Şair, bu düşüncelerini İngiliz şairlerinden örnekler de vererek pekiştirmiştir.

Oktay Rifat duyuya ilişkin düşüncelerini Garip hareketinin sınırları içinde kalmaya özen göstererek açıklama yoluna gider. Görüşlerini, çoğunlukla yakın arkadaşlarının şiirlerinden seçtiği örneklerle pekiştirir[509]

Garipçilerin, 1945 sonrasındaki yazı ve konuşmalarında, batı şiiriyle olan bağlantılarını belirginleştiren görüşlerine rastlanmaz. Üstelik, Orhan Veli Kanık, 1947 yılında, batı şiiriyle olan ilişkilerini

[508] Oluş, C.2, S.28, 9 Temmuz 1939, s.433.

[509] Oktay Rifat, Garip hareketinin içinde doğrudan yer almayan; ancak, şiirleriyle ona oldukça yakın olan Necati Cumalı ve Sabahattin Kudret Aksal'ın şiirlerinden de örnekler verir. Ayrıca, şiire kendilerinden önce başlayan ve o sırada Garip tarzının örneklerini vermekte olan Cahit Sıtkı Tarancı ile şiir anlayışı bakımından kendilerinden oldukça uzakta olan Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı da görüşlerine örnek olarak verir ("Genç Şairlerde Duyunun Yeri", Cumhuriyet, S. 7459, 25 Mayıs 1945, s.2). Dolayısıyla, şair, örneklerini salt Garip şiiri ile sınırlandırmayarak olgun bir tutum sergiler.

bütünüyle kestiklerini, bu ilişkinin nedenlerini de ele veren "*Bugün bu şairlerden ayrıldık. halk edebiyatından istifade ediyoruz. Ama bir hamle yapabilmek için, eskilikten silkinebilmek için o şiirleri de yazmak lâzımdı.*"[510] ifadeleriyle belirtmiştir. Bununla birlikte, iki yıl sonra, kendi aralarında yaptıkları bir söyleşide Oktay Rifat'ın belirttiği kimi görüşler, onun akıl karşısındaki poetik tutumunu sürdürdüğünü göstermektedir. Şair, "*Bir de akıl dışı manalar var. Frenk şairlerinden bazıları kelimeleri mantık ölçülerine göre birleştirmiyorlar. Tabir caizse yeni manalar çıkıyor ortaya*"[511] sözlerini söylerken gerçeküstücü şair Paul Eluard'ın adını da örnek olarak verir[512].

Gerçeküstücülüğün, Garip şiirindeki doğrudan yansımalarına gelince; Orhan Veli Kanık'ın, yıllar sonra, "*sürrealistleri*" okudukları ilk evreyi anarken söylediği "*İşte herkesin acayiplik telâkki ettiği şiirleri o zaman yazdık.*"[513] sözleri, yukarıda anılan ortak diyalog-şiirin yanında birkaç şiiri kapsar. Bunlar, yine Oktay Rifat ile Orhan Veli Kanık'ın birlikte yazdıkları "Ağaç"[514], Oktay Rifat'ın "Karga"[515], Orhan Veli Kanık'ın "Sabah"[516] ve Melih Cevdet Anday'ın "Ellerimiz Gibi"[517] adlı şiirleridir. Bunların ortak özelliğini, imgeye dayalı olma

---

510 "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair" (konuşan: Sait Faik Abasıyanık), Yedigün, S.726, 2 Şubat 1947, s.17.

511 "Aramızda Bir Konuşma: Şiirde Aydınlık", Yaprak, S.4, 15 Şubat 1949, s.1.

512 Oktay Rifat, 1980 yılındaki bir görüşmede, bu sözlerini, âdeta Garip şiirinden ayrılışının başlangıç noktası olarak yansıtır: "*Demek 1956'da çıkan **Perçemli Sokak** önsözünün ilkelerini 1949'da aramızda konuşurken özetlemişim. Var mı ötesi!*" (İnsana İnanırım, İnsana İnandığım İçin de Kendime Güvenirim" (konuşan: Doğan Hızlan), Gösteri, S.1, Aralık 1980, s.7). Ancak, şairin bu görüşü yeni değildir. 1945 yılından başlayarak, yukarıda da değerlendirilen, yazılarında aklın karşısında duyuyu ön plâna çıkarmıştır. Ayrıca, onun, bu sözleri söylediği 1949 yılında Garip hareketinin toplumcu tutumunun, yine hareketin ilkeleri içinde kalarak uç örneklerini vermekte oluşu, poetik düzlemdeki düşünceleri ile şiirleri arasında yıllardır süregelen farklılığı göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

513 "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair", Yedigün, S.726, 2 Şubat 1947, s.17

514 Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.

515 A.g.d., C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487.

516 A.g.d., C.5, S.107.15 Birincikânun 1937, s.551.

517 A.g.d., C.11, S.185, 15 Mart 1941, s.399.

biçiminde açıklamak mümkündür. "Sabah"ta imge, ilk dizedeki bir teşbih ve dördüncü dizedeki bir istiare ile sınırlı kalır ve bu yönüyle nesnel karşılığı olan tasvirî bir niteliktedir:

"Elimi çok dallı bir ağaç gibi/Tutarım gölün yüzüne/Ve seyrederim bulutları / Bir deve gürültüler içinde koşar, koşar, koşarken Güneş doğmadan evvel varmak için/Ufka.."

Oktay Rifat'ın, Orhan Veli Kanık'taki tek gerçeküstücü şiir olabileceğini *"Ama onun "Surréalisme"le ilgisi hemen hemen yok gibidir. belki bir şiir:"*[518] kaydıyla belirttiği bu şiirde gerçeküstücü nitelemesine en yakın öge, dördüncü dizedeki "deve" imgesidir. Ancak, gürültüler içinde koşan deve, anlatıcı figürün suda yankısını gördüğü bulutlardır. Gerçi şair, "Sabah"ta Garip şiirinin pek uygulamadığı bir yöntemle sözcüğü çağrışım anlamıyla kullanmıştır; ama, görüldüğü gibi imgenin nesnel karşılığı kolaylıkla kendisini ele vermektedir. Bu yapısıyla da André Breton'un *"Günlük konuşmaya çevrilmesinde en fazla güçlük çekilenler en güçlü imgelerdir."*[519] yargısının ardındaki anlayıştan oldukça uzaktır. Bununla birlikte, Breton'un sözlerini ölçüt alarak şairin imgesini zayıf bulmak anlamsız olur; çünkü Breton, bu görüşü, kendi savunduğu akımın imgeyi önceleyen anlayışı doğrultusunda ortaya koymuştur. İmgeye pek başvurmayan, onu şiirden dışlayan Garip şiirinin sınırları içinde kalan "Sabah"ta ise imgeye yer verilmiş olmasını, "güçlülük- zayıflık" gibi ölçütlerden çok "poetikaya uygunluk- uygunsuzluk" düzleminde değerlendirmek daha tutarlı olur.

"Karga" ve "Ellerimiz Gibi" başlıklı ürünler ise imgenin daha bütüncü bir anlayışla ele alındığı ve tasvirî olmaktan çok, Breton'un da vurgulamış olduğu, mantığın egemenliğindeki olağan dilin ögeleriyle açıklanmasında güçlük çekilen 'simgeleyici' bir özellik taşıdığı metinlerdir:

*"**Karga**//Alışmadığım bir çiçek koklamak isterdim./Lâkin güle benzemesinden korkuyorum./Beni niçin eteğimden çekiyorsun karga?/Bunu mutlaka yapacağım.//Sen ömrün hercümercinde/ Daima aydınlık ve güzelsin,/Sana karga dokunamaz.//Bir bulut götürmeden başımı/Çabuk beni yıldızlara gömünüz!"*

---

518 "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.2.

519 "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu", *Gerçeküstücülük*, s.31.

*"**Ellerimiz Gibi**// Hayvanlar konuşmadıkları için/Kimbilir ne güzel düşünürler/Tıpkı ellerimiz gibi!//**Ah**, okumaya başlamadan önce/Çiçeklere su vermek lâzımdır."*

İki şiirin bu özelliği, bizzat şairleri tarafından da belirginleştirilmiştir. Oktay Rifat, kendisiyle 1980 yılında yapılan bir söyleşide, Garip ve ardından akılcı şiire karşı çıkan İkinci Yeni hareketlerine katılmış bir şair olarak "Karga" şiirinin akılcılık karşısındaki konumunu şöyle anlatır:

> *"1956 Kasımında yayımladığım Perçemli Sokak adlı şiir kitabımın basımından, bu tarihten önce basılmış İkinci yeni özelliği taşıyan tek bir satır varsa göstersin. Özür dilerim, var. 1940'larda yazdığım bir şiir var: "Karga" "Alışmadığım bir çiçek koklamak isterdim/ Güle benzemesinden korkuyorum" diye başlar. (..) Anlamlı söz diye aklın ilkeleriyle (nedensellik ilkesi gibi, tıpkılık ilkesi gibi, illiyet, aynıyet prensipleri) çelişmeyen söze denir. Başka türlü söylemek gerekirse anlamlı söz gerçekle çelişmeyen sözdür."* [520]

Melih Cevdet Anday da anılarında söz konusu şiirinden söz ederken, ondaki gerçekliği algılayış tarzının, gerçeküstücülüğün de karşı çıktığı akılcı ve bilimsel düşünceyle açıklanamayan bir niteliğe sahip olduğunu şu sözlerle ifade eder:

> *"Garip döneminin başlarında yazdığım,*
> *Hayvanlar konuşmadıkları için*
> *Kimbilir ne güzel düşünürler*
> *Tıpkı ellerimiz gibi.*
>
> *diye başlayan küçük şiirimdeki anlam, bilimsel olarak kolayca çürütülebilir; çünkü konuşma başlamadan önceki insan düşüncesinin ancak bir bulutsuya (nebulaya) benzeyebileceğini söylüyorlar çağdaş dilbilimciler. Descartes, "Hayvanlar konuşmadıkları için düşünemezler" demişti. Ama benim o şiirde bilimsel gerçeklere uygun bir söylemi dile getirmek amacında olmadığım anlaşılsın yeter. Ya nedir? Başka türlü açıklayamadığım için yazdım o şiiri."* [521]

---

[520] "İnsana İnanırım, İnsana İnandığım İçin de Kendime Güvenirim", Gösteri, S.1, Aralık 1980, s.7.

[521] *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.131-132.

Hareketin ilk evresine ait öteki şiirlerde gerçeküstücülüğün ilkelerinden doğrudan bir etkilenme söz konusu değildir. Bununla birlikte Garip şiirindeki kimi temaların, genel olarak, gerçeküstücülükten esinlenilerek işlendiği söylenebilir. Bunlar, 'hayranlık/ şaşkınlık' ve 'çocukluk' temalarıdır. İlk tema, gerçeküstücülüğün, dünyanın ve günlük hayatın olağanlığı ardında bir olağanüstülük bulunduğu görüşüne dayanır. Oktay Rifat söz konusu tematik esinlenmeyi, Orhan Veli Kanık'ın "Ne Kadar Güzel"[522] ve Melih Cevdet Anday'ın "Alışamadım"[523] başlıklı şiirlerini örnek göstererek belirtmiştir:

> *"Fransız surrealiste'leri bu konuyu alabildiğine genişleterek işlediler. (...) Günlük hayatta bir olağanüstülük bulunduğunu ilkin onlar bize açıkça gösterdiler Bir de ad taktılar buna: le merveilleux dans le quotidien. Bizim ilk şiirlerimiz (Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in ve benim) biraz da bu anlayışın etkisini taşır."*[524]

'Çocukluk' teması ise gerçeküstüclükteki özelliğinden önemli ölçüde dönüştürülerek esinlenmiştir. Söz konusu akım, dış çevreyi algılamada ulaşmak istediği özgürlüğü "delilik" aracılığıyla sağlamaya çalışıyordu. André Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu"nda bu konuya yer vererek, ona kuramsal açıdan da akımın kapsamı içinde önemli bir yer vermişti[525] Garip hareketi ise "delilik" olgusunu hem tematik hem de figüratif tutum bakımından dönüştürerek değerlendirdi. Önce, deliliği, içerdiği tepkisel özden uzaklaştırdı, ardından onu bir ölçüde uysallaştırmak için çocuk kimliğinde somutlaştırarak figürleştirdi. Oktay Rifat, bu değerlendiriş farkını şöyle belirginleştirmiştir:

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

---

522 *Garip*, 1941, s.58.
523 Yeni Ses, S.6(10), Temmuz 1941, s.5.
524 "Bir Çeviri", Tanin, 26 Mart 1961 (*Şiir Konuşması*, s. 167-168).
525 *Gerçeküstücülük*, De Yayınevi, İstanbul, 1962, s.19-20.

Yeni, çocukluğunu, hayatının en alâka çekici, en insanca, en gerçek tarafı olarak ele alır. Akıl yaşından önceki çağını bir erginlik çağı sayar."[526]

Bu değerlendirmelerin ardından, Garip hareketi ile gerçeküstücülük akımı arasındaki bağ içinde belirlenebilen yakınlık ve uzaklıkları şöylece toparlamak mümkündür:

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

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

Gerçeküstücülüğün, gerçeği bir üst gerçeklik kurma yolunda bilinci devre dışı bırakan yönü, Garip hareketi içinde farklı tarzlarda karşılık görmüştür. Söz konusu yön, Orhan Veli Kanık'ı pek ilgilendirmemiştir. O, insanı bütün yönleriyle açığa çıkarabilme çabasıyla yöneldiği doğallığı -farklı bir yapıda olsa da- gerçeküstücülükte de bulur. Dolayısıyla söz konusu akım, ilgisini, diğer özelliklerinden çok bu yönünü ön plâna çıkaran 'otomatik yazı' yöntemiyle çeker; ancak o da poetik düzlemde sınırlı kalır. Gerçeküstücülüğün bu yönüne ilgi Oktay Rifat'ta görülür. Ancak o da kısa süre sonra, akılla bilinçaltı arasında yer aldığını ileri sürdüğü duyuya yönelmiştir. Bu tutum, Melih Cevdet Anday'da da gözlenir. Dolayısıyla, gerçeküstücülüğün bilinçaltına yönelimi, Garip hareketinde birkaç görüş ve şiirle sınırlı kalacaktır. Bu şiirler de yukarıda belirtildiği gibi, doğallığı amaçlarken bilinci dışlamayan bir anlayışın ürünleridir.

---

526 "Yenilerve Akıl", Cumhuriyet, S.7467, 2 Haziran 1945, s.2.

Gerçeküstücülükte imge, yukarıdaki yönelime bağlı olarak, oldukça önemli bir yere sahiptir. Garip hareketi ise nesnel gerçekliğe dayanmasıyla imgeyi benimsemez.

Gerçeküstücülüğün başlıca anlatım teknikleri arasında yer alan 'mizah', Garip hareketinde de sıkça başvurulan bir yöntemdir. Ancak, akımın, mizahı toplumun gülünç olana karşı tutumuna tepki gösterme ve giderek yerleşik toplum düzenine başkaldırma amacıyla kullanmasına[527] karşılık, Garip şiirinin mizah anlayışı özellikle ilk iki evrede yıkıcı nitelikte değildir. Okuyucuyu herhangi bir tepkiye yöneltmeyen, işaret etmekle ve gülümsetmekle yetinen, 'kara mizah'ı daha çok acıma duygusu aracılığıyla ele alan bir yapıya sahiptir. 'Kara mizah'ın yergi ve alay yönleri ise sosyal ve siyasî eleştiriyi kapsayan üçüncü ve dördüncü evre şiirlerinde yoğunlaşmıştır. Ancak, bu şiirler de yıkıcı, başkaldırıcı nitelikte değildir. Ayrıca, Garip hareketindeki, özellikle onu daha çok kullanan Orhan Veli Kanık'taki mizahî tutumun gerçeküstücülükle tanışmasından önce başladığına ilişkin elimizde gözardı edilemeyecek belgeler bulunmaktadır. Şair, henüz on altı yaşında bir lise öğrencisiyken yazdığı "Yahudinin Fendi Arnavudu Yendi"[528] adlı "küçük bir perdelik komedi"de ve özellikle "Gece Beyaz Kurşunî, Mavi, Siyah"[529] adlı denemede, daha sonraki mizahî tutumunun ilk izlerini güçlü bir biçimde hissettirmiştir.

Gerçeküstücülükteki bir başka teknik olan 'düşsel anlatım'ın ardında ünlü psikiyatrist Sigmund Freud'un düşle ilgili çalışmaları vardır[530] André Breton, özgürlüğün sağlanması yolunda düşe önemli bir işlev yükler. Garip şiirinde ise düş, bir motif olmaktan öteye geçmez ve değişik temaların işlenmesinde bir fon olarak kullanılır[531]. Garip hareketi, gerçeküstücülüğün oldukça etkilendiği Freud'un

---

527 Yvonne Duplessis, *Gerçeküstücülük*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.24.

528 Sesimiz, S.1, 30 Teşrinievvel 1930, s.5

529 A.g.d., S.10, Birincikânun 1932, s.10.

530 André Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu", *Gerçeküstücülük*, De Yayınevi, İstanbul, 1962, s.23-24. Ayrıca bkz.: Freud, *Psikanaliz Üzerine*, çev.: A.Avni Öneş, Say Yayınları, 6.b., İstanbul, 1991, s.21-45.

531 Bu konuda bkz.: Orhan Veli, "Rüya", İnsan, C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393; Oktay Rifat, "Rüya", Varlık, C.14, S.274-275, 1-15 I.Kânun 1944, s.536; Melih Cevdet, "Rüya", a.g.d., C.14, S.284-285, 1-15 Mayıs 1945, s.673.

kuramları ile fazla ilgilenmemiştir. Garip şiirinde, alt yapısı bakımından Freud'un görüşlerini çağrıştıran bir tek örnek vardır: Orhan Veli Kanık'ın "İnsanlar II"[532] başlıklı şiiri:

"Her zaman, fakat, bilhassa/Beni sevmediğini/Anladığım zamanlarda/ Görmek isterim seni de/Annemin kucağından/ Seyrettiğim insanlar gibi;/Küçüklüğümde.."

dizelerinden oluşan bu şiirde, Prof.Dr.Mehmet Kaplan'ın da "anneye sığınma duygusu"[533] biçiminde nitelendirdiği, Freud'un "çocuk tedirginliği" başlığı altında ele aldığı "annede korunma içgüdüsü" ile ilgili görüşlerinden izler buluyoruz[534]

Gerçeküstücülüğün 'hayranlık/ şaşkınlık' ve 'çocukluk' gibi kimi temaları Garip şiirinde de örneklerini bulmuştur. Ancak Garipçiler, bu temaları değerlendiriş ve işleyişte gerçeküstücülükten farklı davranmışlardır.

Gerçeküstücülük akımı ile Garip hareketi arasında karşılaştırma konusu yapılabilecek son husus, yazım işaretlerinin kullanılışına ilişkindir. Söz konusu akımın örneklerinde, bilinçaltını bütün saflığıyla şiire dönüştürebilmek amacıyla noktalama işaretleri kullanılmamıştır[535] Buna karşılık, Garip şiirinde bu işaretlere oldukça sık yer verilmiştir. Ancak, Oktay Rifat, *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*[536] adlı ilk kitabının ikinci baskısında, şiirlerin daha önceki baskılarında yer alan bütün yazım işaretlerini çıkarmıştır. Şairin, bu tutumu *Aşağı Yukarı*[537] adlı kitabında da sürdürdüğü görülmektedir.

Bu değerlendirmelerin sonucunda, Garip hareketinin, kimi esinler taşımakla birlikte, gerçeküstücülükten birçok yönüyle ayrıldığı ve ondan oldukça farklı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

---

532 Varlık, C.5, S.104, 1 Sonteşrin 1937, s.501.

533 *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50.Yıldönümü Yayınları, İstanbul, 1973, s.118.

534 Bu konuda geniş bilgi için bkz.: Sigmund Freud, *Cinsiyet ve Psikanaliz*, çev.: Selâhattin Hilâv, Varlık Yayınları, 4.b., İstanbul, 1977, s.149-150; 191-192.

535 Prof.Dr.Cemil Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, s.109.

536 Marmara Kitapevi, İstanbul, 1945.

537 Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1952.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GARİP HAREKETİNİN DÖNEMİNDEKİ YERİ

I- GARİP HAREKETİNE YÖNELİK DEĞERLENDİRMELER, ELEŞTİRİLER, TEPKİLER

A- Garip *öncesi (1937-1941)*

Garipçilerin bu evrede yayımlanan şiirleri, genellikle garipseme ve yadırgama şeklinde tepki alır. Edebiyat kamu oyu dışındaki yadırgamalar, o sıradaki yerleşik şiir beğenisinin ve anlayışının durumunu yansıtması bakımından da önem taşımaktadır. Melih Cevdet Anday'ın anılarında aktardığı iki olay, bu tür tepkilere tipik birer örnek oluşturuyor[1]

Edebiyat çevresinde ise Garip hareketine ilk değinen, Nurullah Ataç'tır. Yazar, üçlüye ilişkin kaleme aldığı ilk yazısında hareketten beğeniyle söz eder. Ancak bu yeni örnekleri şiirde bir devrim değil; bir çeşitlilik ögesi olarak değerlendirir:

> *"Varlık'ın o sayısını edinip o şiirleri okuyun. Göreceksiniz ne kadar taze, ne kadar şirin şeyler. Belki henüz bir acemilik havası sezersiniz; belki bu genç şairlerin bizi şaşırtmak, zoraki birtakım hayaller bulmak sevdasına düşmüş olduklarını görürsünüz. Zararı yok! Bu halleri de onlara bir tazelik, bir sevimlilik veriyor."*[2]

Oysa Ataç, o sıralarda vezinsiz şiirin aruz ve hece vezinlerini bütünüyle ortadan kaldıramayacağını, dolayısıyla geleceğinin olamayacağını düşünmektedir[3]. Yazar, Garip hareketinin ortaya çıkışından yaklaşık bir yıl sonra ise bu görüşünü *"Bir zamanlar serbest nazmı da sevmezdim; hatta onun tutmıyacağını iddia ettiğim olmuştu. Sonradan kanaatim değişti."*[4] sözleriyle bir özeleştiri biçiminde kendisi de açıklayacaktır. Garip'e karşı temkinli yaklaşımının ardında, artık geçmişte kaldığını öne sürdüğü bu antipatinin de etkili olduğu söylenebilir. Bunun yanında Ataç'ın söz konusu makalesi, edebiyat kamu oyunda Garip hareketini konu edinen ilk yazıdır ve onu tanıtma

---

1 *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984, s.35-36.

2 "Varlık Şairleri", Haber, S.2043, 22 Eylül 1937, s.2.

3 Yazarın bu bağlamdaki görüşüne örnek olarak bkz.: "Vezin Davası", Akşam, 6 Haziran 1936, s.3-4.

4 "Şahsî Bir Mesele", Haber-Akşam Postası, S.2409, 19 Birinciteşrin 1938, s.2.

amacını taşır. Ayrıca, yukarıdaki özeleştirisinden de anlaşılacağı üzere, Garip şiiri, onun vezinsiz şiire karşı olan tutumunun yumuşamasına ve hatta kendisi ile diğer yenilikçi şairlerin yanında yer almasına yardımcı olmuştur.

Garip şiiri hakkında görüş belirten ikinci kişi Orhan Seyfi Orhon'dur. "Edebiyat Tenkidi" başlıklı yazısı aynı zamanda, uzun yıllar boyunca harekete alaylı bir tutumla karşı çıkacak olan şairin bu bağlamdaki ilk ürünüdür. Garipçileri vezin, kafiye, duygu, hayal ve tema gibi başlıca nazım ve şiir ögelerini dışlamakla suçlayan Orhon, yazısını *"Genç şairleri tebrik ederim. Böyle şiirler yazdıkça kendileriyle şakalaşmak imkânı olmıyacak. Çünkü onlar bu manzumeleriyle sanat ve edebiyatla o kadar müfrit, o kadar mübalâğalı bir tarzda şakalaşıyorlar ki!..."*[5] şeklinde alaylı sözlerle bitirir.

1- Orhan Veli Kanık'ın Gençlik'teki şiirlerinin sunuluşu

Orhan Veli Kanık'ın Gençlik'teki şiirlerinin yayımlanış tarzı da bu dönemde Garip şiirine bakışın boyutlarını yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Şiirlerin altında, derginin yöneticilerinden Zahir Sıtkı Güvemli'ye ait bir notta şunlar yazılıdır:

> *"Orhan Veli ve Mehmet Ali Sel, "Varlık"da her şiiri çıktıkça Haber'de Nurullah Ataç'ın iltifatına uğrayan yegâne şairdir. Gelecek sayımızda Orhan'a ait bir tahlil yazısı olacaktır."*[6]

Güvemli'nin bu nottaki düşünceleri abartılıdır. Gerçi, Nurullah Ataç, Garipçileri tanıtmış ve övmüştür; ancak onun öne sürdüğü gibi, bu tutumunu aşırı boyutlara taşımamıştır[7] Ayrıca, Orhan Veli Kanık ve iki arkadaşı, 15 Ocak- Ekim 1938 arasındaki sürede çok etkin bir şiir çalışması içinde olmamışlardır. Dolayısıyla Ataç da aynı yılın Ocak-Temmuz ayları arasında yayımlanan yazılarında onlardan söz etmemiştir[8] Bu noktada, aynı zamanda şairin fakülteden yakın

---

5 Akbaba, S.215, 17 Şubat 1938, s.7.

6 Gençlik, S.1, 19 Mayıs 1938, s.6.

7 Nurullah Ataç, 22 Eylül 1937- 1 Ocak 1938 tarihleri arasında Garipçileri sadece iki yazısında konu edinmiştir: "Asil Şiir", Haber, S.2136, 24 Birincikânun 1937, s.2; "Yılbaşı", Akşam, S.6892, 1 İkincikânun 1938, s.2.

8 Ataç, 1938'in ilk günü yayımlanan yazısından sonra uzun süre Garipçilere

arkadaşı olan Zahir Güvemli'nin, Ataç'ın Garipçilere olan yakınlığını biraz önyargıyla değerlendirdiği düşünülebilir. Birkaç ay sonra yayımlanan bir karikatüründe[9], Nurullah Ataç ile Orhan Veli Kanık'ı alaylı bir tarzda çizmesi ve yaklaşık bir yıl sonraki bir olay sırasında şaire karşı tutumu, bu düşünceyi pekiştirmektedir. Olay şöyle gelişir: Yukarıdaki notta sözü edilen ve Nurullah Ataç'ın yazısından sonra Orhan Veli Kanık'a ve dolayısıyla Garip'e ilişkin ikinci değerlendirme olan "tahlil yazısı", Güvemli tarafından kaleme alınarak yayımlanır[10]. Yazar, burada, şairin eserlerini nesnel bir bakışla değerlendirir ve beğenir gibi görünürse de yazının sonunda "*köpük kadar hafif ve pure*" diye nitelediği bu şiirler hakkında "*kıymetsizliği anlaşılır.*" yargısını verir. Olay burada kapanmış gibidir. Ancak yaklaşık on dört ay sonra aynı dergide yayımlanan "Simit"[11] başlıklı bir şiir dolayısıyla çatışma tekrar gündeme gelir. Güvemli, bu şiirin de altına "*Arkadaşım Orhan Veli'nin son şiiri yukarıdadır. Orhan Veli bu şiirini hiçbir mecmuaya kabul ettiremediği için bana gönderdi. Mektubunda "mizah sahifesine koy!" kaydı olmasaydı diğer sahifelerimizde bilâ tereddüt neşrolunacaktı.*" şeklinde alaylı bir not koyar. Orhan Veli Kanık da şiirin kendisine ait olmadığını belirten bir açıklama gönderir. Güvemli, bu açıklamayı kendi ifadeleriyle ve yine bir not ekleyerek yayımlar:

> *"TAVZİH*
>
> *Arkadaşım Orhan Veli'den, geçen sayımızda münteşir şiirin kendisine ait olmadığını ve bunun tavzihini istiyen bir mektup aldık. O şiirin Orhan'a ait olmadığını; istinat ettiği kanunun alâkadar maddesi dolayısile yine bu mizah sayfasının ayni sütununda tavzih ediyoruz.*
>
> *Not: Gençliğin ilk sayılarında Orhan Veli lehinde neşrettiğim tenkitteki fikirlerimi de geri alıyorum. Zahir Sıtkı."*[12]

Güvemli, açıklamanın yer aldığı sayfaya yine kendi çizdiği ve Orhan Veli Kanık'ı konu edinen bir de karikatür yerleştirmeyi ihmal

---

değinmemiştir. Temmuz 1938'de çıkan "Bir Mektup" başlıklı makalesi, uzun bir aradan sonra, Garipçilerden söz ettiği ilk yazısıdır (İnsan, S.4, 15 Temmuz 1938, s.371-372).

9 Akbaba, S.246, 22 Eylül 1938, s.9.

10 "Orhan Veli (M.A.SEL) ve Şiirleri", Gençlik, S.4, 1 Temmuz 1938, s.5.

11 A.g.d., S.23, 29 Birinci teşrin 1939, s.7.

12 A.g.d., S.24, 10 İkinci teşrin 1939, s.7.

etmemiştir. Şair, bu olaydan sonra Gençlik'e, 1942'de derginin yönetim kadrosu değişinceye kadar şiir vermeyecektir[13]

2- İnsan'da çıkan şiirlerin yankıları

Orhan Veli Kanık'ın İnsan'da yayımlanan şiirleri[14] hakkındaki ilk değerlendirme, yine Nurullah Ataç tarafından yapılmıştır. Yazar, şairin şiiriyle aynı başlığı taşıyan "İş Olsun Diye" adlı yazısında 'şairin samimiliği'ni ölçüt alır. İçtenliğin, şairde öncelikle bulunması gereken bir özellik olduğu görüşünü belirten Ataç, *"Fakat bir şairin duymadığı, ancak hayal ettiği hislerden bahsetmesi, samimi olmasına mâni değildir."*[15] diyerek bu görüşüne açıklık getirir. Ona göre şairin içtenliği, sanatına karşı olan saygısı ve buna bağlı olarak insanî duyguları ifade edişteki başarısıdır. Orhan Veli Kanık'ın şiiri de bu başarıyı gösterdiği için güzeldir. Dolayısıyla Nurullah Ataç, bu makalesinde de Garip şiirine karşı olumlu bir tutum içindedir.

"Ali Rıza İle Ahmedin Hikâyesi", "?" ve "Mangal" şiirleri alayla karşılanır. Orhan Seyfi Orhon, bunlarla birlikte çıkan "Baş Ağrısı" adlı şiiri de eleştirdiği "Yeni Şiirler" başlıklı yazısını şu alaylı ifadelerle bitirir:

> *"Bu geçmiyen baş ağrısının nerden geldiğini söyleyim mi? Bu türlü şiirler yazmaktan! Şair teşekkür etsin ki sadece başı ağrımakla kalıyor; insan bu kadar orijinal, bu derece acaip şiirler yazarsa başındaki aklını bile kaybedebilir.!"*[16]

Üç şiir, ayrıca Kurun gazetesinin mizah sayfasında karikatürize edilerek ve dolayısıyla değiştirilerek yayımlanır[17]:

---

[13] Derginin yeni döneminde de Orhan Veli Kanık'ın sadece dört şiiri yayımlanmıştır: "Tecrübedide" S.56/55, 18 Temmuz 1942, s.3; "Dağ Başında", S.56/57, 1 Ağustos 1942, s.1; "Orhan Veli", S.56/59, 15 Ağustos 1942, s.2; "Gemliğe Doğru", S.56/68, 17 Birinci Teşrin 1942, s.3.

[14] "Yatağım", "Ali Rıza İle Ahmedin Hikayesi", "Rüya", "Kitabei Senki Mezar", "İş Olsun Diye", "Mangal", "Baş Ağrısı", C.1, S.5, 1 Birinciteşrin 1938, s.393-394.

[15] Haber-Akşam Postası, S.2395, 5 Birinciteşrin 1938, s.2.

[16] Akbaba, S.249, 13 Birinci Teşrin 1938, s.7.

[17] Kurun, S.7455/1555, 11 Teşrinevvel 1938, s.7. Benzeri bir 'değiştirme' de Melih Cevdet Anday'ın "Bir Misafirliğe" şiirinde yapılmıştır. Şair, anılarında bunu şöyle anlatıyor:

> *"O şiirlerin daha başta alay konusu olması, sanırım,*

*"**Deli Rıza İle Mehmedin Hikâyesi**//Ne tuhaftır deli Rıza ile Mehmedin hikâyesi:/ Birisi çölde oturur,/ Birisi gölde!/ Ve her akşam:/ Çöldeki çöle! / Göldeki göle! / Yani bunların biri devedir,/ Birisi balık!/ Biri tam deli, birisi alık!"*

"?// Neden fırın denince/ Hatırıma çörekler gelir,/ Ve buz dolabı denince dondurma/Burun denince; ucuna bir fiske kondurma?/Ve neden ihtiyar değirmenci/ Sakalını ağartır, o koca değirmende/ Ve akıntılı yerde yengeçler yan yan gider?"

*"**Mangal**//Sabah karanlığında yakar annem mangalı,/ Kedimizin ağzında koca sucuk kangalı!/ Ablam koşar elinde yelpaze, kedinin peşinden./Kedi olur ona kepaze! Ve bu hal devam eder martın beşinden hazirana kadar./Kedi koşar burdan tâ İrana kadar!Ve şair arkadaşım aktar Ahmedin/ Teyzesi Safinaz Hanım:/Pirzolanın dumanını üfiermiş/ Nasrettin hocanın genzine!/Ve sen bak şu şoföre ki:/ Limon sıkmış benzine!"*

Bu şiirler arasında, yukarıda belirtildiği gibi, en çok tepki çeken "Kitabe-i Seng-i Mezar" olmuştur. Şiir, birkaç yıl içerisinde türlü nedenlerle edebiyat gündeminin başlıca tartışma konusu olur. Artık, Garipçilerin ve özellikle Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinin savunucusu olduğunu açıkça belli eden Nurullah Ataç, "Sözden Söze" başlıklı makalesi ile bu şiire yönelik ilk değerlendirmeleri yapar. Şiirin söz varlığı ve içerik sınırlarının genişletilmesi gerektiği görüşünden hareket eden Ataç'a göre 'güzel'in alışılmış niteliklerinin yıkılması

---

adlarımızın çarçabuk duyulmasında başlıca etkendi. Benim
Bir misafirliğe gitsem
Bana temiz bir yatak yapsalar
Her şeyi adımı bile unutup
Uyusam!
şiirimi Akbaba gülmece dergisi,
Bir misafirliğe gitsem
Bana bir temiz dayak atsalar
biçiminde, değiştirerek yayımladı."(Akan Zaman Duran Zaman I, s.34)

Bu şiir, ilk kez 15 Mart 1941 tarihli Varlık(C.11, S.185, s.399)'ta yayımlanmıştır. Akbaba'nın Mart 1941'den sonraki sayılarını birkaç kez taramama rağmen, Melih Cevdet Anday'ın sözünü ettiği karikatürize metni bulamadım.

gerekmektedir. Yazar, benzer niyetleri barındıran köktenci bir anlayışın ürünü olarak gördüğü şiirden *"Şiirin vazifesi öteden beri güzel bulunan şeylerden bahsetmek değil, yeni güzellikler yaratmak, şiirin hudutlarını genişletmektir. Bunun için biz onun şundan veya bundan bahsetmesine karışamayız; herhangi bir mevzu alabilir ve kuvvetli bir sanatkârsa, bize onun güzel olduğunu kabul ettirir."*[18] biçiminde övgülü ifadelerle söz eder

Şiire yönelik ilk alaylı eleştiri ise Ulus gazetesindeki "Yankılar" başlıklı köşesinde "Toplu İğne" takma adıyla yazan Nurettin Artam'dan gelir. Yazar, güncel olayları mizahî bir üslûpla değerlendirdiği köşesinde Orhan Veli Kanık'ın şiirine iki yazı ile değinir. Bir hafta ara ile yayımlanan bu kısa değinilerde ilginç karşılaştırmalar yaparak şiirin basit ve gülünç olduğunu kanıtlamaya çalışır[19].

İkinci değinide ise yazarın, alaylı eleştirilerini daha somut ifadelerle belirginleştirdiği ve Nurullah Ataç'a da yönelttiği dikkati çekmektedir[20].

Şiir hakkındaki ikinci eleştiri ise, Nurettin Artam'ın ilk yazısından iki gün sonra görülür. Orhan Seyfi Orhon, yazısının söz konusu şiire ilişkin bölümünde *"Şair yalnız nasırdan mı, rahat yaşamak ve huzur içinde ölmek mümkün değildir sanıyor? Öldükten sonra arkasında böyle bir kitabei sengi mezar yazacak bir şairin mevcut olduğunu düşünmek de kâfidir"*[21] biçimindeki alaylı ifadeleri kullanır.

"Kitabe-i Seng-i Mezar", gazete ve dergi sütunlarındaki bu yazılı değerlendirmelere konu olmanın yanında edebiyat çevresinde kimi söylentilerin dolaşmasına da yol açmıştır. Örneğin, şiirin son dizesi *"Yazık oldu Süleyman Efendiye!.."*nin, Verlainé'in *"Priez pour le pauvre Gaspard"* (Zavallı Gaspard için dua ediniz) dizesinden esinler taşıdığı öne sürülür. Yine bir başka söylenti, aynı dizenin, Bakî'nin "Kanûnî Mersiyesi"ndeki *"Berbâd kıldı taht-ı Süleymânı rûzigâr"* dizesinden çalıntı olduğudur. Bu söylenti basına da yansır. Nurullah Ataç, Bâkî'nin dizesinin, ancak önemli bir kişi öldüğünde söylenebileceğini öne sürer. Oysa, Orhan Veli Kanık'ın dizesi *"hiçbir*

---

[18] Haber-Akşam Postası, S.2397, 7 Birinciteşrin 1938, s.2.
[19] "Tuhaf Kitabeler", Ulus, 11 İlkteşrin 1938, s.2.
[20] "Serbest Nazma Dair!", a.g.g., 19 İlkteşrin 1938, s.2.
[21] "Yeni Şiirler", Akbaba, S.249, 13 Birinci teşrin 1938, s.7.

ihtirasları olmıyan, nasırlarından başka hiçbir şeyin ıztırabını duymıyan, çirkinliklerine bile üzülmiyen" sıradan insanlardan birinin "*ölümünü haber aldığımız zaman söylediğimiz*" bir sözden ibarettir[22].

Orhan Veli Kanık ise, bu aleyhte düşüncelere ve iddialara hemen karşılık vermez[23] Şair, "*Haklarında bu kadar mütecaviz dil kullananlara karşı (...) Orhan, Oktay, Melih müsellesinin*" düşüncelerini öğrenmek isteyen Resimli Hafta yazarı Emin Karakuş'un bu yöndeki sorularını cevaplarken söz konusu şiir hakkındaki söylentilere hiç değinmez. Garip öncesi dönemin bu ikinci poetik metni, iki arkadaşıyla birlikte şiirlerinde uygulayageldiği kimi teknikleri, Garip'in ilkeleri şeklinde poetik düzleme aktarması bakımından önemlidir. Bu görüşmede, daha önce Melih Cevdet Anday'la belirginleştirdiği edebî gelenek karşısındaki duruş ve şiirin toplumculuğu gibi iki konuya, şiirin iç kavramları hakkındaki görüşlerini ekler. Bunları vezin, kafiye, ahenk, edebî sanatlar gibi gruplandırarak ayrı ayrı değerlendirir. Ayrıca şiirin diğer sanat dallarıyla olan ilişkisi ile şiir ve nesirin farklılığı konularına ilişkin düşüncelerini ifade eder. Görüşmenin sonunda, kendisinin ve arkadaşlarının mevcut şiire bakışlarını yansıtan sözleri ise oldukça çarpıcıdır:

> "*-İki kelime ile dedim. Türk edebiyatını beğenmiyor musunuz?*
>
> *-Bir kelime ile hayır!*"[24]

Nurullah Ataç, bu görüşmeden hemen bir gün sonra yayımlanan "Bir Mülâkat" başlıklı makalesinde, Garip üçlüsüne olan yakınlığı ve Orhan Veli Kanık'ın bu görüşmedeki kimi ifadeleri hakkında önemli açıklamalarda bulunmuştur. Garipçilerle ilişkisinin boyutları hakkında öne sürülen savları büyük ölçüde yalanlayan eleştirmen, onlar hakkındaki ilk yazısını kaleme aldığında henüz hiçbirini tanımadığını ve onların savunucusu, sözcüsü olma gibi bir niyeti olmadığını öne sürer.""Varlık" Şairleri"ni yazış nedenini "*sadece onların şiirlerini*

[22] "Süleyman Efendi", Akşam, S.7326, 11 Mart 1939, s.3-4.

[23] Şair, bu konudaki düşüncelerini ancak birkaç yıl sonra kaleme alacağı "Sapık Temayüller" (Yeni Gerçek, Ekim 1967) başlıklı yazıya iliştirdiği bir notla belirtir. Bu iddiayı ortaya atan kişinin aruz veznini bilmediğini ileri sürerek böyle birisinin şiirden söz etmeye bile hakkı olamayacağını söyler.

[24] "Türk Edebiyatını İnkâr Eden Genç", Resimli Hafta, S.7, 29 Birinciteşrin 1938, s.17.

sevmiştim ve duyduğum zevki anlatmağa çalıştım"[25] sözleriyle vurgular.

Nurullah Ataç, bu sözlerden sonra, belki de onların hâmisi olmadığını kanıtlamak çabasıyla, eleştirel bir tutum takınır. Orhan Veli Kanık'ın, 'nazım' çerçevesi içinde yazılmış eserlere olumsuz bir bakışla yaklaşmasını eleştirir. Özellikle şiirde ahengi belli bir vezinle sağlama anlayışının güzel ürünleri olduğunu belirterek buna Divan ve batı şiirlerinden örnekler verir. Yazar, makalenin sonunu yine Garip'e karşı duyduğu beğeniyi ortaya koyarak bağlamaktan da geri kalmaz. Hareketin, edebiyat çevresi tarafından er geç kabul edileceği kanısını yineler.

Bu arada, Nurullah Ataç'ın yeni bir tartışma başlatacak sözlerinin yayımlanmasından iki gün önce çıkan bir başka yazıya değinmek istiyorum. "Üç Yeni Şair"[26] başlıklı bu makale, şiir hakkındaki tartışmaların dışında kalmakla birlikte önemli bir yere sahiptir. Yazıyı kaleme alan Şevket Rado, bu evrede Ataç'la birlikte Garip hareketini savunan iki yazardan biridir.

"Kitabe-i Seng-i Mezar" üzerine lehte ve aleyhte öne sürülen görüşler bir süre sonra azalırsa da birkaç ay sonra yeniden alevlenir ve 1939 Şubat'ında bir tartışma halini alır. Tartışmayı -farkında olmadan- başlatan, yine Nurullah Ataç'tır. Hikmet Feridun Es'in kendisiyle yaptığı bir görüşmede hâlen en beğendiği dizenin "*Yazık oldu Süleyman Efendiye!..*" olduğunu söylemesi[27], birkaç ay sürecek bir tartışmanın başlangıcı olur.

Bu görüşmede söz konusu dizeye alaylı yaklaşımını hissettiren Hikmet Feridun Es, ertesi gün yayımlanan "Yeni Şiir" başlıklı yazıda bu tutumunu belirginleştirir[28]

Hikmet Feridun Es, bir edebiyat akademisinin gerekli olup olmadığı konusundaki anketini sürdürürken Ataç'tan sonra görüştüğü şairlere onun beğendiği bu dizeye ve dolayısıyla Garipçiler ekseninde yeni şiire ilişkin düşüncelerini de sorar. İlk cevabı veren Faruk Nafiz Çamlıbel Orhan Veli Kanık'ı samimi olmamakla suçlar ve "*Garip görünmeğe çalışan sanatkâr öyle canbazlara benzer ki birkaç*

[25] Haber-Akşam Postası, S.2420, 30 Birinciteşrin 1938, s.2.
[26] Akşam, S.7299, 12 Şubat 1939, s.6.
[27] "B.Nurullah Ataç Diyor ki...", a.g.g., S.7301, 14 Şubat 1939, s.7/9.
[28] A.g.g., S.7302, 15 Şubat 1939, s.3. Bu konuda ayrıca bkz.: a.y., "Öfke Baldan Tatlıdır Madam Kayyo Haklıdır", a.g.g., S.7993, 22 Kânunusani 1941, s.3.

numaradan sonra bütün alâkayı da, alkışı da tükenmiş görmeğe mahkûmdur."[29] sözleriyle Garip şiirinin geleceği olmadığı görüşünü belirtir.

Aynı gün Son Posta'da çıkan bir yazı, adı geçen şiirin çevresinde oluşan tartışmanın sınırlarının, Orhan Veli Kanık'ın başka şiirlerini de kapsayacak doğrultuda geliştiğini göstermektedir. Yazıda, "Gözlerim"[30] adlı şiir karikatürize edilmiştir:

"Burnum/ Burnum çatçatan ağacı/ Patpatan ağacı/Kırmızı lâle,/ Kılaptan ağacı,/ Burnum"[31]

Nurullah Ataç, birkaç gün sonra, tartışmayı hararetlendirecek bir atılım daha yapar ve "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiriyle alay edenleri, Garipçilere önyargılı davranmakla suçlar. Ona göre, bu kesim de aslında üçlünün ve diğer yeni şairlerin eserlerini beğenmekte; ancak mevcut şiir anlayışının egemenliğini korumak amacıyla bu ilgilerini belli etmemektedir[32]

Hikmet Feridun Es de anketinde katılımcıların konuyla ilgili düşüncelerini aktarmayı sürdürmektedir. Halide Nusret Zorlutuna ile görüşmesinde, yanlarında bulunanlardan birinin, şiirin son dizesini hatırlatması üzerine şair, görüş belirtmeyi bile gereksiz bulacak kadar küçümseyici bir tutum takınır[33]

Ankette iki gün sonra Halit Fahri Ozansoy'un cevabı yayımlanır. Yönetimini üstlendiği Servetifünun-Uyanış'ta, yaklaşık bir yıl sonra genç kuşağın savunuculuğunu yapacak olan şair, bu görüşmede söz konusu dizeden hareketle üçlünün eserlerini "garip" olmakla suçlar. Tartışma süresince ortaya konulan görüşlere bir yenisini ekleyerek, bu tarz şiirleri, Birinci Dünya Savaşından sonra

---

29 "B.Faruk Nafiz Diyor ki", Akşam, S.7304, 17 Şubat 1939, s.7.

30 1937 Ekim'indc yazılan bu şiir, *Garip*'te "neşredilmemiş" notuyla çıkmıştır. Şairin kız kardeşindeki belgelerden yararlanılarak hazırlanan kitapta da bu şiirin *Garip*'ten önce yayımlanmış olduğuna ilişkin bir bilgi yok (*Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, 13.b., İstanbul, 1991,s.213). Ancak, onun ve Oktay Rifat'ın, bazı şiirlerini, yayımlamadan önce sözlü olarak yakın çevrelerine aktardıklarını belirledim. Nitekim, Şevket Rado da Orhan Veli Kanık'ın ölümü üzerine yazdığı yazıda bu hususa *"ilk şiirlerini on beş sene evvel, daha neşredilmeden dinliyenlerdenim."* diyerek açıklık getirmiştir (Varlık, S.361, 1 Ocak 1951, s.7).

31 İsmet Hulûsi, "Büyük Şair", Son Posta, S.3070, 17 Şubat 1939, s.6.

32 "Kalemin Gelişi I", Akşam, S.7305, 18 Şubat 1939, s.3/10.

33 "Bayan Halide Nusret Diyor ki", A.g.g. S.7312, 25 Şubat 1939, s.7.

Avrupa'da oluşan boşluk psikolojisine bağlar ve "*insanların timarhaneden çıkar gibi bir halde sarıldıkları çılgınlıkların mahsulü*"[34] olarak niteler.

Ozansoy, bu sözleriyle Garip hareketinin gerçeküstücülük akımı ile bağını vurgulamaktadır. Sanatta yeniliğin garipliklerle gerçekleştirilemeyeceği görüşünde olan şaire göre bu gidişle "*bazılarınca yeni addedilen mısra bir iki ay sonra eskimeğe*" mahkûmdur. Bu arada, "*Nasırın fecaatini anlatmağa çalışan bu şiir, bir nasır ilâcının üzerine yazılsaydı her halde çok daha mânalı olurdu.*" biçiminde oldukça ilginç bir söz ortaya atmayı da ihmal etmez.

Aslında Halit Fahri Ozansoy, bu tartışmadaki ciddi düşüncelerini anketten üç gün önce belirtmiştir. "Şiiri Bulamıyan Nesiller"[35] başlıklı makalesinde Garipçileri ve onları savunan Ataç'ı sert bir üslûpla eleştirir. Bu eleştirilerini de söz konusu dize ile sınırlı tutmaz. Geleneği reddetmesinden biçim ögelerini şiirden uzaklaştırmasına kadar Garip poetikasını bütünüyle samimiyetsiz bir anlayışın ürünü olarak niteler. Ataç'ı da bu genç ama yetenekli şairleri yanlış yönlendirdiği, dolayısıyla onlara kötülük ettiği gerekçesiyle yerer.

Halit Fahri Ozansoy, tartışmanın sonuçlanmasından birkaç ay sonra yine bu hususa değinerek "*Genç şairimiz mutlaka her şiirinde Nurullah Ataç'ı memnun etmek için mi bu nevi yenilikler araştıracak?*"[36] ifadesiyle, Ataç'ı dolaylı olarak suçlar. Ozansoy bu eleştirileriyle birlikte "*yeni şiirin bütün karakteristiğini onlarda buluyorum*" diyerek Orhan Veli Kanık ile Oktay Rifat'ın yeni kuşak içindeki önemli konumlarını vurgulama gereğini duyacaktır. Tabiî, ardından "*hem kuvvetli, hem zayıf cephelerile*" kaydını eklemeyi ihmal etmeyerek...

Yazar, iki ay sonra yayımladığı bir diyalog/fıkra aracılığıyla söz konusu ilişki bağlamında bu kez Nurullah Ataç'ı muhatap alacak ve onunla açıkça alay edecektir[37]

Ankete katılan Necip Fazıl Kısakürek de dizenin ve Garipçilerin aleyhindedir. Şiiri bir sözcük ayıklama işleminin ürünü

---

34 "B.Halid Fahri Diyor ki", Akşam S.7314, 27 Şubat 1939, s.7.

35 Son Posta, S.3077, 24 Şubat 1939, s.8/14.

36 "İki Şair ve Yeni Şiirleri", A.g.g. S.3329, 3 İkinciteşrin 1939, s.7.

37 "Yeni Yıla Girerken", a.g.g., S.3386, 1 İkincikânun 1940, s.7.

olarak kabul eden şair, üçlüyü, böylesi bir işlem sırasında en önce atılması gereken söz ve duygu ögelerini öncelemekle suçlar. Dize hakkındaki düşüncesini ise, "*Hepimizin aklından Süleyman efendiye acımak geçmiştir. Fakat çalışırken bu hissimizi takyid ederiz.*"[38] sözleriyle belirtir[39]

Yusuf Ziya Ortaç ise, söz konusu dizeyi, Ataç üzerinde yoğunlaştırdığı eleştirilerini özetlemek yolunda değiştirerek kullanır ve "*Bu satırı okuyan kaç kişinin de içinden: "Yazıklar olsun Nurullah Ata'ya!" dediğini duyar gibi oluyorum.*"[40] karşılığını verir. Bunun yanında, üzerinde fazla durulmamış olan "Hicret" şiirini "*zabıta raporu nevinden*" bir şiir olarak niteleyerek tartışmanın boyutlarını şairin diğer şiirlerine doğru genişletir. Bu da onun, Orhan Veli Kanık hakkındaki olumsuz değerlendirmelerini salt bu şiirle sınırlı tutmadığını göstermektedir.

Tartışmaya Yaşar Nabi Nayır da katılır. Meselenin gelişimini özetleyen yazar, "*Yazık oldu Süleyman Efendiye!..*" dizesinin anlaşılmaz bulunduğunu, oysa anlam bakımından son derece açık bir dize olduğunu öne sürer. Bu yazıda tartışmaya yönelik olarak iki tespitin varlığı dikkati çekmektedir. İlki, tartışmanın "*edebî hareketlerle pek de öyle alâkalı*"[41] olmayanlar arasında geçmesi; ikincisi de şiiri eleştiren değerlendirmelerin salt bu dize ile sınırlı kalmış olmasıdır. Yazar, "*Süleyman Efendi'nin bu şiir içinde işi ne olduğu*"nu hiç kimsenin düşünmediğini; dolayısıyla şiirin bir bütün olarak incelenmeden gerçek değerinin anlaşılamayacağını vurgular. Bu görüşleriyle Orhan Veli Kanık'ı savunan Yaşar Nabi Nayır, poetik düzlemdeki iddialı çıkışını uygulamaya yansıtamamış olması gerekçesiyle şairi eleştirmekten de geri kalmaz. Garipçilerin, şiir dilini gereğinden fazla yalınlaştırması da yazarın bir başka eleştirisidir. O,

---

[38] "B.Necip Fazıl Diyor ki", Akşam, S.7315, 28 Şubat 1939, s.7.

[39] Necip Fazıl Kısakürek, yıllar sonra, anılarında, Garipçileri oldukça aşağılayıcı sözlerle değerlendirecek ve Nurullah Ataç'ın onları savunmaya başlamasının nedenini kendisine bağlayacaktır:
"O günlerde artık Mistik Şair'den elini çeken Ataç, yapışılacak elin, Orhan Veli; şiirin de alt alta dizili mide gurultusu olduğuna inanmıştır Biraz da eski gözdesi tarafından tekmelenmiş olmanın hınciyle mahut üçlü kumpanyaya bağrını açış..."
Bâbıâli, Büyük Doğu Yayınları, 4.b., İstanbul, 1990, s.274.

[40] "B.Yusuf Ziya Diyor ki", Akşam, S.7316, 1 Mart 1939, s.7.

[41] "Bir Edebî Münakaşa", Ulus, 3 Mart 1939, s.2.

destek ve eleştirilerini bir arada sergilediği bu yazısı ile tartışmaya ılımlı bir bakış açısından katılmış olur.

Ankete katılan bir başka öncü hececi Orhan Seyfi Orhon, Hikmet Feridun Es'in, "*Yeni şiiri nasıl buluyorsunuz?*" sorusuna "*Bence yeni şiirler cemiyetimizin bundan evvel geçirdiği büyük harp buhranının hakikî mahsulleridir. Nasıl harb bize buğday ekmeği yerine süpürge tohumu verdiyse onlar da kalplerinin yerine nasırlarını gösteriyorlar.*"[42] sözleriyle oldukça küçümseyici bir cevap vermiştir:

Orhan Seyfi Orhon'un, "*Yazık oldu Süleyman efendiye!..*" dizesini anlam bakımından ele alışı ise diğerlerinden farklı olması ile dikkat çekmektedir. Tartışmaya katılanların anlamsız olarak niteledikleri dizeyi o, "*Ben bundan daha açık, bundan daha alelâde bir mâna tasavvur edemiyorum.*" sözleriyle anlamlı bulmuştur.

Şiiri nesnel bir tutumla değerlendirmeye yönelik bir başka yaklaşımı, "S.B." rumuzuyla yayımlanan "Süleyman Efendi"[43] başlıklı yazıda da görüyoruz. Bu makale, dönemin edebiyat dergilerinde konuya ilişkin hemen tek ciddi değerlendirme özelliğini taşımaktadır. Yazar, üçlünün şiir anlayışını benimsemediğini "*onların şiirlerini mecmuamızın kanaatlerile kabili telif görmediğimizi bilmünasebe zikredelim.*"[44] sözleriyle belirtir. Ancak bu ayrılış, onun nesnel bir değerlendirme yapmasına engel oluşturmaz. O da Yaşar Nabi Nayır gibi meseleyi bütüncü bir tutumla ele alarak Garipçilerin diğer eserlerini okumadan bir yargı vermenin yanlış olacağını belirtir. Şiirin aleyhinde görüş belirtenleri de bu yanlışlığa düşmekle suçlar.

Hikmet Feridun Es'e verdiği cevapla tartışmanın başlamasına neden olan Nurullah Ataç'ın "Kolay, Zor" başlıklı yazısı, bu tartışma çerçevesinde belirleyebildiğim son görüşleri içermektedir. Ataç bu yazısında Garipçilerin biçimci şiiri çok iyi bildiklerini ve bunun örneklerini verdiklerini belirtir. Dolayısıyla onlara yöneltilen "*Vezinli kafiyeli söz söylemiyorlar da ondan... Böylesi daha kolay oluyor*" şeklindeki eleştirilerin haksız olduğunu ileri sürer ve bunu Garipçilerin şiir bilgilerini ön plâna çıkararak kanıtlamaya çalışır[45].

---

42 "B.Orhan Seyfi Diyor ki", Akşam, S.7319, 4 Mart 1939, s.7.

43 Oluş, C.1, S 10, 5 Mart 1939, s.156-157.

44 Bununla birlikte, Oktay Rifat'ın, Garip çizgisindeki iki şiirinin aynı dergide yayımlanmış olduğu görülmektedir: "Pencere", C.2, S.29, 16 Temmuz 1939, s.453; "Güvercin", C.2, S.34, 20 Ağustos 1939, s.533.

45 Akşam, S.7368, 22 Nisan 1939, s.4.

Genellikle hececi şairlerin görüş belirtmiş olduğu bu tartışma sırasında eleştiriler, "*Yazık oldu Süleyman efendiye!..*" dizesi ve "*nasır*" sözcüğü çevresinde yoğunlaşmıştır. Şiirin, bütünü göz önüne alınarak değerlendirilmesi gerektiğini içeren birkaç öneri ise tartışmanın hararetli ortamında dikkatleri çekmemiştir. Tartışmanın bu yönde gelişmesinin başlıca nedeni, yine ortaya konulan görüşlerin içinde kendini gösterir. Aleyhte olanların büyük bir bölümü, söz konusu dizeyi ve sözcüğü, daha çok şiir geleneğinden kaynaklanan bir alışkanlıkla şiir için anlamsız olarak nitelemiştir. Ayrıca, Ataç da onu anlamlı bulması dolayısıyla bu kesimin yoğun eleştirilerine hedef olmuştur. Çünkü, konuşma dilinin sınırları içinde anlamlı olarak kabul edilebilen bu cümle ve sözcük, onlara göre şiirin kendine özgü dili içinde anlamsız bir söz yığınına dönüşmektedir. Daha sonra Orhan Veli Kanık'ın "şairane" sözüyle belirginleştirerek eleştireceği bu tutum, aslında o dönemin egemen anlam anlayışıdır. Tartışma, bu durumu yansıtması bakımından da önemli bir yere sahiptir.

"Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiri hakkındaki yazılar, 1939 ilkbaharının sonuna doğru azalır. Bununla birlikte tartışmanın başlatıcısı olan Nurullah Ataç, Garipçiler lehinde davranmaya devam etmektedir. 1939 Mayıs'ının başlarında Ankara Halkevinde verdiği konferansta yeni şiir üzerine görüşlerini belirttikten sonra Garipçilerin şiirlerinden örnekler okur. Konferansının sonunda söylediği "*...bir gün gelir, güneşin, havanın ve o sıralarda yediğim yemeklerin tesiriyle bugün sevdiğim ve beğendiğim bu şiirlerin aleyhinde bulunabilirim. Fakat bu, yine onları sevmiyorum ve beğenmiyorum demek değildir.*"[46] sözleri, bu tartışmanın sonunda onun Garipçilere bakışının nasıl olduğunu sergilemektedir:

Nurullah Ataç, Garipçileri tutması nedeniyle, bu tartışmadan sonra da eleştirilmiştir[47] Bu eleştiriler, hakkında fıkralar yazılmasına, karikatürler çizilmesine kadar varır.. Kimi taşlamalarda da adı "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiri ile birlikte anılır. Örneğin, Ziya Yamaç, Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Ahmet Kutsi Tecer'i konu edinen taşlamasının, Ataç'a ayırdığı ikinci bölümünde Orhan Veli Kanık'ın şiirine de göndermeler yapar:

---

[46] "Yeni Şiir Hakkında Bir Konferans", Oluş, C.1, S.20, 14 Mayıs 1939, s.318.

[47] Orhon Seyfi Orhon, "Nurullah Ataç'a Dair!", Akbaba, S. 285, 22 Haziran 1939, s.3-4.

"Epigram Denemeleri//. ./ Nurullah Ataç'a/Söz Süleyman efendiye/ Gelince, hemen dili çözülür./ Korkarım ki bu gidişle,/Bir gün...nasırdan ölür."[48]

Cahit Külebi'nin, Nurullah Ataç'ın edebiyatımızdaki önemli yerini vurgulayan şiiri de aynı zamanda gizli bir alayı içermektedir:

"Nurullah Ataç// Recaîzade Ekrem Bey bile/ Yıllarca dillerde dolaştı durdu,/ Bâkiler, Nailîler devrinde/ Gelseydi o mülke üstad olurdu.// En iyi tanıyan dilimizi,/ Hızır gibi daima genç olan;/ Nasıl anlarsa bostancı karpuzdan/ Öylece tanıyan şiirimizi;//Öylece büyüten neslimizi,// Hiçbir şeye boyun eğmeden./ Görse bari en şanlı günlerini/ Üstadım ölmeden.."[49]

"Kitabe-i Seng-i Mezar" üzerine *Garip* öncesinde belirleyebildiğim son yazı Şevket Rado'ya aittir. Şairi yakından tanıyan Rado, Süleyman Efendinin kurmaca bir figür olmadığını belirtir. Yazarın şu sözleri, Orhan Veli Kanık'ın, gerçekten yaşamış olan bu kişiyi gözlem yöntemiyle ve dolayısıyla gerçekçi bir anlayışla şiirine aldığını ortaya koyuyor:

> *"Şairin anlattığına göre Süleyman efendi, çirkin yaratıldığına bile müteessir olmayan derya dil bir zattı. Hayatında ayaklarına musallat olan nasır acılarından başka hiçbir şey onu üzmedi. Yalnız nasırı ağrıdığı zaman "Allah!" diye bağıra bağıra bu dünyadan göçtü. Ve ancak vefatından sonra şairin kaleme aldığı (...) kitabe sayesinde meşhur oldu."*[50]

3- Oktay Rifat'ın bir şiiri çevresinde gelişen 'eski-yeni' tartışması

Bu evrenin sonunda, Garip şiirine yönelik olarak bir başka tartışma daha olmuştur. Şevket Rado, Vâ-Nû (Vâlâ Nurettin) ve Orhan Seyfi Orhon arasında gelişecek tartışmaya konu olan şiir, Oktay Rifat'ın "Gün Sonu Konuşması"[51]dır.

Rado, yayın hayatına yeni girmiş olan Yenilik dergisi hakkında bir eleştiri yazar[52]. Derginin, adına da yansıyan bir iddiayla çıkmasına

---

[48] Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.1.
[49] Yaratış, S.6, 8 Şubat 1945, s.5.
[50] "Süleyman Efendi Ailesi", Akşam, S.8089, 30 Nisan 1941, s.5.
[51] Yenilik, S.2, 15 Mart 1941, s.7-8.
[52] "Yenilik", Akşam, S.8046, 18 Mart 1941, s.5

karşılık bu iddiayı gerçekleştirebilecek güçten yoksun olduğunu öne sürer. Dergideki ürünler arasında sadece Oktay Rifat'ın "*"Gün Sonu Konuşması" isimli o harikulâde şiiri*"ni 'yeni' ve dolayısıyla güzel bulur.

Dergi hakkında bir diğer eleştiri de yine Akşam'da yazmakta olan bir başka köşe yazarından, Vâ-Nû'dan gelir. Yazar, Yenilik'in "*Türk şiiri bugünkü olgunluğunu Nedim'den beri hiçbir vakit idrak edememişti. Bugün pırıl pırıl yanan ruhile taptaze bir Türk şiiri vardır.*" sözlerine şiddetle karşı çıkar. Dergideki yeni tarz şiirlerle alay eder. Onlar için "*Nedim devrinden beri ancak idrak edilen şiirler bunlar mıdır?*"[53] diye sorar.

Şevket Rado, "Bir Edebî Manifest Münasebetile" başlıklı yazısıyla Vâ-Nû'ya cevap verir. Onun genç şairlere karşı olumsuz tutumunun boş bir inattan başka bir şey olmadığını öne sürer. Aslında o da yeni tarz şiirlerin hepsinin güzel olmadığını kabul etmektedir. Bununla birlikte yeni kuşağın "*aralarında hakikî şairler bulunduğu*" gerçeğinin kabul edilmesi gerektiğini de vurgular. Bu "*hakikî şairler*"den biri de Oktay Rifat'tır[54]

Vâ-Nû da iki gün sonraki yazısında Rado'ya karşılık verir[55] Yazar, burada, yeni şairler hakkındaki genel görüşlerine yer vermiştir. Vâ-Nû, ertesi günkü yazısında ise bu kez eleştirilerini doğrudan doğruya Oktay Rifat'ın şiirine yöneltir. İlkin, daha önce yayımlanmış olan, sokak köpekleri hakkındaki yazısından bir bölümü vezinsiz ve kırık dizeli bir yapıyla şiirleştirerek sunar. Ardından Oktay Rifat'ın şiirini, dizeleri yan yana sıralayarak nesir haline getirir. Sonra da şiirin bu durumuyla bir nesir parçası sanılabileceğini öne sürer[56].

Rado, bu görüşlere cevap vermekte gecikmez. "Beğendiğimiz Şiir"[57] adlı makalesinde onun bu şiire salt genç bir şairin eseri olduğu için karşı olduğunu belirtir. Ona göre Vâ-Nû, genç şairin eserini beğenmekte; ancak ön yargısından dolayı, bu beğeniyi dile getirmekten kaçınmaktadır. Şevket Rado, şiiri nesre çevirmenin biçimde mümkün olduğunu; ancak içerikte uygulanamayacağını öne sürer. Bu düşüncesini de "*böyle devam eden cümleler haline koymak kabildir*

[53] "Aklı Selime İltica Ediyoruz!", Akşam, S.8050, 22 Mart 1941, s.3.
[54] A.g.g., S.8051, 23 Mart 1941, s.5.
[55] "Türk Gençliğine Hürmet", a.g.g., S.8052, 24 Mart 1941, s.3.
[56] "Manzume ve Mensure Arasındaki Fark Nedir?", A.g.g., S.8053, 25 Mart 1941, s.3.
[57] A.g.g., S.8054, 26 Mart 1941, s.5.

amma o zaman bu adama niçin şair denildiğini anlamak kabil olmaz" sözleriyle pekiştirir.

Bu sırada hececi şiirin eski kuşak temsilcisi Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç'la birlikte çıkardığı Akbaba'da, her fırsattan yararlanarak yeni şairleri eleştirmekte, hatta bu hususdaki tutumunu alaya vardırmakta ve onlardan "*bobstil şair*" diye söz etmektedir. Bu fırsatı da kaçırmaz ve "Edebiyat Sohbeti" adlı yazısıyla Vâ-Nû'nun yanında tartışmaya katılır. "Gün Sonu Konuşması"nda dilbilgisi yanlışı olarak gördüğü noktaları tek tek gösterir.

Şair, bu yazıdaki alaylı ifadelerinin yanında nesnel olmaya da özen göstermiş gibidir. Şiirdeki kimi dizeleri beğendiğini sırası geldikçe açıkça belirtmekten kaçınmaz. Dizeler arasındaki mantık bağının zayıflığını göstermeye ağırlık veren yazar, aynı zamanda ciddi bir metin incelemecisi kimliği içinde görünmektedir. Dolayısıyla, Garipçilere yönelik eleştiriler arasında iddialarını metindeki verilerle kanıtlama çabası ile ayrı bir özellik taşımaktadır. Orhan Seyfi Orhon, bu işlemin ardından, tespitlerini şiir hakkındaki tartışma ile ilişkilendirir:

> *"İşte, kıymetli muharrir Şevket Rado'nun harikulâde bulduğu şiir... Yüksek kültürile, müstesna zevkile, itidalile, insafile türkçeye harikulâde tasarrufile eşsiz bir fikir ve san'at adamı olan (Vâ-Nû)ya aynı gazetedeki meslekdaşı ve arkadaşı bu şiir için insafsız ve samimiyetsiz diyor. Siz düşünüp kararınızı verin!"*[58]

Şevket Rado, bu eleştirilerle oldukça hırpalanmıştır. Deneyimli şaire cevap vermeye çalışır. Ancak buradaki sözleri, özellikle dilbilgisi bakımından ortaya konan sağlam tespitlere yeterli bir karşılık olmaktan uzaktır. Yazısının sonunda yer alan demagojik ifadeler aynı zamanda çaresizliğin verdiği bir yakınmayı da saklamaktadır:

> *"Bütün gayretler hep yeni şairlerin gelmelerine mâni olmak için. Halbuki yeni şairlerin gelişi hececilere asla zarar vermez. Çünkü şiirleri hiçbir zaman yan yana getirilip mukayese edilmiyecektir "*[59]

Orhan Seyfi Orhon, Rado'nun düştüğü bu durumun farkındadır. Bu fırsatı kaçırmaz ve "Akşamın Zeki Muharriri Şevket Rado'ya" hem onu hem de Garipçileri suçlayan oldukça sert bir açık mektup

---

[58] Akbaba, S.375, 27 Mart 1941, s.4-5.

[59] "Hececiler Ahirzaman Şairleri midir?", Akşam, S.8063, 4 Nisan 1941, s.5.

kaleme alır. Önce, edebî geleneği inkâr ettikleri gerekçesiyle Garip üçlüsünü eleştirir. Eski kuşak olarak kendilerinin son on beş yılda oluşan şiir anlayışına karşı çıktıklarını; oysa onların yedi yüzyıllık bir süreci reddettiklerini belirterek bir karşılaştırma yapar. Ardından Şevket Rado'ya seslenerek, dil ve mantık yanlışlarıyla dolu olan yeni şiirleri beğenme ve savunma gerekçelerini ortaya koymasını ister. Son olarak da ona bir ay süreyle yazılarını yeni şiirin dil ve mantık anlayışı içerisinde yazmasını önerir. Ancak "*bundan tevellüt edecek zararların mes'uliyetini*"[60] kendisinin yüklenmesi gerektiğini belirtir. Bu da Akşam'daki işine son verilmek olacaktır.

Orhan Seyfi Orhon'un bu gizli tehdidi etkisini gösterir ve Şevket Rado tartışmayı sürdürmez, susar[61] Aynı gazetede yazan Vâ-Nû da Rado'ya karşı olmasına rağmen, belki aynı tehdidin etkisiyle, geri plâna çekilme gereğini duyar. Böylece bu tartışma, edebiyat dışı bir nedenle kapanmış olur.

Garip hareketi bu dönemde edebiyat kamu oyuna genellikle aykırı ve buna bağlı olarak olumsuz bir izlenim vermiştir. Tanınmalarında önemli rolleri bulunan Nurullah Ataç ve Şevket Rado dışında Garipçileri savunan ve Garip şiirine beğeniyle yaklaşan pek çıkmaz. Yeni şiir anlayışının savunusunu İstanbul'da sürdüren genç kuşak bile onlara kayıtsız kalır. Örneğin, Gavsi Ozansoy'un öncülüğünde başlayan ve eski tarz şiire karşı Garip'e göre daha köktenci ve uzlaşmaz bir tutumu barındıran Tasfiye hareketi ve bu hareketin çevresinde oluşan tartışmalar sırasında Garip'in adına bile değinilmemiştir. Garipçiler ise bu tartışmalara girmeye hiç niyetlenmemişler, gelişmelerin ve cepheleşmelerin dışında kalmaya özen göstermişlerdir. İstanbul kolunun Garip hareketine karşı kayıtsızlığına tepki, yine bir yeni kuşak üyesi olan Sabahattin Kudret Aksal'dan gelir. Genç şair, tasfiyecileri, yayın organları niteliğindeki Servetifünun-Uyanış'ta şiirleri çıkmayan yeni şairleri göz ardı etmekle suçlar. Orhan Veli Kanık'ı da göz ardı edilenler arasında sayar[62]. Aslında hareketin diğer iki üyesinin, tasfiye hareketinden hemen önce

[60] Akbaba, S.377, 10 Nisan 1941, s.5.

[61] Genç yazar, bu tartışma sonrasında Garipçilere ilişkin ilk yazısını ancak yirmi beş günlük bir aradan sonra yazacak; onda da beğenisini belirtmeyi sürdürmekle birlikte polemiğe girmekten kaçınan bir yazar olarak görünecektir: "Süleyman Efendi Ailesi", Akşam, S.8089, 30 Nisan 1941, s.5.

[62] "Bir Münakaşa Etrafında Düşünceler", Sokak, S.1, 6 Mart 1940, s.5.

bu dergide birkaç şiiri de çıkmamış değildir[63] Ancak onlar da Servetifünun-Uyanış'la ilişkilerini bu üç şiirle bırakacak ve Tasfiye tartışmasının başlamasıyla birlikte dergiden uzaklaşacaklardır. Dolayısıyla Garip üyeleri, bu ilgisizlik karşısında tepkilerini böylelikle göstermiş ve birliklerini korumuş olurlar.

Yaşar Nabi Nayır, *Garip*'in çıkışından birkaç gün önce, Varlık'taki "On Beş Günde" köşesinde dergiye şiir gönderen genç şairlere ilişkin görüşlerini belirtirken, Garipçilere yönelik dolaylı ve sert eleştirilerini de sergilemiştir. Birkaç yıl önce üç şairi edebiyat kamu oyuna övgüyle sunmuş olan yazar, Garip hareketinin, ortak kitabın hemen öncesindeki durumunu ve dolayısıyla şiirimizdeki konumunu sorgulayan bu yazıda hareketin Türk şiirini tehlikeli bir yola soktuğunu belirtmekten geri kalmamaktadır[64]

B- Ortak kitap ile bağımsız eserler arası (1941- 1945)

1- ***Garip*** hakkındaki değerlendirmeler

Garip'in çıkışı, edebiyat ve basın çevresinde geniş bir yankı yaratmamıştır. Birkaç tanıtma ve eleştiriden başka, hakkında kayda

[63] Melih Cevdet- Oktay Rifat, "Gün Geldi", C.87/23, S.2257/572, 23 İkinciteşrin 1939, s.3; Melih Cevdet Anday, "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı", C.87/23, S.2260/575, 14 Birincikânun 1939, s.50; a.ş.,"(başlıksız)", C.87/23, S.2261/576, 21 Birincikânun 1939, s.71.

[64] "Genç Şairlere Dair", Varlık, C.11, S.188, 1 Mayıs 1941, s.479-480. Yaşar Nabi Nayır, izleyen sayılarda da dolaylı eleştirilerini sürdürür: "Modern Şiirde Yeni Bir Saha", S.189, 15 Mayıs 1941, s.503; "Gerçek Şiir", S.190, 1 Haziran 1941, s.526. Daha önce sözünü ettiğim gibi, üç şairle arasındaki kırgınlık uzun süreden beri sürmektedir. Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık, 15 Ekim 1938- 15 Mart 1939 arasındaki birkaç aylık süre dışında, 1938 başından beri Varlık'a şiir vermemektedir. Oktay Rifat ile Melih Cevdet Anday, Haziran 1942'den sonra dergide yeniden görünmeye başlayacak, Orhan Veli Kanık ise Varlık'a karşı mesafeli duruşunu 1946 Mayıs'ına kadar koruyacaktır. Uzun bir aradan sonra dergide çıkan ilk şiiri de *Destan Gibi* adlı kitabından kısa bir bölümdür (C.15, S.308-309, 1-15 Mayıs 1946, s.306). Yaşar Nabi Nayır'ın, çıkmış bulunan bu kitaptan bir bölümü, şairle arasındaki kırgınlığı gidermek arzusuyla ve dolayısıyla onun tasarrufu dışında yayımlamış olduğu düşünülebilir. Orhan Veli Kanık da bu tarihten sonra şiirleriyle ve yazılarıyla derginin sayfalarında yerini almıştır.

değer bir yazı yoktur. Bunun nedeni şu olabilir: *Garip*, gerek kuram gerekse şiir düzleminde, üçlünün daha önce yayımlanmış çalışmalarından meydana gelmiştir. Bu ürünler, edebiyat çevrelerinde zaten biliniyordu. İlk çıkışlarında, haklarında olumlu ve olumsuz birçok yazı yazılmış, görüş belirtilmişti. Dolayısıyla *Garip*, bu şiirleri bir araya getiren bir eser olarak görülmüş, üzerinde yeni değerlendirmeler ortaya koymaya gerek duyulmamıştır, denilebilir.

Kitap hakkında ilk yazıyı Vâ-Nû yazmıştır. Daha önce üçlünün aleyhindeki değerlendirmeleriyle tanıdığımız yazar, bu makalesinde de aynı tutumunu sürdürmektedir. Önce, ön sözde belirtilen ilkeleri özetleyen Vâ-Nû, ardından kitaptaki şiirleri kısaca değerlendirir ve onları "*parlak nazariye dağının (...) doğurduğu sanat faresi*" olarak küçümser. Bu nitelemesine örnek olarak da Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık'ın ortak şiirleri olan "Kuş ve Bulut"u verir. Ona göre kuramsal çıkışın kendisi değil; bu kurama dayanarak yaratılan örnekler önemlidir. Yazar, *Garip* ön sözünü "*parlak bir nazariye*"[65] olarak değerlendirir. Ancak, bu iddialı görüşlerin uygulamada hiçbir değerli ürün ortaya koyamamış olduğunu öne sürer.

Gün[66]'de çıkan imzasız bir yazıda, *Garip*'e ilişkin ilginç bir değerlendirme dikkati çekmektedir. Kısa bir tanıtma olan bu yazıda *Garip*, hareketin edebî geleneğe karşı çıkışını simgeleyen bir yergi kitabı olarak gösterilir. Yazıda hareketin yergici yönü "*Şimdiye kadar benimsiyegeldiğimiz şiir anlayışını yıkan, yeni san'at ufukları açmak istiyen bir hiciv.*"[67] sözleriyle açıklanır.

Garip hakkındaki ilk olumlu değerlendirmeyi Oktay Akbal yapmıştır. Genç kuşağın bu üyesi, Garipçileri "Modern Şiirimizin Triosu"[68] olarak nitelendirir. Başta Vâ-Nû olmak üzere üçlüyle sürekli

---

65 "Parlak Nazariyelerin Vardığı Sönük Netice", Akşam, S.8095, 6 Mayıs 1941, s.3.

66 Ancak dört sayı çıkabilen Gün, Garipçilere yakın bir edebiyat gazetesi olarak görünmektedir. Belirleyebildiğim kadarıyla *Garip*'in ilânları, salt burada çıkmıştır.

67 "Garip", S.1, 24 Mayıs 1941, s.1. Yazının sonunda "*Yakında (Garip) hakkında Asaf Halet Çelebi'nin ve Doğan Ruşenay'ın birer tenkidini Gün'de okuyacaksınız.*" notu var Ancak, bu yazılar henüz yayımlanmadan gazete yayın hayatından çekilmiştir.

68 Servetifünun-Uyanış, C.90, S.2336, 29 Mayıs 1941, s.15/19. Oktay Akbal, bu yazısından ötürü, o sırada lisedeki edebiyat öğretmeni tarafından sınıfta bırakılmak istendiğini belirtiyor ("Anday 80.Yaşında mı?", Milliyet, 12

alay eden köşe yazarlarını ve eleştirmenleri dolaylı olarak eleştiren Akbal, onlara en güzel cevabın bu kitap olduğunu belirtir. Genç hikâyeci, savunduğu arkadaşlarının güzel şiirleri yanında çirkin örneklerinin de bulunduğunu ifade ederek değerlendirmesinde nesnel bir tutum içinde olduğunu hissettirmeye özen gösterir. Bununla birlikte, onların asıl önemli yönleri yeni bir şiir anlayışını getirmiş olmalarıdır. Dolayısıyla, Garip hareketinin, şiir tarihimizdeki önemli işlevini, bir dönüm noktası olma ve yeni şiirin öncülüğünü üstlenme özelliğini bu dönemde ilk kez Oktay Akbal vurgulamış olur.

Garip'in çıkmasından birkaç gün önce hareketi dolaylı olarak eleştirmiş olan Yaşar Nabi Nayır da kitaba ilişkin kısa bir tanıtma yayımlar. Yazar, satır aralarına gizlediği üç küçük eleştirel yorumla hareketin dönemindeki yerini değerlendirir. Önceki yazısında eleştirilerinin hareket noktası olarak aldığı "garabet" anlayışını yine vurgular. Şiire "*garabet telâkkisini getirmiş olan*" üçlünün şiirlerini "*her cihetçe nev'i şahsına münhasır*" olarak niteler. Ancak, yeni yeni şiir yazmaya başlayan gençler tarafından "*maalesef fena bir şekilde örnek alınmış*"[69] olmaları, yazarın, üç şaire yönelik eleştirilerinin en belirginidir.

Garip, basın ve edebiyat kamu oyundaki yankısının yanında bilim çevrelerinin de ilgisini çekmiştir. Sosyolog Dr.Niyazi Berkes, Yurt ve Dünya'nın "Kitaplar" köşesinde eseri kendi uzmanlık alanı açısından ele alır. Orhan Veli Kanık'ın "*yalnız bir şair değil, bir mütefekkir olduğunu da*" öne süren Dr.Berkes, değerlendirmelerini ön söz üzerinde yoğunlaştırır. Ona göre, burada vurgulanan iki önemli düşünce vardır. Bunlar, şiirde, halkın zevkine sözcülük etme ve saf olanı, bozulmamışı bulmayı amaç edinme gerekleridir. Şairin, bu iki görüşünden ilkini olumlu bulan yazar, ikincisini ise önceki görüşüyle çelişmesi bakımından eleştirir[70].

Edebiyat bilimcisi Dr.Mehmet Kaplan ise Garip hareketine ihtiyatlı bir yaklaşım gösterir. Onların ve bazı yeni şairlerin eserlerine duyduğu beğeniyi saklamayan yazar, bununla birlikte, bu tarz şiirlerin bellekte kolay yer edinemediğini ve bu nedenle kalıcı olamadığını öne

---

Mart 1995). Bu ayrıntı, dönemin edebiyat ortamı hakkında fikir vermesi açısından dikkat çekicidir.

69 "Garip", Varlık, C.11, S.190, 1 Haziran 1941, s.526.

70 Yurt ve Dünya, C.2, S.7, Temmuz 1941, s.55.

sürer[71] Dr.Kaplan'ın bakış açısı, Orhan Veli Kanık'ın, *Garip* ön sözünde eleştirdiği, 'kafiyeye şiirin kolayca ezberlenebilmesi yolunda işlev kazandıran' anlayışın, dolayısıyla, klâsik şiir zevkinin ürünüdür.

Dr.Mehmet Kaplan, birkaç ay sonraki bir yazısında da Garip hareketini şiir tarihimiz içindeki yeri açısından irdeler. Üç şairin başlattığı yeni şiir tarzının, "*kolay göründüğünden*" pek çok niteliksiz izleyici bulduğunu ileri süren yazar, buna karşılık, toplumcu anlayışın Garip şiiri çevresinde oluşacağı görüşünde olduğunu *"Nesir sahasında edebiyatımızın gideceği yol tahmin olunabilmekle beraber, şiirimizin akıbeti meçhuldür. Fakat sosyal şiir hiçbir güzellik vaadetmeden daha bir uzun müddet devam edecek görünmektedir. Belki Orhan Veli çığrında mükemmel eserler verilecektir."*[72] sözleriyle belirtmekten geri kalmaz.

Garip'e doğrudan değinen bu iki yazısında nispeten ılımlı görüşler ortaya koymuş olan Dr.Kaplan, hareketten dolaylı olarak söz ettiği diğer makalelerinde ise aleyhte bir tutum sergilemiştir. "Bizde Edebiyat Cereyanı II" başlıklı çalışmasında, Garip'in gelenek karşısındaki duruşunu *"Kendisini bir an'anenin devam ve tekâmülü olarak göstermiyen bir yenilik, ya anlayışsızlık, ya nankörlük etmiş olur. Kendinden evvel mevcut olanı inkâr etmek, belki de nahvetten ileri gelir. "Herşey benden başlar" zihniyeti, sırf bir tahakküm arzusundan ibarettir denilebilir."*[73]şeklinde dolaylı ifadelerle yargılar.

Yazarın bir başka dolaylı eleştirisi de genç kuşağın şiirden imgeyi dışlamasına yöneliktir. O, bu anlayışın ne derece tutarlı olduğu ve ne kadar süreceği noktalarında kuşkuludur. Bu eleştiri, aynı zamanda Garip'i de kapsamaktadır[74].

Garip hakkında yazılan bir başka ciddi eleştiri de Ercümend Behzad Lâv'a aittir. Şair, kitaba yönelik düşüncelerini üç yazılık bir dizi halinde ortaya koyar[75] İlk yazıda, öncelikle *Garip* ön sözünün gerçeküstücülükle ilgili bölümünü aktarır. Ardından da Türk şiirinde bu görüşleri ilk kez kendilerinin belirtmiş olduklarını öne sürmeleri

---

[71] "Bizde Edebiyat Cereyanı", İnkılâpçı Gençlik, S.56/1, 19 Haziran 1941, s.5.

[72] "Son Devir Şiirimize Bir Bakış",a.g.d., S.56/21, 8 İkinciteşrin 1941, s.6.

[73] A.g.d., S.56/3, 4 Temmuz 1941, s.5.

[74] "Şiir Dünyası", a.g.d., S.56/11, 30 Ağustos 1941, s.5.

[75] "Garibin Çilesi", Dikmen, S.3. 1 Ağustos 1941, s.1/4; S.4. 15 Ağustos 1941, s.1/4; S.5, 1 Eylül 1941, s.1/4.

gerekçesiyle Garipçileri eleştirir. Ona göre söz konusu akıma ilk değinen ve Türk şiirinde ilk gerçeküstücü örnekleri veren, kendisidir. Lâv'ın bu iddiası pek tutarlı değildir; çünkü, *Garip* ön sözünde bu hususta bir ifade yoktur. Ercümend Behzad Lâv, ikinci yazıda, ilk olarak Oktay Rifat'ın edebî ekolle diyalektik düşünce arasında ilişki kuran sözleri üzerinde durur ve bu ifadeleri oportünist bir anlayışın ürünü olarak değerlendirir. Şairin eleştirdiği bir başka nokta da ön sözde 'şiirin geniş halk kesimlerinin zevkini yansıtması' gereğinin bir ilke olarak kabul edilmiş olmasına rağmen uygulamada bu ilkeye sadık kalınmadığıdır. Lâv, önemli bir çelişki olarak kabul ettiği bu tutumu, kendisi rahat koşullarda yaşayıp toplumculuk yapmaya özenen; ancak topluma dışarıdan baktığı için bunu gerçekleştiremeyen müreffeh kesimin eğlencesi olarak nitelendirir.

Ercümend Behzad Lâv'ın eleştirdiği bir başka nokta da Garip'in gerçekçi bir sanat anlayışına sahip olduğunu öne sürmesine karşılık aslında gerçeklikten kaçan bir şiiri kapsamasıdır. Ona göre, gerçekliği göz ardı eden bir sanat anlayışı, ancak bireysel düzeyde eserler yaratabilir.

Orhan Veli Kanık'ın "*Namütenahî merhalelerden geçerek, senelerce san'atın çilesini çektikten sonra, acemiliğin ustası olmak!*" cümlesini de eleştiren Lâv, Garip üçlüsünün şiirlerinde, geçildiği öne sürülen aşamalardan hiçbirinin sezilemediğini belirtir. Bir başka deyişle Ercümend Behzad Lâv, Garip şiirlerinin belirgin bir çabayı yansıtmayan, basit eserler olduğunu îmâ etmektedir. Ayrıca, halka ve dolayısıyla toplumsal meselelere dayanmadığı için de Garip şiirinin kısa ömürlü olacağını ileri sürer.

Ercümend Behzad Lâv, bu yazılarındaki eleştirilerinde, önce gerçeküstücü bir şair kimliğini ön plâna çıkarırken ilerleyen bölümlerde gerçekçi bir bakış açısını yansıtmaya başlamıştır. Onun, "*hadiseleri bütün mürekkepliği içinde mütaleadan ve zıddiyetlerin çarpışmasını tetkikten kaçınan yalnız (tek taraflı) bir görüşle...*" şeklinde süren sözleri, Garip şiirinin diyalektik materyalist açıdan eleştirisidir. Dolayısıyla, yazısının başında, hareketi gerçeküstücülüğün ilk savunucusu olmamakla suçlarken bu kez gerçekliği tam olarak yansıtmamakla eleştirmektedir.

Lâv, dizinin son bölümünde yine gerçeküstücülük konusuna döner. Bu bağlamdaki eleştirisini, *Garip* ön sözündeki 'bilinçaltını yazıya dönüştürmenin ancak taklitle mümkün olabileceği' görüşü

üzerinde yoğunlaştırır. Gerçekçi bakışını oldukça katı bir maddeciliğe dönüştüren şair, ön sözdeki "*19ncu asırda yaşamış realist muharririn anlattığı tabiat orjinal değildir. Zekâ tarafından taklit edilmiştir.*" sözlerinden hareketle Orhan Veli Kanık'ı idealist felsefenin sözcülüğünü yapmakla suçlar ve bundan ötürü onun gerici olduğunu öne sürer. Bu görüşlerinden yola çıkarak, zekânın insan davranışındaki yerini ayrıntılarıyla açıklamaya girişir. Yine, ön sözde yer verilen, 'saflık ve doğallığın ancak çocukluk anılarında bulunabileceği' görüşünü bu açıdan irdeleyerek eleştirilerini sürdürür.

Yazı dizisinin son cümleleri, Ercümend Behzad Lâv'ın *Garip* ön sözüne karşı tutumunu salt gerçeküstücülüğe yönelik düşüncelerle sınırlı tutmadığını; tepkisini bildirgedeki hemen bütün görüşlere yaydığını göstermektedir

Garipçiler hakkında çoğunlukla eleştirel nitelik taşıyan bu dönemdeki değerlendirmelerin yanında, onları savunanlar da yok değildir. Hareketin başından beri onların yanında yer alan Nurullah Ataç ve Şevket Hıfzı Rado'nun dışında, İhsan Yücel ve Hasan Tanrıkut'un adını bu küçük gruba örnek vermek mümkündür. İki yazar da Garip hareketini genel ifadelerle savunmuş, onun şiirimizdeki yenilikçi işlevine dikkat çekmiştir. İhsan Yücel "*edebiyat meşalesi ancak bu gençlerin elinde dalgalanacaktır*"[76] diyerek şiirdeki eski-yeni çatışmasında genç kuşağın önderi olarak Garipçileri göstermiştir Hasan Tanrıkut da Garip üçlüsüne "*hücum edenler*"i "*Türkiye'deki küllü yenileşmeğe rağmen şiirin meşrutiyet artığı atmosferi muhafaza edebileceğine inandıkları için sosyal tekâmülün gafili ve bunun için mürteci*"[77] olarak nitelendirir.

2- "Kitabe-i Seng-i Mezar" hakkında süren değerlendirmeler

"Kitabe-i Seng-i Mezar" hakkındaki değerlendirmeler, *Garip*'in yayımlanmasından sonra da sürmüştür. Bunların bir bölümü, şiire dolaylı olarak değinen ve çoğunlukla mizahî bir üslûpla kaleme alınan çalışmalardır. Örneğin, Vâ-Nû için yazılan bir taşlamada, aynı zamanda Orhan Veli Kanık'ın şiiri tehzil edilir:

---

[76] "Bugünün Eski-Yeni Dâvasının İçyüzü", İnkılâpçı Gençlik, S.56/36, 7 Mart 1942, s.3.

[77] "Şiirde Şekil Nazariyesi", a.g.d., S.56/64. 19 Eylül 1942, s.3.

"Vâ-Nû Efendiye Şiirler// Salâhiyetinden kimse şüphe edemezdi/ Elleri, ayakları/ Üstelik bir de zekâsı vardı/ Konuşmadığı zamanlar/ Pot da kırmazdı/ Pek genç yaşında iflas etti/ Vâ-Nû efendi."[78]

1940 Kuşağı içinde yer alan Mehmet Seyda ise "Rüyalarımda" başlıklı şiirinde "Kitabe-i Seng-i Mezar"a göndermede bulunurken, aynı zamanda, toplumu daha farklı bir anlayışla şiirlerine yansıtan Garipçileri yermiş olmaktadır:

" ./Hâl tercümesi bambaşkadır O'nun./ Ivır zıvır şeyler geçmez hatırından:/ Sakin bir hava gibi geniş ve büyük içi./ Ve ne/ "nasırından şikâyetçi"/ ne de/ Meşum bir gündeki cellât satırından.."[79]

Şiirin ünü, taşraya da uzanır. Örneğin, Zonguldak'ta çıkmakta olan bir yerel gazetede, şiir saatinin radyo programlarından kaldırılmasını protesto etmek için Garipçilerin "Kuş ve Bulut" adlı ortak şiirinden yararlanılır. Şiirin adı da, ünlü dizeden esinlenmiştir:

***"Yazık Oldu Şiir Saatine**// Radyocu amca!/ Bizim şiirimiz de var,/ Okuyacak adamımız da../ Sen bize zaman ver,/ On beş dakikalık"*[80]

Birkaç ay sonra da Necip Fazıl Kısakürek, o sırada Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinin de yayımlanmakta olduğu İnkılâpçı Gençlik'te doğrudan doğruya şiirin son dizesini hedef alır

"Bir deve gördüm:Hörgücünde şöyle bir yazı vardı:"Yazık oldu Süleyman Efendiye meselesi!"[81] *Sordum:-Ne bu yahu? Dediler:-Bu, hakikatte bir piredir. Yedirdiler, içirdiler, deve oldu!"*[82]

---

78 Sin.Sin.Kafoğlu, Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.1.

79 Yeni Ses, S.14, 1 Birinciteşrin 1941, s.4.

80 Muzaffer Soysal, Yeni Zonguldak, S.2, 11 Şubat 1942, s.4.

81 Yazının Büyük Doğu'daki ikinci yayımında bu satır *"Şiirde mânasızlık meselesi"* şeklinde değiştirilmiştir. (S.15, 8 Şubat 1946, s.2) Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli Kanık'ın 1945 ve 1946 yıllarında Ülkü'deki birkaç yazısında ("Dil Bahsi", C.9, S.110, 16 Kasım 1945, s.22; ""Büyük Doğu" Fare Doğurmuş" S.103, 1 Ocak 1946, s.21; "Dergiye Ad", S.105,1 Şubat 1946, s.23; "Güneşteki Lekeler", S.107, 1 Mart 1946, s.23; "Moda Sayfası", S.107, 1 Mart 1946, s.23; "Dadal'ın Sarhoşluğu", C.10, S.111, 1 Mayıs 1946, s.23; "Çerçeve", S.112, 16 Mayıs 1946, s.23) Büyük Doğu'ya ve kendisine yönelttiği alaylı eleştirileri de karşılıksız bırakacak ve onunla polemiğe girmeyecektir.

82 "Deve ve Pire", İnkılâpçı Gençlik, S.56/55, 18 Temmuz 1942, s.1.

Garip hareketinin gündemde olduğu yıllarda "Kitabe-i Seng-i Mezar"a yönelik ilk eleştiriyi yazan Nurettin Artam, belirleyebildiğim son iki yazının da sahibidir. Yazar, "Toplu İğne" takma adıyla Ulus'taki köşesinde yazmaya devam etmektedir. Bir sanığın adliyedeki duruşma sırasında savunmasını *"Yazık oldu Süleyman efendiye!.."* sözleriyle bitirmesini, yazısında konu edinir. Yıllar önceki alaylı tutumunu bu yazıda da sürdüren Artam, şairin bir başka dizesini, *"Bir de rakı şişesinde balık olsam"*ı anarak Garip şiirinin anlamsız olduğu yolundaki iddialarına bir yenisini ekler[83]

Bu yazının yayımlanmasından hemen sonra İbrahim Alâattin Gövsa, Nurettin Artam'a bir mektup yollar. Mektupta, Orhan Veli Kanık'ın şiirinin aslı olduğunu iddia ettiği vezinli kafiyeli bir manzume bulunmaktadır. Artam da onu yayımlar. Bu manzume şöyledir:

"Onu herkes severdi yüzü, sözü şen diye/ Boğuldu adalardan geçiyorken Pendik'e./ Bütün köylü dövündü bu acı nedir diye/ Çok çırpınmış zavallı yaşasaydım ben diye/ Yazık oldu, pek yazık Süleyman efendiye. Nasırından başka hiç yoktu dünyada derdi./ Salapurya biçimli kunduralya gezerdi./ Bu nasırdan ölürsem diye şaka ederdi/ Çok çırpınmış zavallı yaşasaydım ben diye/ Yazık oldu, pek yazık Süleyman efendiye.* Sandala tövbe edip vapura binmek için/ Hakkındaki mısraı duyup sevinmek için/ Yazanı, methedeni çırak edinmek için/ Çok çırpınmış zavallı yaşasaydım ben diye/ Yazık oldu, pek yazık Süleyman efendiye.* Denize yuvarlanmış ipsiz bir bakraç gibi./ Çıkarmışlar nâşını kuru bir ağaç gibi./ Şiirden pek anlarmış Nurullah Ataç gibi./ Çok çırpınmış zavallı yaşasaydım ben diye/ Yazık oldu, pek yazık Süleyman efendiye."*[84]

İbrahim Alâattin Gövsa tarafından yazıldığı belli olan bu manzume Orhan Veli Kanık'la alay etme niyetini içermektedir. Bununla birlikte, edebiyat çevresinde şiirin Orhan Veli Kanık'a ait olduğu yolunda söylentiler yayılmaya başlar. O zamana kadar şiirine yönelik eleştirilere cevap verme gereğini duymayan şair, suskunluğunu bozar, Ülkü'deki köşesinde *"Gerçi bir zamanlar kötü şiirler yazdım*

---

[83] "Mahkemede Edebiyat", Ulus, 23 Ekim 1945, s.2.
[84] "Süleyman Efendi Mersiyesi!", A.g.g., 27 Ekim 1945, s.2.

ama İbrahim Alâettin Beyinkilere benzer şiir yazmadım"[85] sözleriyle konuya değinir.

Bu arada Orhan Veli Kanık'ın, şiiriyle ilgili önemli bilgiler içeren sözlerine de yer vermek istiyorum. Bunlardan ilki, şiirin ünlü son dizesinin yaygınlığını yansıtması bakımından ilginç bir anısıdır:

> *"-Biz bunun halk tarafından kullanıldığına sık sık rastlıyoruz. Siz de rastlıyor musunuz?*
>
> *-Evet, çok, dedi.*
>
> *-Meselâ?.. En garip tesadüf ne oldu?*
>
> *-Bir ecnebi kadın, bunu bana söyledi. Sonradan mısraım olduğunu öğrenip pek şaşmış. "Ben bunu eski bir atalar sözü sanırdım!" dedi."*[86]

Orhan Veli Kanık, arkadaşı Sait Faik Abasıyanık'la bir söyleşinde de şiirinin figürüne yönelik açıklamalarda bulunmuştur:

> *"Ben hayatı sadelik içinde geçmiş basit bir adamın hayatından bahsetmek istedim. Acaiplik olsun diye yazmadım. Şiiri neşretmeden evvel de bu kadar yadırganacağını tahmin etmiyordum.(...) Hayatında büyük manevî ıstırapları olmayan bir insan için nasırın mühim olduğunu telâkki ediyorum."*[87]

Şair, Muvaffak Sami Onat'la bir söyleşisi sırasında ise, yukarıdaki sözlerinin aksine, "*Yazık Oldu Süleyman Efendiye*" dizesini oldukça değişik ve sanat dışı bir amaçla yazdığını öne sürmüştür. Onat'ın "*(Bir de rakı şişesinde balık olsam)ı hakikaten şiir diye inanarak mı*" yazdığı sorusuna şu cevabı verir:

> *"Hayır tabiî,(...) Ama ne yapayım, görüyorsunuz, "yazık oldu Süleyman efendiye"yi yazmasaydım asıl şiirlerim okunmıyacak, kendimi anlatımayacaktım. "Garib"i, o mâlum ve meşhur satır okuttu. "Vazgeçemediğim"in okunması için de kitabın sonunda deli saçmasını koymıya mecbur oldum. Baksanıza "Destan Gibi" okunuyor mu? Bilseydim ona da böyle bir acaip mısra eklerdim."*[88]

Son olarak Fuat Bayramoğlu'nun, şairin ölümünün otuzuncu yıl dönümünde kaleme aldığı bir manzumeyi vermek istiyorum. Bu rubaî,

---

[85] "Ufak Bir Nokta", Ülkü, C.9, S.100, 16 Kasım 1945, s.22.

[86] "Yeni Neslin Tanınmış Şairi Orhan Veli'ye 6 Sual" (konuşan: Yürük Çelebi), Akşam, S.10145, 15 Ocak 1947, s.6

[87] "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair", Yedigün, S.726, 2 Şubat 1947, s.4.

[88] "Ölümü Dolayısiyle Orhan Veli", Zafer, S.586, 10 Aralık 1950, s.5.

o döneme ait olmamakla birlikte, "Kitabe-i Seng-i Mezar"a yönelik genel yaklaşımın niteliğini belirginleştirmesi bakımından önem taşıyor.

"Orhan gibi şair o kadar az ki dedik;/Lâkin şu nasır şiirde olmaz ki dedik./Hiç kalkmıyacak şekilde yattın bir gün,/Olmaz ki canım, böyle yatılmaz ki, dedik"[89]

3- Orhan Seyfi Orhon - Yusuf Ziya Ortaç ikilisinin Garipçilere bir oyunu

Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç, Garip hareketinin başlangıcından beri her fırsatta üç şaire saldırmaktadır. İki şair, bu tutumu, 1943 yılında da ilginç, ancak düzeysiz bir oyunla sürdürür. Bu oyun şöyle gelişir: Orhon ve Ortaç, dönemin genç şairlerinden Dündar Akünal'a bir şiir seçkisi hazırlatır. *20 Yılın Şiirleri ve Şairleri* adlı seçki, Akbaba yayınları arasında çıkar. Adından da anlaşıldığı gibi, kitapta, Yahya Kemal Beyatlı'dan başlayarak, Cumhuriyet döneminin ilk yirmi yılında şiir yazan elliye yakın şaire yer verilmiştir. Bunların, genç kuşaktan kimi adların da bulunduğu büyük bölümü biçimci şiir anlayışını sürdürenlerdir. Yeni şiirin temsilcileri arasında ise, 'eski-yeni' tartışmalarından uzak kalmaya özen gösteren, bir başka deyişle, eski kuşakla polemiğe pek girmeyenler ağırlıktadır. Bununla birlikte, seçkide Garip üçlüsüne de yer verildiği dikkati çekmektedir. Özenli bir bası çalışmasının ürünü olan kitapta dolayısıyla hemen hiç dizgi yanlışı yoktur. Seçkide Yahya Kemal Beyatlı'nın hemen ardından kendilerine yer verdirten Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunu, işte bu noktada başlar. Bütün şairlerin adları doğru yazılmışken, sadece Garipçilerin soyadları "Adnay", "Morozcu", "Kanik" olarak yazılır[90]. İlkin bir dizgi yanlışı olarak görünen bu değişikliklerin ardında bir kasıt ve dolayısıyla alayın varlığı güçlü bir biçimde hissedilmektedir[91] Bu alaylı tutum, üç şairin *"Nurullah Ataç gibi hayran bir münekkid bulan bu şairlerin, son zamanlarda sesleri*

---

[89] *Gönülden Gönüle- Fuat Bayramoğlu İle Anılarda*, yay. haz.: Prof. Dr.İsmail Parlatır, tarihsiz (İstanbul, 1994), s.130.

[90] *20 Yılın Şiirleri ve Şairleri*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1943, s.88, 89, 90.

[91] Seçki hakkında bir eleştiri kaleme alan Ziya İlhan, bu noktaya da değinerek *"Mürettip hatası olduğu iddia edilse bile tesadüfün bu kadar birleşmesinde bir kasıt"* olduğunu belirtmiştir: "20 Yılın Şiirleri ve Şiirleri", Doğuş, S.1, 1 Mart 1945, s.9.

duyulmaz oldu"[92] sözleriyle değerlendirilişinde de görülür. Çünkü, daha önce de görüldüğü gibi, Akbaba cephesinin Garipçilere yönelik her saldırısında Nurullah Ataç da hedef alınmaktadır. Dolayısıyla, Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç, Garipçilerle bir kez daha alay etmek için genç bir şairi açıkça kullanmış, onun eserinde tahrifat yapmaktan çekinmemişlerdir. Ancak, bu düzeysiz oyun, karşılık bulmaz ve iki yaşlı şairin bu yoldaki sonuçsuz çırpınışlarına yeni bir örnek olmaktan öte bir değer taşımaz.

C- Durgunluk evresi (1945-1949)

Garip'i eleştirme, göz ardı etme, onunla alay etme gibi doğrudan ve dolaylı tepkiler bu yıllarda da sürdürülmüştür. Bu tutumun, yeni şiir anlayışını savunan kesimlerde de ortaya çıkması oldukça ilginçtir. Örneğin, A.Demirbağ ve T.Demiriz ikilisinin, önceki evrenin sonlarında hazırladığı *Genç Nesil Konuşuyor*[93] adlı seçkide yer verilen şairler arasında Garipçilerin olmaması bu kanıyı güçlendirmektedir[94]. Bu bağlamda bir başka örnek de dönemin önemli eleştirmeni Fahir Onger'in düzenlediği *Bugünkü Şiirimiz*[95] adlı seçkidir. Onger, kitabının gerek ön sözündeki gerekse Garipçilere ayırdığı sayfalarındaki ifadelerle onları oldukça olumsuz ifadelerle değerlendirmiştir. Üstelik, olumsuz görüşlerini sadece Garipçilere yöneltmesi; buna karşılık öteki şairlerden övgüyle söz etmesi, Fahir Onger'in harekete karşı önyargılı bir tutum içinde olduğunu göstermektedir. Eleştirmen, ön sözde Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin genel görünümünü çizerken Garip hareketine şöyle değinir:

> *" şiirlerinde "humour"a yer verdikleri için daha çok yankı uyandırdılar. Ve yanlış olarak bugünkü şiirin kurucusu zannedildiler. Orhan Veli'nin ismine bağlı olan bu küçük grup sadece kendilerinden evvel gelen hakikî kuruculardan daha sempatik olmasını bildi. Ve grubun mensupları "güzel"den*

---

[92] *20 Yılın Şiirleri ve Şairleri*, s.89.

[93] Ahmet İhsan Matbaası Ltd., İstanbul, 1944.

[94] İki düzenleyicinin bu tutumu o dönemde de dikkat çekmiş ve eleştirilmiştir. Bkz.: Resai Eriş, "Edebî Oluşlar", Yeni Adam, S.525, 18 Ocak 1945, s.6.

[95] İstanbul, 1946.

ziyade "hoş" olan bir şiir kurdukları için çabuk meşhur oldular."[96]

Fahir Onger, üçlü arasında özellikle Oktay Rifat ve Orhan Veli Kanık'ı eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Melih Cevdet Anday'ı ise onlardan farklı bir şair kimliğiyle niteler ve olumlular[97]. Oktay Rifat'ı da "*yıkıcılık devresinde bazı şairlere tesir etmişse de kurucu safhada henüz sağlam ve istikrarlı bir şahsiyet göstermemektedir.*" diyerek eleştirmekle birlikte "*Orhan Veli'nin kaleme aldığı manifestlerden ayrılarak kendine göre başka bir yol tutmuştur.*" sözleriyle daha ılımlı bir tutumla değerlendirmekten de geri kalmaz[98]. Fahir Onger'in eleştirilerini üzerinde yoğunlaştırdığı şair ise Orhan Veli Kanık'tır[99]

Garipçiler, Fahir Onger'in bu olumsuz yaklaşımına hiçbir tepki göstermemişlerdir. Tepki bir yana, Orhan Veli Kanık, "Antoloji"[100] başlıklı yazısında, kitaptan beğeniyle söz edecek kadar olgun davranmıştır[101]

Orhan Burian'ın hazırladığı *Kurtuluştan Sonrakiler*[102] adlı seçkide de benzeri bir tutum söz konusudur. Orhan Burian, seçkinin "ön söz"ünde dönemin şairlerini sekiz gruba ayırarak değerlendirir ve Orhan Veli Kanık'a, kendisiyle birlikte o yılların sıkça eleştirilen ve

---

96 *Bugünkü Şiirimiz*, s.8.

97 A.g.e., s.18.

98 A.g.e., s.51.

99 A.g.e., s.57.

100 Ülkü, C.10, S.109, 1 Nisan 1946, s.23.

101 Bu iki seçkinin yanında, Ali Tomrukçu'nun düzenlediği *18 Şair* (Recep Ulusoğlu Basımevi, Ankara, 1944) adlı bir başka seçki ise geniş kapsamlılığı ile dikkati çeker. Tomrukçu, yeni şiirin oluşumunda ve gelişiminde pay sahibi olarak gördüğü kırk sekiz şaire kendi içlerinde bir ayrım yapmaksızın yer verir. Ayrıca bu yolda hizmet eden gazetecileri, eleştirmenleri, bilim adamlarını, ressamları ve dergileri "Yeni Şiirin Onur Sayfası" genel başlığı altında belirtir. Ayrıca, onların yazılarından aldığı kısa pasajları kitaba serpiştirir. Seçkide, Garipçilere de yer verilmiştir. Bu arada "Ali Tomrukçu"nun, genç kuşak şairlerden birinin kullandığı bir takma ad olduğu öne sürülmüştür. Bu iddiaya göre, adı geçen seçki, yukarıda anılan seçkilerde, yeni şairlere ve özellikle Garipçilere yeterince yer verilmediği görüşünden hareket eden genç bir şair tarafından düzenlenmiştir (Ziya İlhan, "20 Yılın Şiirleri ve Şairleri", Doğuş, S.1, 1 Mart 1945, s.9).

102 Yücel Yayınları, İstanbul, 1946.

alay edilen iki şairinden biri olan Âsaf Hâlet Çelebi ile yedinci grupta yer verir. Onları *"her zaman dağınık düşen ihsasların ifadesi olarak bırakanlar"* ifadeleriyle nitelendirir. İki şairin birlikte ele alınması ve bu şekilde değerlendirilmesi, söz konusu eleştirilerin ve alayların, bir ölçüde de olsa, çeşitli çalışmalarda verilen yargıları etkilemekte olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Seçkide Garipçilerin aleyhine olarak nitelendirilebilecek bir başka dikkat çekici nokta ise, Melih Cevdet Anday'ın ve Oktay Rifat'ın, şiirlerine yer verilmekle birlikte, ön sözdeki sekiz grubun hiçbirinde anılmamasıdır. Garip üçlüsü bu yanlı tutuma da bir karşılık verme gereğini duymaz. Üstelik, Orhan Veli Kanık, bu seçkiyi konu edindiği yazısında, Orhan Burian'ın kendilerine yaklaşımına hiç değinmemiş ve kimi çağdaşlarının savunusunu yapmakla yetinmiştir[103]

Bu yıllarda Garip hareketine yönelik değerlendirmeler, genellikle Orhan Veli Kanık'ın *Vazgeçemediğim* ve Oktay Rifat'ın *Güzelleme* adlı şiir kitapları çevresinde yoğunlaşmıştır.

1- *Vazgeçemediğim* hakkındaki değerlendirmeler ve tartışmalar

Orhan Veli Kanık'ın 1945 Şubat'ında yayımlanan *Vazgeçemediğim* adlı eserine yönelik yazılar, kitabı tanıtmanın yanında, şairin sanatını genel olarak değerlendirme ve sorgulama amacını da taşımaları ile dikkat çeker. Bu yazılarda vurgulanan ortak nokta, şairin sanatında belirgin bir değişme olduğudur. Ancak, bu değişimin niteliği üzerinde verilen yargılar arasında büyük bir ayrım vardır.

Vazgeçemediğim üzerine yayımlanan ilk yazı Mustafa Şekip Tunç imzasını taşır ve olumlu görüşleri içerir. Prof.Tunç, yazısında 'şair' ve 'veli' tipini tarihî seyir içinde ve felsefî bir bakış açısıyla irdeledikten sonra iki tipin ortak özelliklere sahip olduğunu vurgular. Ardından da bu karşılaştırmanın sonucunu Orhan Veli Kanık'a bağlar:

> *"Gençlerin şiirleri bu açıdan bakılınca birçok noktalarının yeni bir medeniyetin şair velileri, kutlu bir ödevin havarileri oldukları, hattâ en şakacı ve lâkayd görünenlerinde bile kül altında mavi alevcikler çıktığı görülür. (...) Orhan Veli'nin "Vazgeçemediğim" adı altında topladığı şiirleri*

[103] "Bir Şiir Antolojisi" Ülkü, C.10, S.117, 1 Ağustos 1946, s.20.

okuyanlar Orhan Veli'nin vazgeçemediği şeyin nasıl ince ve rind bir velilik olduğunu göreceklerdir, sanıyorum."[104]

Vazgeçemediğim üzerine belirlediğim ikinci yazıda Vâ-Nû, Orhan Veli Kanık hakkındaki bilinen düşüncelerini tekrarlamakla birlikte, onun güçlü bir şair olduğunu kabul etmeye başladığını da hissettirir. Ancak, *"Dikkatli bir göz, Orhan Veli'de elbette şair ruhunun pırıltılarını görür. Fakat okulu onu cam kırıkları halinde, dünya ve mafihaya yaramaz bir duruma getirmiştir."*[105] diyerek Garip hareketinin, onun daha güzel eserler vermesine engel olduğunu öne sürmekten de geri kalmaz.

Refik Halit Karay da *Vazgeçemediğim*'e Vâ-Nû gibi hem olumlu hem de eleştirel bir açıdan yaklaşmıştır. Şiirde vezin, kafiye, ahenk gibi ögelerin şart olmadığını; ön plânda tutulması gerekenin şair duyarlılığı olduğunu belirten yazar, "Değil", "Misafir", "Tren Sesi" adlı şiirleri bu bakımdan güzel bulur. Ancak, onun bu olumlu değerlendirmeleri, "Eskiler Alıyorum" şiirini oldukça alaylı bir şekilde eleştirmesine engel olamaz:

> *"Fakat şair -bir zümreyi hoşlandırmak istediğinden mi, nedir?- kitabın son satırını "Bir de rakı şişesinde balık olsam" diye bitirmiş. Bu söz vezinsiz ve ahenksiz ise de yazık ki mânalıdır. Sinir ve akıl hekimlerinin o mısraa "erken bunama" mânası vermelerini ihtimal dışına atamayız."*[106]

Nurettin Artam da kitap hakkında görüş belirtmiştir. Orhan Veli Kanık, ilk döneminde Garip hareketine oldukça alaylı bir tutumla yaklaşmış olan yazara yeni çıkan eserinden bir nüsha göndermiştir. "Toplu İğne" de bu vesile ile esere ilişkin düşüncelerini yazar. Yazısını, Orhan Veli Kanık'ın *"Ne siz bize çatmaktan vazgeçersiniz; ne de biz şiir yazmaktan"* biçimindeki sunusu üzerine kuran Artam, *"Orhan Veli şiir yazmaktan vazgeçmediğini bilmekte vazgeçmemekte haklıdır. Fakat benim kendisine ve kendi yolunda gidenlere çatmaktan*

---

[104] "Yeni Nesil Şairlerimizde Şairlik İle Veliliğin Birleşme Temayülleri", Cumhuriyet, S.7391, 18 Şubat 1945, s.2.

[105] "Şairi Selâmlarız, Okulunu Taşlarız", Akşam, S.9481, 12 Mart 1945, s.3.

[106] "Rakı Şişesinde Balık", A.g.g., S.9486, 17 Mart 1945, s.1. Nusret Safa Coşkun da aynı gün Son Posta'daki köşesinde eski kuşağın *Vazgeçemediğim*'e ve dolayısıyla yeni şiire alışılmış gerekçelerle karşı çıkışının yeni bir örneğini verir: "Bunlara da Şiir mi Diyeceğiz?", S.5248, 17 Mart 1945, s.4.

vazgeçmiyeceğimi nereden biliyor?" diyerek Garip hareketine karşı bir ılımlılaşma süreci içine girdiğini hissettirir[107]

Bu beğeni dolu sözlerin ardında, Orhan Veli Kanık'ın bir zamanlar karşı çıktığı 'şairane'liğe ve dolayısıyla kendi şiir anlayışına yakınlaştığı îmâsının bulunduğunu belirtmek mümkündür. Aslında "Toplu İğne"nin genel olarak genç şairlere ve onların eserlerine bakışı oldukça yumuşamıştır. Nitekim birkaç gün sonraki bir yazısında bunlardan örnekler verirken yorum yapmamakla birlikte beğenisini de saklamayacaktır[108].

Orhan Veli Kanık'ın *Vazgeçemediğim*'deki birçok şiirinde paradoksal şiirden lirizme doğru bir kayış göstermesi ve dize sonu ses uyumuna yer vermesi, eski kuşak tarafından övülürken yeni şiir yanlılarınca tepkiyle karşılanmıştır. Birkaç yıl önce Garipçileri "*modern şiirimizin triosu*" olarak nitelemiş olan Oktay Akbal, Orhan Veli Kanık'ın, bu kitabı dolayısıyla birçok kişi tarafından övüldüğünü; ancak bunların büyük bölümünün eski şiir zevkine sahip kimseler olduğunu belirtir. Genç hikâyeci, arkadaşındaki bu değişimi, âdeta yeni şiire bir ihanet olarak görmektedir. Bu duygular içinde kaleme aldığı yazısında kitabı ve şairi oldukça sert eleştirilerle sorgular. Orhan Veli Kanık'ın, birçok yazar tarafından yeni şiirin öncüsü ve "*en ileri şairi*" olarak değerlendirildiğini; oysa bu görüşün yanlış olduğunu ileri sürer.

Oktay Akbal, yazısının sonunda öfkeli tutumunun nedenini "*Kendine has orijinaliteyi kaybetmeye, kütlenin tesiri altında kalmaya başlayarak yolunu değiştirdiğini sezdiğim için bu satırları yazdım. Çünkü Veli'nin "Orhan Veli"" olarak kaybı, hakikaten yazıktır.*"[109] sözleriyle açıklama gereği duyar. Onun bu sözleri, Orhan Veli Kanık'ın, yeni şiir içindeki öncülüğünü kabul etmekte olduğunu açıkça göstermektedir. Orhan Veli Kanık, söz konusu yazıdan ötürü Oktay Akbal'a kırılmıştır. Akbal ise daha sonraları, bu yazısındaki düşüncelerinin rahatsızlığını, pişmanlığını yaşayacak ve bunu dolaylı sözlerle belirtmekten de çekinmeyecektir[110]

---

[107] "Vazgeçilmemiş Şiirler", Ulus, 19 Mart 1945, s.2.

[108] "Genç Şairlerin Genç Şiirleri", a.g.g., 24 Mart 1945, s.2.

[109] "(Vazgeçemediğim) Üzerine Bir Konuşma", Vakit, S.9781, 16 Nisan 1945, s.6.

[110] *Şair Dostlarım- İzlenimler Anılar*, Elif Yayınları, İstanbul, 1964, s.46-47.

Vazgeçemediğim hakkında benzer tutumla kaleme alınan bir değerlendirme de Fahir Onger'e aittir. Onger yazısına Orhan Veli Kanık'ın eski şiir yanlıları tarafından övülmesinden hoşnutsuzluğunu dile getirerek giriş yapar:

> *" şiirden anladıklarına pek ihtimal verilemiyecek kimselerin de B.Orhan Veli'yi methettiklerini, methetmek mecburiyetinde kaldıklarını görüyoruz.*
>
> *Orhan Veli imzası için asıl büyük tehlike de burada başlar."*[111]

Yazının sonraki bölümleri ise *Vazgeçemediğim*'deki şiirlerin eleştirisinden oluşmaktadır. Fahir Onger, şaire ve şiirlerine önyargılı yaklaşımını sürdürmektedir. Öyle ki, birçok dizenin ve söyleyişin daha önce başka şairler tarafından yazıldığını öne sürer. Yazar, bu yoldaki örneklerle Orhan Veli Kanık'ın özgün bir şairliğe ulaşamadığını kanıtlamaya çalışır. Bununla birlikte, onun *Vazgeçemediğim*'le bir gelişme evresine girdiğini de belirtir.

Fahir Onger'in bu eleştirilerine Yeni Adam dergisinde "Edebî Oluşlar" köşesini hazırlayan Resai Eriş karşılık verir. Onun, kimi şiirler üzerindeki değişiklik önerilerini şiddetle eleştirir[112]

Resai Eriş, bu dönemde, başta Orhan Veli Kanık olmak üzere Garipçilerin ve yeni kuşağın savunuculuğunu üstlenmiştir. Yazar, söz konusu köşede ilk olarak *Vazgeçemediğim* hakkındaki bir yazısıyla[113] bu savunma sürecine girer.

Bu arada Sabahattin Eyüboğlu Ulus gazetesinde Orhan Veli Kanık'a bir açık mektup yazmış ve onu eleştiriler karşısında yılgınlığa kapılmamaya çağırmıştır[114] Aslında kitap üzerine ciddi bir inceleme olan bu yazıya Yusuf Ziya Ortaç çok sert bir karşılık verir. Akbaba'da çok kaba bir üslûpla kaleme aldığı "Edebiyat Vurguncuları" adlı yazısında hem Orhan Veli Kanık'a hem de Sabahattin Eyüboğlu'na çatar. Onları *"Parasız tellallar, bu kaldırım dökuntüleri önünde ciyak ciyak bağırıyorlar· Halis şiir!.. Öz şiir!... İleri şiir burada yolcular!... Şu sokaklar dolusu paçavra kılıklıların suçlusu nasıl kumaş*

---

111 ""Vazgeçemediğim" Üzerine Düşünceler", Yaratış, S.7, 23 Nisan 1945, s.10.

112 "Yaratış", Yeni Adam, S.542, 17 Mayıs 1945, s.7.

113 ""Vazgeçemediğim"", a.g.d., S.535, 29 Mart 1945, s.7.

114 "Mektup, Orhan Veli Kanık,Veli'nin Oğlu Boğaziçi İstanbul", Ulus, 1 Nisan 1945, s.5-6.

sahtekârları ise, şu dergiler dolusu gençlerin zevk perişanlığından da bunlar, bu sanat vurguncuları suçludur."[115] sözleriyle eleştirir. Bu sert ve daha ötesi aşağılayıcı sözler, Orhan Veli Kanık'ı oldukça sinirlendirmiştir. Kendisine ve Garip hareketine yönelik eleştirilere pek cevap vermemiş olan şair, bu kez dayanamaz ve aynı sertlikte karşılık verir:

> *"Meydanın boş bulunduğu bir sırada gelmişler dünyaya. Vezinle kafiyeyi söktü mü, şair oluverirmiş adam. Bu zatların da, iyi kötü, adları şaire çıkmış. Ziyade olsun, beş on sene kadar da mürüvvetini görmüşler. Ölçüsüz nizamsız bir âlemde, dedikleri dedikmiş, öttürdükleri düdük! Süleyman'a bile kalmamış bu dünya; onlara mı kalacak? Elbette, gün gelecek çanlarına ot tıkanacak, düdükleri ötmez olacak.(...) Giden postun arkasından kopardıkları yaygaralar da buna delâlet eder. (...) Bu işi yaygara ile durdurmanın imkânsız olduğunu anlamıyorlar mı? Birkaç sene evvel bunları söyleyemezdim, bugün söylüyorum; aradaki farktan duyduğum gururu hissetmiyorlar mı? Niçin biz de, onların bize yaptığı gibi, şiirlerine hücum etmiyor ve bütün bir neslin zevkini berbat ettiklerinden dem vurmuyoruz? Anlamayacak bir şey yok; değmez de ondan.. Hiçbiri kötü şair bile değildirler. Kötü şair olabilmek de bir şey. Kendilerine bu tür isnatlarda bulunuruz diye korkmasınlar."*[116]

Şairin bu sert karşılığından iki gün sonra Fikret Adil, *Vazgeçemediğim* hakkında bir tanıtma yazısı niteliğinde kaleme aldığı makalesinde *"Orhan Veli'nin şiirlerinde her kelime yerli yerindedir. Bunun için kolay görünüyor ve mukallitlere cesaret veriyor. Onlar da böyle yazmak istiyorlar. Yazıyorlar Gülünç oluyorlar ve o zaman gülünç şeyin kendi taklitleri değil Orhan Veli olduğunu*

---

115 Akbaba, S.55, 12 Nisan 1945, s.3-4. Bu yazıdan birkaç hafta önce de aynı dergide *Vazgeçemediğim* hakkında oldukça alaylı bir yazı çıkmıştır: Çimdik. "Bir Şiir Kitabı Vazgeçemediğim". S.52, 22 Mart 1945, s.2.

116 "Sanattan Bahsetmenin de Bir Âdabı Vardır. Vatan, S.1391,13 Nisan 1945, s.4.

zannediyorlar."[117] sözleriyle Yusuf Ziya Ortaç'a dolaylı suçlamalarda bulunarak arkadaşını destekler[118]

Yusuf Ziya Ortaç'a bir cevap da Resai Eriş'ten gelir. Bu eleştirisinde Sabahattin Eyüboğlu'nu da savunmaktan geri kalmayan genç yazar, "*ömründe böyle bir tetkik yazısı yazamamış, yalnız bütün meziyeti çalakalem çatmak veya, ömrü cemiyete, sanata, edebiyata muska yazmaktan daha makbul olmıyan reçeteler yazmakla geçmiş olan bir adama ne diyelim?*"[119] sözleriyle onu gerici ve kıskanç olarak niteler.

Resai Eriş, bu yazıyı Orhan Veli Kanık'ın ricası üzerine kaleme almıştır. Vatan gazetesinin, yazısını kısaltarak ve üslûbunu hafifleterek yayımlaması üzerine şair düşüncelerini daha rahat aktarabilme yolunda bir arayış içine girer. Resai Eriş ile anlaşır. Eski kuşağa ve özellikle Yusuf Ziya Ortaç'a karşı birlikte hareket edeceklerdir. Eriş, anlaşmaya uyarak yukarıda değindiğim yazıyı yazar[120] Ancak Orhan Veli Kanık, kendi isteğiyle başlayan bu iş birliğine ilgisiz kalmış ve onu yalnız bırakmıştır[121]

Arkadaşının ilgisizliğine bu sözlerle sitem eden Eriş, bir süre bekler. Bu süre içinde de verdiği söze sadık kalarak eski kuşağa karşı mücadelesini sürdürür. Örneğin, Yeni Sabah gazetesinde yazan Refi Cevat Ulunay'la gelenekçi ve modern şiir konusunda kısa bir tartışma içine bile girer[122]. Birkaç aylık bekleyişin ardından Orhan Veli Kanık'a dolaylı bir açık mektup yazar ve iş birliğini sürdürme yolunda bir çağrıda bulunur[123] Ne var ki, şair bu çağrıya uymaz. Bunun üzerine Resai Eriş de yeni şiirin savunusu yolundaki yazılarına son verir.

---

[117] Yusuf Ziya Ortaç, o yıllarda -alay amacı gütmeksizin- vezinsiz şiirler de yazmakta, ancak onları başta Yeni Çağ olmak üzere kimi dergilerde "Arif Ünlü" takma adıyla yayımlamaktadır. (Bu konuda bkz.: Orhan Veli Kanık, "İki Yeni şair, Ülkü, C.9, S.106, 16 Şubat 1946, s.23; "Yeni Şairler", a.g.d., S.107, 1 Mart 1946, s.23) Fikret Adil, bu sözleriyle, aynı zamanda, Ortaç'ın söz konusu yönüne de değiniyor olabilir.

[118] "Şiirin Anlatmağa Çalıştığı Hal", Tan, S.3222, 15 Nisan 1945, s.3.

[119] ""Vazgeçemediğim" Üzerine", Yeni Adam, S.539, 26 Nisan 1945, s.6.

[120] Resai Eriş, "Genç Şairlerle Açık Konuşma", A.g.d., S.555. 16 Ağustos 1945, s.6.

[121] Resai Eriş, a.g.y..

[122] "Sayın Refi Cevad Ulunay'a", a.g.d., S.547, 21 Haziran 1945, s.6-7; "Refi Cevad Ulunay'dan Recamız". a.g.d., S.554, 9 Ağustos 1945, s.6.

[123] "Genç Şairlerle Açık Konuşma". a.g.d., S.555, 16 Ağustos 1945, s.6.

Orhan Veli Kanık'ın ilgisizliği, yeni şiirin ve Garip hareketinin samimi ve önemli bir destekleyicisini yitirmesine neden olmuştur[124].

2- *Güzelleme* dolayısıyla Oktay Rifat hakkındaki değerlendirmeler

Oktay Rifat hakkındaki bu dönem değerlendirmeleri, 1945'te yayımladığı ve genellikle Garip tarzındaki şiirlerine yer verdiği *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*'den çok, yine aynı yıl çıkan *Güzelleme* üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu görüşler ise şairin halk şiirine yöneldiği ve böylelikle Garip hareketinden ayrıldığı noktasında birleşir. Ancak, bu birleşme, onun söz konusu tutumunun tutarlı olup olmadığı noktasında yerini görüş ayrılığına bırakır.

Resai Eriş *Vazgeçemediğim*'i değerlendirdiği yazısında kitaba ilişkin beğenisini dile getirdikten sonra onu, biçimci bir anlayışla *Güzelleme*'yi yayımlayan Oktay Rifat ile mukayese eder. Onun bu kitaptaki şiirleriyle Garip'ten koptuğunu; ancak atılımının yanlış ve zamansız olduğunu belirterek *"Orhan Veli Kanık'ı uzun zamandır kaybetmiştik. Bu arada Oktay bize epey şiir verdi. Hem de şekil hasreti çeken bir edâ ile. Bu gün Orhan Veli'yi okurken hissediyorum ki Oktay şekle meyledişte acele etmiştir. Orhan Veli çok daha emin adımlarla yürümekte."*[125] sözleriyle hareketin başlangıçtaki ilkeler doğrultusunda eser vermeyi sürdürmesi gerektiğini vurgular.

Garipçilere karşı gizli bir beğeni taşıyan, ancak bunu onlara ve edebiyat kamu oyuna pek yansıtmayan Yahya Kemal Beyatlı da *Güzelleme* vesilesiyle beğenisini ilk kez açıkça belirtme gereğini duymuştur. Ne var ki, bu olumlu yaklaşımın, Garip tarzındaki şiirlerden çok *Güzelleme*'deki gelenekçi şiirlere yönelik olması dikkat çekicidir. Bu bakımdan, daha önce Orhan Veli Kanık'ın *Vazgeçemediğim*'i hakkında, eski şiir zevkini savunan kesimlerce ortaya konan değerlendirmelerle aynı bakış açısına sahiptir. Bilindiği gibi bu kesim, Orhan Veli Kanık'ı, kendi şiir anlayışlarına geri

---

[124] *Vazgeçemediğim* hakkında üç tanıtma yazısı için ayrıca bkz.: Nâzım Arslanger, "Yeni Çıkan Şiir Kitapları", Tanin, S.4454/567, 29 Mart 1945, s.5; Ziya Osman Saba, "Vazgeçemediğim", Varlık, S.282-283, 1-15 Nisan 1945, s.650-652; Saffettin Pınar, "Vazgeçemediğim", Doğuş, S.9, Ocak 1946, s.11-13.

[125] "Vazgeçemediğim", Yeni Adam, S.535, 29 Mart 1945, s.7.

döndüğü gerekçesiyle övmüştü. Nitekim, Yahya Kemal Beyatlı da Garipçilere, özellikle Orhan Veli Kanık'a olan hayranlığını, onun Divan şiiri tarzında yazdığı şiirlerine yönelik olarak dile getirecektir. Bununla birlikte, kendisine kitabından bir nüsha yollayan Oktay Rifat'a yazdığı 13 Haziran 1945 tarihli mektubunda herhangi bir ayrım yapmaksızın, daha çok Garip şiirinin 'yeni'yi getirme çabası üzerinde durmuştur[126]

Yahya Kemal Beyatlı, yenilik konusundaki olumlu düşüncelerini belirtmekle yetinmemekte, onları bir anlamda teşvik de etmektedir. Getirilen yeniliğin ilkin yadırganacağını, ancak ardından kabul göreceğini belirttikten sonra şiirden anlamayanları ise hiç önemsememelerini salık vererek onları bu yolda oldukça cesaretlendirici bir tutum sergilemektedir.

Nurettin Artam da *Güzelleme* üzerine kaleme aldığı yazısında eseri "üstad"ın görüşlerine yakın bir değerlendirmeyle ele almıştır. Dolayısıyla o da gelenekçi kesimin içinde yer alan bir yazar olarak kitaptan beğeniyle söz eder[127]

Bu arada Akbaba dergisi, Garipçilere yönelik alaylarını sürdürmektedir. 'Çimdik' imzasıyla yayımlanan "Edebiyat ve Seçim"[128] başlıklı yazı, onları, yeni şiirin yerleşmesinde belirgin bir işlevi yerine getirerek ulaştıkları 1945 yılında bile ün peşinde koşmakla suçlaması bakımından dikkat çeker. Yazının sonunda Garip tarzı şiirlerin "*en yenisini, en turfandasını misal olarak*" göstermek amacıyla *Güzelleme*'deki "Tekerleme"ye yer veren yazar, "*İnanmıyorsunuz, gülümsüyorsunuz değil mi? Size yemin ederim. Vallahi, billahi, tallahi ben uydurmadım. Bu yeni şiir, yeni şair Oktay Rifat'ın şiiridir.*" diyerek alaylı tutumunu belirginleştirir.

O sırada Cumhuriyet gazetesi, Oktay Rifat'ın "Yeni Şiiri Müdafaa" başlıklı bir yazı dizisini yayımlamaktadır[129] Akbaba, bu yazıları da ilginç mantık oyunlarıyla kendisine mizah ve alay malzemesi yapmaktan geri kalmaz[130]

---

126 *Oktay Rifat Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1991, s.19.

127 "Bir Forma Şiir Daha", Ulus, 9 Haziran 1945, s.2.

128 S.65, 21 Haziran 1945, s.2.

129 "Yeni Şiiri Müdafaa I", S.7451, 17 Mayıs 1945, s.2; "Genç Şairlerde Duyunun Yeri", S.7459, 25 Mayıs 1945, s.2; "Yeniler ve Akıl", S.7467, 2 Haziran 1945, s.2.

130 "Müdafaa", Akbaba, S.65, 21 Haziran 1945, s.6-7

Resai Eriş, birkaç ay sonraki bir yazısında *Güzelleme*'ye tekrar değinir. Bu yazı, onun kitaba bakışındaki kararsızlığını yansıtmaktadır aynı zamanda. Oktay Rifat'ın bu tarz eserlerini, beğenmekle birlikte, şiirde biçim ve içerik bakımlarından köklü değişiklikler gerçekleştirebilmiş bir şairin gerileyişinin kanıtı olarak nitelendirmekten de kendini alamaz[131]

Bu arada, aynı yıl yapılan bir başka değerlendirme üzerinde de durmak gerekir. Suut Kemal Yetkin'in "Şair Niçin Yazar?" başlıklı makalesi, *Güzelleme* ile ilgili olmamakla birlikte, genel olarak Garip şiiri hakkında ilginç bir yargıyı taşıması açısından önemlidir. Yetkin, şairin hang. amaçla şiir yazdığı konusunu irdelediği bu yazısında Orhan Veli Kanık'tan ve Oktay Rifat'tan da söz eder. Genç kuşağın, gariplikle eleştirilen eserlerine ilkin Orhan Veli Kanık'ın 'Süleyman Efendi' ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın 'Ubeydullah Efendi' figürlerini örnek göstererek değinen yazar, onların bu tarz şiirleri, kamu oyunun dikkatini çekme yolunda bilinçli olarak yazdıklarını öne sürer. Suut Kemal Yetkin, "*Bu şairler şiir dediğimiz şeyi bilmiyor değiller. Biliyorlar elbette. Bildikleri, zaman zaman da olsa, yazdıkları gerçek şiirlerden belli.*" sözleriyle Garipçilerin ve genç kuşağın şairliğini kabul ederken, aynı zamanda eleştirel bakışını da hissettirir. Ardından, önce Cahit Sıtkı Tarancı'nın, sonra Oktay Rifat'ın kimi şiirleri üzerinde durur ve yargısını verir. Bu yargı, aslında, Garip hareketine yıllardan beri yöneltilen alayların, bir bilim adamının bakışıyla, dolayısıyla daha ağırbaşlı ifadelerle gizli bir tekrarından başka bir şey değildir[132]

Suut Kemal Yetkin, yaklaşık bir yıl sonra ise, bu olumsuz görüşlerinin adeta bir öz eleştirisini yapar ve Garip hareketine ve dolayısıyla "yeni şiir"e yönelik eleştirilerin ve tepkilerin, yerleşik şiir tarzına alışmış olmaktan kaynaklandığını belirterek *Yeni şiiri, bocalamaları, tuhaflıkları içinde sevebilmek için alışkanlıklardan silkinmek gerekir. Ancak o zaman bu şiirin tuhaflıklarındaki mânayı kavrıyabiliriz."*[133] sözleriyle konunun psikolojik yönüne dikkat çeker.

1946'dan Yaprak'ın yayın hayatına atıldığı 1949 başına kadar olan süre içinde Garipçilerle ilgili yazılar, genellikle üç şairin

---

[131] "Örnekler", Yeni Adam, S.564, 18 Ekim 1945, s.7. Ayrıca bkz.: a.y., "Örnekler", a.g.d., S.567, 8 Kasım 1945, s.7.

[132] Vakit, S.9772, 6 Nisan 1945, s.2.

[133] "Yeni Şiir ve İki Kitap", Ulus, 7 Mart 1946, s.2.

kitaplarını konu edinen tanıtma yazılarıdır[134] Bunlar arasında Nurettin Artam'ın "Şiir Kitaplarının "Yenisi""[135] adlı yazısı dikkat çekicidir. Daha önce Garip hareketine oldukça sert tepki göstermiş olan Artam, bir süre önce girdiği ılımlılaşma sürecini, bu yazısında Orhan Veli Kanık'ın kitabı hakkında olumlu görüşleri içeren ifadeler kullanarak sürdürür[136] Ayrıca, üç şairin birlikte hazırladıkları *Fransız Şiiri Antolojisi* adlı kitap hakkında da bir tanıtma yazısı yayımlanmıştır[137] Ayrıca Cemil Meriç'in, adı geçen seçki hakkında bir eleştirisi dikkati çekmektedir[138] Meriç, Orhan Veli Kanık'ın iyi bir şair olduğunu, ancak bu kitapta bazı yanılgılara düştüğünü belirtir. Öncelikle Victor Hugo'ya hakkettiği değerin seçkide verilmediğini ileri süren yazarın bir başka eleştirisi ise, Türkiye'de daha birçok değerli çevirmen varken Tercüme Mecmuasının kadrosundaki kişilerin çevirileri ile yetinilmesine yöneliktir. Orhan Veli Kanık, Cemil Meriç'e karşılık vermekte gecikmez. Ancak "Bir Tenkid Üzerine"[139] başlıklı bu cevap oldukça duygusal ifadeleri içerir. Cemil Meriç'in eleştirilerinin eserle sınırlı kalmasına rağmen, şair seçkinin, kendisine çatmak yolunda bir bahane olduğunu iddia etmiştir.

---

[134] Bu yazılar şunlardır: Ziya Osman Saba, "Oktay Rifat'ın Yeni Eseri", Varlık, S.314, Eylül 1946, s.14; M.Şırıl, "Destan Gibi", Ses, 13 Kasım 1946, s.4; Fahir Onger, "Rahatı Kaçan Ağaç", Varlık, S.317, Aralık 1946, s.11(Onger, bu yazısında bilinen tutumunu tekrarlar ve Anday'ı överek hareketin diğer iki şairinden ayrı tutar); Ziya Osman Saba, "Üç Şiir Kitabı" (Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç*'ı hakkında), Varlık, S.318, Ocak 1947, s.13; Suut Kemal Yetkin, "Şiire ve Başka Şeylere Dair"(Yazar, Melih Cevdet Anday'ın *RKA*'ına değindiği bu yazıda, kitabı, toplumu önceleyen hiçbir şiir bulunmadığı gerekçesiyle eleştirir), Sanat ve Edebiyat Gazetesi, S.15, 12 Nisan 1947, s.1/4; B.E., "Yenisi", a.g.g., S.16, 19 Nisan 1947, s.3; Ziya Osman Saba, "Yenisi", Varlık, S.322, Mayıs 1947, s.9.

[135] Ulus, 12 Nisan 1947, s.2.

[136] Orhan Veli Kanık'ın ölümü üzerine üzüntülerini bildiren yazarlar arasında Nurettin Artam ve Vâ-Nû da vardır. Daha önce Garip hareketine şiddetle karşı çıkmış ve Orhan Veli Kanık'ın şiirleriyle alay etmiş olan iki yazar, onun büyük bir şair olduğunu belirtir ("Orhan Veli İçin Dediler ki", Varlık, S.366, Ocak 1951, s.7-8).

[137] Muhtar Körükçü,"Fransız Şiiri Antolojisi", Varlık, S.333,Nisan 1948, s.9.

[138] "Bir Antoloji Münasebetiyle", Yirminci Asır, S.3. 1 Aralık 1947, s.1-2.

[139] Varlık, S.330. 1 Ocak 1948, s.9.

1944'ten sonra, özellikle 1945-1949 yılları arasında, harekete yönelik tepkilerin azalarak sürdüğü dikkati çekmektedir. Eski kuşak şairler ve gazeteciler, 1938-1941 arasında oldukça sert bir biçimde karşı çıktıkları hareketin varlığını bir ölçüde kabullenmekle birlikte eleştirilerine ve alaylarına devam ederler. Bununla birlikte Garip üçlüsünün bu dönemdeki kimi şiirlerinde biçimci anlayışa yönelmeleri, onların olumlu bulduğu bir davranış olarak görülür. Dolayısıyla, bu kesimin eleştirileri, Garip şiirinin içerik yönü üzerinde toplanır. Ancak bu bağlamdaki tepkiler de birkaç dize ile sınırlı kalır. Bu arada Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon, Garip'e yönelik aleyhte faaliyetlerini olanca uzlaşmazlıklarıyla sürdürmektedir. Yeni şiiri savunan kesim ise onları ilk kez bu dönemde eleştirel bir tutumla değerlendirme gereğini duymuştur. Onların eleştirileri de 'Garipçilerin, poetik ilkelerden ödün verdikleri ve eski kuşağın şiir beğenisine yakınlaştıkları' gerekçesini taşır. Dolayısıyla, 1945-1949 arasını bir önceki evreden farklı kılan, bu eleştirilerin her iki kesimde de görünmesidir. Yine de yeni şiirin yanında yer alanların yaklaşımları genellikle hareketi destekleyici nitelikte olmuştur. Ancak, Garipçiler bu yıllarda şiir deneyimlerini artırmış, gerek kendilerinden önce şiire başlayan gerekse yeni şairleri poetika ve şiir düzlemlerinde etkileyerek geniş bir yaygınlık sağlamıştır. Bu gelişimin sonucunda, tepkiler ve eleştiriler, dağınık bir görünüm sundukları 1945-1949 arasında bile onların, yeni şiirin savunuculuğunu sürdürmelerine ve ona yeni örnekler eklemelerine engel olamamıştır.

Ç-Yaprak *evresi (1949-1950)*

Garip hareketi, oluşum yıllarında yarattığı olumsuz yankılardan sonra en şiddetli tepkiyle son evresinde karşılaşmıştır. İlk evredekilerin birçok gazeteci, eleştirmen ve şair tarafından gösterilmiş olmasından farklı olarak bu evredeki tepkiler, salt bir yazar tarafından ortaya konmuştur. Bununla birlikte, alaylı bir bakış açısını yansıtmalarıyla ve ironik bir üslûbu taşımalarıyla daha önceki eleştirilerle birleştikleri dikkati çekmektedir. 1949 yılında yayın hayatına atılan ve genellikle biçim ve zevk bakımlarından eski tarz şiiri savunan Edebiyat Âlemi adlı dergi, Orhan Veli Kanık'ın adına nazire olan "Turhan Deli"[140] takma adıyla yazılan bu alaylı eleştirilerin yayımlandığı yerdir.

[140] Bu takma adı kullanan kişi, İsmet Yazgan'dır.

Turhan Deli, Garip'e yönelik ilk yazısında Yaprak'ı ve özellikle de Orhan Veli Kanık'ın bu dergide çıkan "Sizin İçin"[141] adlı şiirini konu edinir. Yazısına,*"Genç arkadaşlarımdan biri üç beş gün evvel elime tek bir "yaprak" sundu. Yaprak; dediğime bakıp da sakın lâhana yaprağı sanmayınız! İki yüzü de yazılı bir (Yaprak)..."*[142] şeklinde dergi hakkındaki alaylı tutumunu yansıtan sözlerle giren yazar, ardından dikkatini "Sizin İçin"e yöneltir. Burada söylediği şu sözler, Garip şiirinin 'kolay yazılabilir' gibi görülen yapısına yönelik eleştirilerin sürdürücüsüdür. Turhan Deli, alaylı tutumunu somutlaştırmak amacıyla hem Orhan Veli Kanık'ın şiirine hem de kendi yazdığı karikatürize metne yer verir. Aşağıdaki metin, Turhan Deli'ye ait olandır:

"Sizin için; sayın kardeşlerim/ Bütün bunlar sizin için;/ Yirmi tane yumurta sarısı;/ Kırk tane çingâne karısı/ İki kilo dardağan darısı/Ağaç dalı, deli balı/Hepsini bir tas havana koymalı/ Ve iyice dövüp suyunu içmeli/ Bütün bunlar sizin için!/ Akıl hastalığına birebirdir/ Mırnav mırnav kediler/Damda, duvarda kediler/ Mahallenin kızları/ Sakalımı yediler/ Fasulya, patlıcan, kabak/ Yediği naneye bak/ Koşuda birinci gelen at/ Fener, Hasköy, Balat/ Hepsi sizin için efendim;/ Mazhar Osman'la Fahreddin Kerim'in Muayenehaneleri de/ Hep sizin için..."

Turhan Deli, "Türk Dilini, Türk Edebiyatını Kurtaralım" başlıklı yazısında, Garip hareketine ve geniş anlamda yeni şiir yanlılarına karşı yasal mercileri, ayrıca Yusuf Ziya Ortaç ile Orhan Seyfi Orhon'u müdahale etmeye çağırır[143]

Turhan Deli'nin Garipçiler hakkındaki yazıları, izleyen sayılarda devam eder. Bunlar içerisinde, yukarıdaki yazısından birkaç ay sonra yayımlanan "Surréalisme Değil, Ala tımarhaneisme" başlıklı eleştirisinde *"Sizler Türk şiirine hiçbir şey getirmediniz, getiremezsiniz de. Filhakika sizler bir şeyler getirdiniz. Fakat bu getirdiğiniz şey İngiliz, Fransız metaı değil; yerli mallardan... Sanırım ki bu malların menşe' şehadetnamesinde (Bakırköy) yazılıdır"*[144] sözleriyle salt Garipçileri değil; bütün yeni

---

141 Yaprak, S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.

142 "Turhan Deli'den Orhan Veli'ye "Nazire"",Edebiyat Âlemi,S.6,26 Mayıs 1949, s.1

143 A.g.d., S.11, 30 Haziran 1949, s.5.

144 A.g.d., S.16, 4 Ağustos 1949, s.5.

şairleri delilikle suçlaması dikkat çekicidir. Turhan Deli, eleştirilerinin şiddetini gittikçe artırmaktadır.

Onun bir hafta sonraki yazısı, Orhan Veli Kanık'ı eser hırsızlığıyla suçlaması bakımından önemlidir. Yazar, şairin "Eskiler Alıyorum" adlı şiirini bir Yahudi kantosundan çaldığını öne sürmektedir. Bu iddiasını yumuşak bir zemine oturtmak için de bir dedikodu olarak aktarır:

"Efendim! Herkesin ağzı torba değil ki büzesin... Dilin kemiği yok; derler ya; doğrudur. Ne diyelim. (...)

Şimdi de ne diyorlar bilir misiniz? Orhan Veli bey evlâdımız, meşhur (Eskiler Alıyorum) başlıklı şiirini -şiir değil ya, öyle deyelim- Yahudi doettosundan intihal etmiş. Yahut o kantodan ilham alarak yazmış..."[145]

Bu sözlerin ardından da söz konusu kantodan, "*Eskiler alıyorum/ Badana fırçaları satıyorum*" sözlerini vererek doğru olduğuna inanmadığını belirtmekle birlikte, bu dedikoduların doğruluğunu kanıtlamaya çalışır. Yazının ilerleyen bölümlerinde şiirden başka bir nedenle söz etmeyi sürdüren Turhan Deli, yine bir karikatürize metin aracılığıyla, Orhan Veli Kanık'la alay eder. Ancak bu metni, cahil bir kişinin kendisine yazdığı hayalî mektuptan aktararak şairi oldukça aşağılamayı ihmal etmez:

***"Hindiba Alıyorum//** İskara maşa satıyorum/ Hindiba alıyorum/ Labada çingene gıdasıdır/ Zurna davul can sefasıdır/ Şiir alıyorum/ Arina, mandal satıyorum/ İskara maşa verip şişeler alıyorum/ Bir de kavonozda kurbağa, sülük olsam!"*

Turhan Deli, Orhan Veli Kanık'ın şiirlerini karikatürize etmeyi oldukça sever. Bu tutumuna bir başka örnek de "Zavallı Türk Edebiyatı... Zavallı Türk Şiiri"[146] adlı yazısıdır. Yazar, onun "Galata Köprüsü" şiirine de aynı işlemi uygular:

"Köprü üstündeyim etrafı seyre daldım/ Ve beş kuruş verip bir simit aldım/ Hapır hapır yiyorum çünkü karnım aç/ Hastayım, fakat yok ki param alayım ilâç/ Parmaklığa dayanmışım öyle/ Gelip geçenleri seyrediyorum şöyle/ Renk renk, çeşit çeşit/ Fakat hiçbiri değil eşit/ Kimi selvi boylu , kimi paytak/ Kimi esmer, kimi çok ak/ Kimi bücür, kimi kanbur/Geçiyor bir taze kız, elinde tanbur/Kiminin gözü siyah, kimi sarı elâ/ Kimi mantolu, eşarplı, kimi çarşaflı hâlâ/ Düüt düüt vapur kalkıyor/ Bir adam durmadan

---

[145] "Zurnacı Mısdık'ın Naziresi",Edebiyat Âlemi, S. 17, 11 Ağustos 1949, s.5.
[146] A.g.d., S.33, Aralık 1949, s.5.

haykırıyor:/ Haydi doğru Kandilli, Kavaklara kadar/ Kadın erkek koşuyor çünkü vakit dar./ Ben de gidecekmişim ama bilmem nereye/ Belki Büyükdereye belki Sarıyere/ Merdivenleri koşarak indim/ Ve vapura bindim."

Turhan Deli, alaylı eleştirilerini Oktay Rifat'a da yöneltmiştir. Şairin yine Yaprak'ta yayımlanan "Ruh"[147] adlı şiirini birkaç yazısına konu edinir. İlk yazıda, Oktay Rifat ile diğer Yaprak şairlerini gelenekten uzaklaşmakla ve manevî değerlere düşman olmakla suçlar[148] Birkaç ay sonraki bir başka yazısında da ona bir taşlama yazar:

"Fikret gibi bir şairimiz var idi evvel/ Rifat deye Oktay deye bir şair oldu peyda/ Fikret ile Rifatı bir kıyas et/ Evvel ne idi ne oldu dünya"[149]

Turhan Deli, bu konuya değindiği son yazısında eleştirilerinin dozunu iyice artırır. Genç şairlerden Baki Süha Ediboğlu'nun aynı dergideki bir konuşmasında geçen *"Bu uğurda da çetin savaşlar verecek, fakat yeni şiiri behemehal sevdirecek ve yaşatacağız..."* sözlerinden hareketle hem Oktay Rifat'a hem de yeni kuşağa çatar[150]

Edebiyat Âlemi çevresinin eleştirilerinden Melih Cevdet Anday da payını alır. Orhan Rıza Aktunç imzalı bir yazıda, şairin "Rahatı Kaçan Ağaç" adlı şiirinden *"Descriptif ve Dadaiste bir şiir... Üslûp ve ifade zayıf, tedai ve sezdirişi kuvvetsiz... Hayalden mahrum..."* nitelemeleriyle söz edilir. Aynı yazının sonunda da bu olumsuz görüşlerin, *"'Yenilik" zoraki olamaz. Kolay şöhret gayesiyle hareket ederek "Rakı Şişesinde Balık", "Yoğurttan Ağaç" belki soğuk bir nükte olabilir; fakat, edebiyat... Asla..."*[151] sözleriyle Garip şiirine yaygınlaştırıldığı dikkati çeker.

Edebiyat Âlemi, Garip karşıtı düşüncelerini salt kendi yazı kadrosunun ürünleri ile sınırlı tutmamıştır. Örneğin, yeni şiirin

---

147 Yaprak, S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.

148 "Yeni "Yaprak"lara Eski "Âlem"den Seslenişler", Edebiyat Âlemi, S.6, 26 Mayıs 1949, s.6.

149 "Mantıklı Selim Akıllı Gençliğe Hörmet", a.g.d., S.18,18 Ağustos 1949, s.5.

150 "Hamdune Hanım Teyzenin Gelini Eksik Doğurmuş", a.g.d., S.26, 13 Ekim 1949, s.5. Turhan Deli'nin Oktay Rifat'a yönelik bir başka yazısı için bkz.: "Mısırçarşısından İlhamlar", a.g.d., S.7, 2 Haziran 1949, s.5.

151 "Yeni Şiir Karşısında Nesillerin Mücadelesi", a.g.d., S.30, 10 Kasım 1949, s.7.

Garipçilerle birlikte en çok alay edilmiş olan şairi Âsaf Hâlet Çelebi, kırklı yılların başında övmüş olduğu[152] üç şairi, dergide çıkan bir görüşmede, oldukça yergili sözlerle değerlendirmiştir[153]

Edebiyat Âlemi dergisinin, Turhan Deli öncülüğünde oluşturduğu bu tepki cephesi, Garip'e ciddi ve tutarlı eleştiriler getirmekten bir hayli uzaktır. Yukarıda değerlendirdiğim gibi, birçok özelliğiyle, hareketin ilk evresinde karşılaştığı tepkilerle benzeşmektedir. Ancak, Garip'in son ve olgunluk evresine rast gelmesi bakımından biraz geç kalmış bir tepki özelliği gösterir. Yeni şiir anlayışı, gerek Garipçilerin gerekse İstanbullu genç kuşağın çabalarıyla önemli kazanımlar sağlamış, varlığını kabul ettirmiştir. Daha önemlisi, edebiyat gündemini artık o belirler hale gelmiştir. Edebiyat Âlemi'nin tipik bir eski kuşak tepkisi biçiminde oluşan ve büyük ölçüde boş bir alaya dayanan karşı çıkışı, hareketin on iki yıllık verimi karşısında işlevsiz kalmış olur.

D- 1940 Kuşağının Garip hareketine yönelik eleştirileri

Garip hareketi, yeni şiirin bir başka kesimi tarafından da oldukça sert eleştiriler almıştır. Bu kesim, 1940 Kuşağıdır. Söz konusu eleştirilere geçmeden önce, '40 Kuşağı', '1940 Toplumcu- Gerçekçi Kuşağı' gibi adlarla da anılan bu kesim hakkında genel bir bilgi vermek gerekir. 1940 Kuşağı Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Rıfat Ilgaz (1911-1993), M.Niyazi Akıncıoğlu (1916-1979), A.Kadir (Meriçboyu; 1917-1985), Mehmed Kemal (Kurşunluoğlu; 1920), Enver Gökçe (1920-1982), Ömer Faruk Toprak (1920-1979), Attilâ İlhan (1925), Arif Damar (1925), Ahmed Arif (1927-1991) ve Şükran Kurdakul (1927) gibi adlardan oluşan şairler topluluğudur[154] 1940 Kuşağı, yeni şiir anlayışındaki iki ana koldan birinin, Nâzım Hikmet kolunun büyük ölçüde devamıdır. Söz konusu izleyicilik, başta Hasan İzzettin Dinamo olmak üzere hemen hepsinde poetik ve politik bağlamda dikkati çeken ortak özelliktir. Bu kesimin şairleri, Hasan

[152] "Asaf Halet Çelebi İle Bir Konuşma", Yeni İnsanlık, S.1, 15 Şubat 1940, s.30-31; "Yanlış Anlaşılmasın", Gün, S.3, 7 Haziran 1941, s.3/6.

[153] "Asaf Halet Çelebi Diyor ki", Edebiyat Âlemi, S.18, 18 Ağustos 1949, s.6.

[154] 1940 Kuşağı, bir edebî grup değildir. Bununla birlikte, belli yayın organlarının çevresinde toplanma, ortak poetik ve politik düşünceleri benimseme gibi ölçütler göz önüne alınırsa, bu kuşağın grup özelliği taşıdığı da belirtilebilir.

İzzettin Dinamo ve Rıfat Ilgaz dışında, eserlerini 1938 sonrasında ve özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında vermişlerdir[155] "Giriş"te belirtildiği gibi, bu dönem, İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanlığında bulunduğu yılları, tek parti iktidarının en güçlü zamanını kapsar. Dolayısıyla, Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki ideolojik belirginlik, yine "Giriş"te ifade edilen koşulların etkisiyle, onların eserlerinde özgürlük, demokrasi, savaş karşıtlığı gibi temaların ardında silikleşmiş bir hale dönüşür. Yine de bu şiirler, yönetimin / iktidarın tepkisini çekmiş ve 1940 Kuşağını oldukça olumsuz koşulların içine itmiştir.

1940 Kuşağı şairlerinin en çok karşılaştığı olumsuzluk, ürün verdikleri ya da bizzat çıkardıkları dergilerin sık sık kapatılmasıdır. Yürürlükte olan Matbuat Kanunu bu tür uygulamalara son derece elverişli maddeler içermektedir. Hatta, bu konuda kimi zaman keyfî kararlar dahi alınabilmektedir. Örneğin Küllük dergisinin kapatılış biçimi ilginçtir. Mahkeme kararına dayanmadan kaleme alınmış, mühürsüz, resmî niteliği olmayan, sadece İstanbul Emniyet Müdürünün imzasını taşıyan bir yazı, derginin kapatıldığını bildirmektedir[156].

Yine bu konuyla ilgili olarak, içlerinde Hasan Âli Yücel'in de bulunduğu bürokratlardan oluşan bir kurulun bizzat Başbakanlığa verdiği gizli bir rapordaki bilgiler, bu kesim şairler üzerindeki baskıyı ortaya koymaktadır[157] Bu tür raporlarda yer alan bilgiler ise şairlerin güvenlik güçlerince takibi sonucunda ediniliyordu[158].

---

155 Hasan İzzettin Dinamo, Nâzım Hikmet etkisindeki şiirlerini çok önce, 1931 yılında yazmaya başlamıştır. Yine otuzlu yıllarda şiire başlayan Rıfat Ilgaz, bireyci bir sanat veriminin ardından toplumcu çizgideki eserlerini 1940 sonrasında verecektir Ahmed Arif ise bireysel temalı şiir yazmayı 1944'te de sürdürmüştür ("Selâm", Dikmen, S.41-42, 1 Mayıs 1944, s.2).

156 Bu durum, 1940 Kuşağının diğer şairleri için de söz konusudur. Dr.Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970, s.37. Bu kapatılış olayının nedenine ilişkin. Hasan Izzettin Dinamo'nun öne sürdüğü görüşler dc oldukça ilginçtir Şaire göre, Küllük, ilk ve tek sayısında yayımlanan "Tahattur" adlı şiiri üstüne alınan Hasan Âli Yücel tarafından kapatılmıştır. Şiir, Orhan Veli Kanık'a aittir (*İkinci Dünya Savaşından Edebiyat Anıları*, De Yayınevi, İstanbul, 1984, s.107-108).

157 Dr.Çetin Yetkin, a.g.e., s.37.

158 Ömer Faruk Toprak, "1940-1945 Yılları Arası Edebiyata Çıkan Ozanlar", Türkiye Yazıları, S.19, Aralık 1977, s.11.

O dönem edebiyatının siyasî koşullardan geniş ölçüde etkilendiğini ortaya koyan bu olumsuz yaşantılar,1940 kuşağının Garip hareketine yönelik eleştirilerinin başlıca nedenini de oluşturmaktadır. Aslında 1940 Kuşağı ile Garip hareketi, birçok poetik konuda görüş birliği içindedir. Şiirde biçimci anlayışa karşı çıkışta önemli ortaklıkları vardır. Hatta, vezin ve kafiyeyi değerlendirmede öncüleri Nâzım Hikmet'ten çok Garipçilere yakındırlar. Bu durum, dili işleyişte de söz konusudur. Ayrıca, belli temaları önceleme açısından da iki kesim benzeşir. Rıfat İlgaz, 1942 yılında yayımlanan bir yazısında bu yakınlığı şöyle ifade etmiştir:

> *"Genç nesil muhtelif istikametlerde yürüse bile şiirimize muhteva zenginliğini kazandırdı. Modern sevgiyi, nostaljiyi, ekzotik tahassüsleri, insanla eşya arasındaki psikolojik münasebetleri, toprağı, çalışan insanları, geçim dertlerini ve cemiyet psikolojisini getirdi."*[159]

1940 Kuşağı mensupları, Garipçiler hakkındaki eleştirel düşüncelerinin büyük bölümünü, hareketin bitmesinden yıllar sonra ortaya koymuşlardır. Bir başka deyişle, bulundukları safları belirginleştirebilecek nitelikteki bu tür eleştirileri dönemin koşulları içerisinde dile getirmekten kaçınmışlardır. O yıllarda sadece Ömer Faruk Toprak'ın bir yazısında Garip'e değindiğini belirleyebildim. Şairin, bu yazısında olumsuz bakış açısını yumuşak ifadelerle gizleme kaygısı içinde oluşu dikkati çeker.

> *"Melih Cevdet, Orhan Veli ve Oktay Rıfat da birkaç harp şiiri kaleme aldılar. 'Sanat faaliyetleri cemiyet içindeki bütünün bir cephesini teşkil eder,' diyen Orhan Veli söylediğinin tamamen aksini yapmış görünüyor. Lâkırdılarım, Karanfil gibi tekerlemeler, fantazi çerçevesini nasıl aşabilir?"*[160]

---

[159] "Şiirde Şekil ve Muhteva", İnkılâpçı Gençlik, S.56/64, 19 Eylül 1942, s.2.

[160] "Harp ve Şiir", Toprak, Ekim 1942 (Rıfat İlgaz, *Fedailer Mangası- Kırk Kuşağı Anıları*, Çınar Yayınları, yay. haz.. Öner Yağcı, İstanbul, 1993, s.80'den naklen). 1942 yılında Garipçileri toplumsal temaları işlememekle eleştiren Ömer Faruk Toprak'ın, daha bir yıl öncesine kadar biçim ve içerik bakımlarından geleneği izleyen şiirler yazdığını burada belirtmek gerek (Örneğin, "Kahkaham Siyahlaştı", Yeni Mecmua, C.6, S.116, 18 Temmuz 1941, s.13; "Uzaklarda", Dikmen, S.5, 1 Eylül 1941, s.2). Bu sürdürücülüktcn ancak 1942 yılında sıyrılan şair, savaşa ilişkin temaları içeren şiirler yazmaya kendisinden önce başlamış olan Garipçileri bu

Ömer Faruk Toprak'ın bu sözlerinde görüldüğü gibi, 1940 Kuşağının Garip hareketi hakkındaki eleştirileri, daha çok şiirin içerik yönü üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu eleştirilerin gerekçeleri, Garipçilerin poetik düzlemde toplumcu sanatı öngörmelerine rağmen şiirlerinde bunu çok yüzeysel olarak uygulamaları, yine gerçekçi bir estetik alt yapıya sahip olduklarını öne sürmelerine karşılık gerçeküstücü şiirler yazmaları ve dolayısıyla gerçeklerden kaçmaları, o yıllarda sürmekte olan İkinci Dünya Savaşının ülkede yarattığı sıkıntılarla ilgilenmemeleri, resmî ideolojinin koruması altında olmaları gibi başlıca dört grupta toplanabilir[161]

1940 Kuşağı şairlerinin Garipçilere yönelik eleştirilerinde en çok vurguladıkları husus, 'Garip hareketinin siyasî iktidarca korunduğu ve desteklendiği' savıdır. Bu gruba giren eleştirilere burada birkaç örnek vermek istiyorum. Hikmet Altınkaynak'ın bu kuşak içinde saydığı İlhami Bekir Tez, Garip'i siyasî iktidarla ilişkisi bağlamında *"Rejim ilerici ve devrimci gerçek sol sanatı yasaklıyordu. Ve bunlar yapıtlarıyla şunu demek ister gibiydiler:Net ve yüksek sesle konuşmayacak, mırıldanacağız, aslan gibi haykırmayacak, sinek gibi vızıldayacağız."*[162] şeklindeki alaylı ifadelerle değerlendirir.

Ömer Faruk Toprak ise, Garip şiirinin, Nâzım Hikmet kolunun gelişimini engellemek amacıyla bizzat siyasî iktidar tarafından başlatıldığı ve desteklendiği düşüncesindedir:

> *"Daha 1935'te 1936'da Nâzım Hikmet, Hececilerin işlevini yitirdiğini, verdiği örneklerle göstermişti. 1937'de onun mapusane yaşamı başladı. Orhan Veli işte o sırada, espriye, tekerlemeye yaslanan şiirleriyle ortaya çıktı. Küçük adamın, toplum içinde küçük fıskeleri idi bu şiirler. İktidardaki yöneticiler, baktılar ki, bu şiir toplumu sarsmıyor, üstelik aydınları gülümsetiyor, onların sırtını sıvazlıyarak: "Bırakın bu şiir ömrünü sürsün" dediler "*[163]

Ömer Faruk Toprak, aynı yıl yayımlanan bir başka yazısında meseleye değişik bir bakış açısından yaklaşır. 'Şair- siyasî iktidar ilişkisi' bağlamında 1940 Kuşağı ile Garip'i dolaylı olarak mukayese

161 açıdan bile eleştirmekte gecikmemiştir.
Garip hareketinin şiir anlayışıyla ilişkili olan ilk üç gerekçeye Üçüncü
162 Bölüm'de yer yer değinmiştim. Burada sadece sonuncu üzerinde durdum.
Ilikmet Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, Türkiye Yazarlar
163 Sendikası Yayınları, İstanbul, 1977, s.62.
Edebiyatımızda 1940 Kuşağı, s.217-218.

ederken, kendilerini "*tutucu çevreler ve yöneticilerle, keskin bir anlaşmazlık içinde bulunan ozanlar*"; Garipçileri ise "*bu açmazı göze alamayan ozanlar*" olarak niteler[164] Dolayısıyla, daha önce, siyasî iktidarın yönlendirmesiyle oluştuğunu söylediği Garip şiirini, bu kez belirgin bir dış etkinin ötesinde, kendi içinden kaynaklanan psikolojik bir etkenle başladığını ifade ederek, bir ölçüde çelişkiye düşer.

Garip'e ılımlı yaklaşımıyla dikkat çeken Arif Damar bile, bu konudaki görüşlerinde arkadaşlarının olumsuz tutumunu paylaşmıştır:

> *"Ölüm kalım günleriydi. Garip'in üç şairi de (bugün ben üçünün de büyük şair olduğu düşüncesindeyim) savaşın son günlerine kadar Almanya'ya sempatisini saklamayan CHP hükümetlerinin verdiği işlerle geçimlerini sağlıyordu. Bizler gibi her gün izlenmiyor, göz altında tutulmuyor, kitapları toplatılmıyor, sürgünlere gönderilmiyor, dergileri kapatılmıyordu vb."*[165]

1940 Kuşağı içinde Garip'e en sert eleştirileri yönelten şair ise Attilâ İlhan'dır. Söz konusu tutumunu, 1950 sonrasında da -farklı boyutlar ekleyerek- sürdürecek olan[166] genç şairin kırklı yıllardaki eleştirileri, mensubu olduğu kuşağın bu konudaki görüşlerinin özeti niteliğindedir:

> *"...İnönü diktası (..) toplumcu/ gerçekçi şiirden rahatsızdı. Ses, Sokak, Küllük, Yeni Edebiyat vs. gibi dergiler faşizan diktayı rahatsız ediyordu, oysa gençlerde bu yeni şiire büyük bir eğilim görülmekteydi. O zaman şöyle bir çare bulundu: toplumcuların bu yeni kuşağı (kırk kuşağı), sanat dışı baskılarla duman edildi, boşalan yere de CHP emin adamlarını Ataç aracılığıyla Garip'çileri oturttu. Garip şiiri Ataç, sonraları Sabahattin Eyüboğlu, Yaşar Nabi vs. tarafından 'resmen' desteklenmiştir. Bu desteklenme giderek Garip ozanlarının diktanın ulusal eğitim bakanı, üstyapısal ve batısal kültürle kalkınma yanlısı Hasan Âli Yücel tarafından bu bakanlıkta görevlendirilmelerine kadar varmıştır.(...) Garip*

---

[164] "1940-1945 Arası Edebiyata Çıkan Ozanlar", Türkiye Yazıları, S.19, Aralık 1977, s.9.

[165] Varlık, S.1010, Kasım 1991, s.48.

[166] Attilâ İlhan, ellili yıllarda da Garip'e tepki olarak Mavi hareketini başlatacaktır.

şiiri 'resmî' destek sayesinde Türkiye'nin 'resmî' şiiri haline gelmiştir."[167]

1940 Kuşağının sert eleştirileri, Garipçilerin Yaprak öncesindeki durumlarına yöneliktir. Onların, toplumcu şiir anlayışlarını iyice belirginleştirmeye başladıkları Yaprak evresi, bu kesimin eleştirilerinin dışında kalır. Ayrıca Garip'in, Yaprak öncesinde de 1940 Kuşağının diğer şairleri üzerinde etkisi söz konusudur ki, bunu ileride değerlendireceğim. Ayrıca birçoğu, Garip'in Yaprak evresinden övgüyle söz etmiş, Orhan Veli Kanık'ın ölümünden sonra, onun şairliğini değerlendirirken bu evreye ağırlık vermiştir[168]

1940 Kuşağının bu yöndeki suçlamaları haklı mıydı? Bir başka yaklaşımla, Garip hareketi, gerçekten siyasî iktidarın koruması altında mıydı? Burada bu soruya cevap aramak istiyorum.

Garip hareketi, 1937 yılında başlamıştır. O sırada, toplumcu şiirin örnekleri sadece Nâzım Hikmet ve Hasan İzzettin Dinamo tarafından veriliyordu. Bir başka deyişle, 1940 Kuşağının diğer üyeleri henüz bu tarz şiire geçmemişlerdi. Dolayısıyla, bu iddialar zamanın ölçütlüğünde tutarsız kalmaktadır. Buna bağlı olarak, Mustafa Kemal Atatürk'ün henüz devletin başında olduğu ve İkinci Dünya Savaşına yol açan dış gelişmelerle yine savaşın yarattığı iç kaygıların henüz

---

[167] Edebiyatımızda 1940 Kuşağı, s.249-250. Attilâ İlhan'ın, "faşizan dikta" olmakla suçladığı CHP tarafından düzenlenen 1946 Şiir Mükâfâtı yarışmasına katılması, Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi, dikkat çekicidir. Genç şair, bu yarışmada ikinciliği kazanmıştır. Ancak, Ahmet Oktay'ın, şairin bu yarışmaya katılmasını *"bu davranışı onu dikta ideolojisinin şairi yapmaya yetmez."* *(Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, BFS Yayınları, İstanbul, 1986, s.39) gerekçesiyle *"doğal"* bulması pek tutarlı değil. Siyasî iktidara aşırı ölçüde karşıt olan genç şairin söz konusu davranışı, böylesine bilgece bir düşünceden kaynaklanmasa gerek. Attilâ İlhan ise, yıllar sonra. adı geçen yarışmaya kendi bilgisi dışında, baba ve amcasının, şiirini gizlice göndermesiyle katılmak zorunda kaldığını söyleyecektir. Ancak, şairin ifadeleri, bu katılmadan biraz haberli olduğu hususunda kuşku uyandırmaktan da uzak değildir. Bu konuda bkz.: Attilâ İlhan, *Duvar*, 5.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983, s.198-200.

[168] Hatta Mehmed Kemal, oldukça nesnel bir değerlendirme düzeyine ulaşarak bu değişimi Garip hareketinin geneline yayar: *"1940 Kuşağı Garip'in karşıtı olarak alınmamalıdır Her akımın yeri ayrıdır"* ("Her Akımın Yeri", Cumhuriyet, 23 Aralık 1991, s.7). A.Kadir de Garip hareketinin bütün evrelerini olumlu ifadelerle değerlendirmiştir (Hikmet Altınkaynak, a.g.e., s.175).

görünmediği bu kesitte tek parti iktidarının bilinen yönetim tarzı da henüz başlamamıştı. Nâzım Hikmet de henüz cezaevine girmemişti. Toplumcu şiirin öncü örneklerini ve dolayısıyla savunusunu özgürce veriyordu. Dolayısıyla, siyasî iktidarın, Garip hareketini Nâzım Hikmet'i ve onu izleyen diğer sosyalist şairleri pasifize etme amacıyla öne sürmesi de söz konusu değildir. Üçüncü olarak, Orhan Veli Kanık'ın sınıfçı bir bakış açısına dayalı 'şiirin, dar gelirli geniş halk kesiminin zevkine seslenmesi ve onu yansıtması gerektiği' görüşü, resmî iktidarın kaynaşmış, bir başka deyişle sınıfsız toplum yaratma anlayışıyla da pek uyuşmuyordu.

Garipçilerle siyasî iktidarın ilişkisi genellikle dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in ekseninde oluşmuş ve gelişmiştir. Üç şair, Yücel'in bakanlığı sırasında orada görev almışlar; onun bakanlıktan ayrılmasıyla onlar da görevlerinden ayrılmışlardır. Ya istifa ya da görevden alınma şeklinde gerçekleşen bu ayrılmayla salt Garipçiler karşı karşıya gelmemiştir. Hasan Âli Yücel'in öncülüğünde kurulan Tercüme Bürosu ile Bakanlığın diğer birimlerinde görev alan birçok yazar ve şair, onun bakanlıktan ayrılmasıyla işlerini kaybeder. Dolayısıyla, genç kuşağın devlet katında görev almış olmaları, siyasî iktidarın onlara sempati duymasından çok bir kişinin koruyuculuğu ile açıklanabilir. Söz konusu korumanın sanat düzlemini de kapsadığı söylenemez. Nitekim, Küllük dergisinin kapatılması olayında, Hasan Âli Yücel'in müdahalesinin olduğu, bizzat Hasan İzzettin Dinamo tarafından ifade edilmiştir[169]

Garip- siyasî iktidar ilişkisinde Nurullah Ataç'ın etkisi olduğu iddiasına gelince; bu hususta bir yorum yapmaksızın, doğrudan bir cevap olmasından ötürü, Melih Cevdet Anday'ın şu görüşlerine yer vermeyi uygun buluyorum:

> *"Garip şiirinin resmî şiir olduğu iddiası, eğer Nurullah Ataç'ça desteklenmesinden kaynaklanıyorsa, derim ki, 1940 kuşağı şairleri hep Ataç'ın onayını istemişlerdir. Üstelik Ataç'ın*

---

[169] Hasan Izzettin Dinamo'nun şu sözleri, Garipçilerin siyasî iktidar tarafından desteklenmediğinin, 1940 Kuşağının bir üyesi tarafından itirafı şeklinde de değerlendirilebilir:

> *"Bir de arasıra Melih Cevdet Anday'dan acıyarak söz edilirdi. Şimdi iyi bilemiyorum, sanırım, telgrafhanedeki memurluğundan atılmış, aç kalmıştı. Şairlerin bilerek aç bırakılması, şairlere dokunuyordu."* (*İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları*, s.66).

dikta ile filan bir ilişkisi yoktu, çünkü olamazdı. O bir düşün adamı idi, bugün ortakça övülmesi bundandır. Onun övdüğü şairlerin ne suçu olsun bu durumda? Sözümü şöyle bağlayayım: Şiir himaye edilemez ve şiir yok edilemez. İyi bir şair kalır, kötü şiir unutulur."[170]

Orhan Veli Kanık'ın Fuzulî'ye atfen söylediği şu sözler, Melih Cevdet Anday'ın himaye hususundaki görüşlerinin uygulaması niteliğindedir ve aynı bakış açısını yansıtır:

"Mustafa'nın Meyhanesi'nde Kavaklıdere'nin başındayız" Sence en büyük şair kimdir Orhan?" "Fuzuli." "İkinci şişenin ikinci bardağındayız. "Fuzuli'den sonra?" "Fuzuli mi? Kimmiş o?" diyor. "Bırak, o da avuç açmışlardan.""[171]

Garipçiler de 1940 Kuşağının karşılaştığı ölçüde olmamakla birlikte, özellikle 1946 sonrasında çeşitli zorluklarla karşılaşmışlardır. Millî Eğitim Bakanlığına atanan Reşat Şemsettin Sirer'in karşı tutumu sonucunda önce Orhan Veli Kanık, Tercüme Bürosundan ayrılır. Melih Cevdet Anday ise Konya'daki bir kütüphaneye gönderilmek istenir. Ancak, Kütüphaneler Genel Müdürünün aracılığıyla Ankara'da kalmayı başarır. Yine de pasif bir göreve atanmaktan kurtulamaz[172] Oktay Rifat'ın bu olumsuz koşulları içeren süreçte kaleme aldığı şu sözler de Garipçilerin siyasî iktidarın koruması altında oldukları yolundaki görüşlere dolaylı bir cevap olması bakımından önem taşıyor:

"Bizde de bugün hürriyet uğrunda bir mücadele var. Bu mücadeleye, her meslekten, her sınıftan vatandaşlar iştirak ediyorlar. Bittabi sanatkârlarımız, ediplerimiz, ressamlarımız, şairlerimiz arasında da hürriyet mücadelesine atılanlar çıkıyor. Halk Partisinin sanat âlemindeki sözcüleri bu cereyanı da baltalamak için şu tezi müdafaa eder oldular: "Sanat, sanat içindir ve sanatkâr ancak sanatı için yaşar. Zamanının içtimaî ve siyasî meselelerine karışmaz" Bu tekerlemeye güzel bir cevap olması itibariyle büyük bir sanatkâr ve büyük bir

---

170 Enver Ercan, *Şair Çünkü Onlar*, Kavram Yayınları, İstanbul, 1990, s.39. Şairin bu görüşlerine karşılık veren Arif Damar. 1940 Kuşağı şairlerinin hiçbir zaman böyle bir istemlerinin olmadığını ileri sürmüştür (A.g.e., s.95).

171 Sait Faik Abasıyanık, "Onunla", Yeditepe, S.7, 1 Aralık 1951, s.5.

172 Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984, s.114.

vatanperver olan Victor Hugo'nun Fransa'da hürriyet mücadelesinde oynadığı rolü anlatan bu yazıyı neşretmekte fayda gördük."[173]

Garipçiler içinde bu tür zorluklarla en çok karşılaşan Melih Cevdet Anday'dır. Aşağıda aktarılan olay, Garipçilerin 1946 öncesinde de zaman zaman olumsuz durumlarla karşılaştıklarını ortaya koyuyor. Şair, askerlik görevini, henüz hareketin ilk döneminde yapmışken, savaş yıllarında ikinci kez askere çağrılır. Hasan Âli Yücel'in aracılığıyla Ankara'da kalır, Depolar Komutanlığına gönderilir. Ancak, burada birkaç ay kaldıktan sonra, Balıkesir'in bir köyüne gönderileceğini öğrenir:

> *"Suçumu bilmiyorum, gerçekte bana resmen hiçbir açıklamada bulunulmadı. Ancak solculardan kuşkunun toplumumuzda hep işlerlikte bulunduğunu bilmek, durumu kavramaya pekâla yeter. Gizli raporlar, makam sahiplerinin gözünde gerçeğin yerini tutardı, başkaca bir doğrulamaya gerekseme duyulmazdı."*[174]

Garipçiler üzerindeki bu tür baskılar, Yaprak evresinde iyice yoğunlaşır. Birçok basımevi polisin baskısı sonucu dergiyi basmaktan kaçınır[175] İkinci Dünya Savaşının karışık günlerinde 1940 Kuşağı şairlerini izleyen güvenlik güçleri, savaş sonrasının görece huzurlu ortamında bu kez Orhan Veli Kanık'ı izlemektedir:

> *"Kızılay'daki gazete bayii bakın ne diyor: "Orhan Veli'yi çok eskiden tanırım, Yaprak'ı ekseriya bana kendisi getirirdi. Ayak üstü birkaç lâf eder, giderdi. İyi hatırlıyorum geçen yıl Şubat'ta sakallı olarak iadeleri almaya gelmişti. O sırada etrafında onu takip eden iki kişiyi telmih ederek: Mustafendi, dünyada insanı rahatsız etmeden yaşayan tahtakuruları pek azdır. Nereye gitsem karşımda bu kargalar... Neden ve niçin peşimdeler bilmiyorum ama, insanın canını sıkıyorlar, demişti. Bunlar da malûm kişilerdi. Bana sık sık gelir alâkadar*

---

[173] "Şair de Hürriyet İçin Mücadele Eder; Etmelidir", Hür, 15 Şubat 1947 (Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s.54'ten naklen).

[174] *Akan Zaman Duran Zaman I*, s.107-108.

[175] Necati Cumalı, "Anılarla Yaprak Dergisi 2", Milliyet Sanat Dergisi, S.35/1, 1 Kasım 1981, s.12.

oldukları dergilerden ve gazetelerden ne kadar sattığımı öğrenirlerdi."[176]

Bütün bunlara karşılık, 1940 Kuşağı şairlerinin yakın zamanlara kadar sürdürdükleri eleştirilerini bir ana nedene bağlamak gerekirse, bu, Garip şiirinin, onların arzuladığı hırçın ve kavgacı bir içeriğe sahip olmaması ile açıklanabilir. Bu en belirgin nedeni Arif Damar "*Ama onların o yıllarda bizim gibi, diyesim 1940 toplumcu gerçekçileri gibi siyasal bir tavırları yoktu.*"[177] sözleriyle dile getirmiştir. Oysa, Garip üçlüsü, savaşa ve kimi sosyal sorunlara karşı tutumunu belirginleştirirken, 1940 Kuşağının birçok üyesi henüz sadece bireysel temalı şiirler yazıyordu. Ayrıca, Arif Damar'ın altını çizerek vurguladığı bu nedenin, şiir ve şairlik adına haklı bir dayanağı yoktur. Garipçiler, gerek hayatı ve toplumu yansıtışta, gerekse 1940 Kuşağının eleştirilerinde önemli bir bölümü oluşturan İkinci Dünya Savaşını nitelik ve nicelik olarak işleyişte onlardan daha geride değildir.

Garip şiirinin, siyasî iktidarın kovuşturmalarına uğramaması, 1940 Kuşağının eleştirilerindeki bir başka nedendir. Ayrıca yeni şiirin savunusunu sürdüren kesimin salt Garipçiler olmadığı hususunu da bu noktada göz ardı etmemek gerekir. 1940 Kuşağı mensuplarının, İstanbul'daki diğer genç şairlerin Garipçilerle aynı düzlemde ortaya koymuş oldukları mücadeleyi ve verdikleri ürünleri görmezden gelip sadece bu hareketi eleştirmeleri, yeni şiirin yerleşmesinde ve sonraki dönemlere ulaşmasında üç şairin biraz daha fazla pay sahibi olduğunu bilmelerinden kaynaklansa gerek.

---

[176] Kemal Özgür, "Neler Dediler", Kaynak, C.3, S.36, 1 Aralık 1950, s.292.
[177] Varlık, S.1010, Kasım 1991, s.48.

II- GARİP HAREKETİNİN DÖNEMİNDEKİ ETKİSİ

A- Kendilerinden önceki şairler üzerindeki etkisi

1- Ercümend Behzad Lâv [178]

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde ilk yenilikçi hareketlerin öncülerinden olan Ercümend Behzad Lâv, yirmili ve otuzlu yıllarda yazdığı şiirlerle dadaizm ile fütürizmin ülkemizdeki sayılı temsilcileri arasında yer almıştı. Şair, simgeleyici imge yapısından ötürü dönemin sosyo-kültürel koşulları altında pek yaygınlık kazanamayan şiir anlayışını kırklı yıllarda sürdürmekle birlikte, 1939'dan itibaren Garip şiirinden esinler taşıyan ürünler de vermiştir. *Garip*'in yayımlanmasından birkaç ay sonra kaleme aldığı "Garibin Çilesi"[179] başlıklı yazı dizisinde başta Orhan Veli Kanık olmak üzere Garipçileri sert ifadelerle eleştiren şairin, aynı sırada Garip'e yakın şiirler yazmakta oluşu ilginç bir noktadır. Ercümend Behzad Lâv'ın yaşadığı bu değişimi daha somut bir biçimde göstermek amacıyla, onun, fütürizmin etkisini taşıyan şiirinden bir parça ile Garip tarzındaki iki ürününü aşağıya alıyorum:

" /Ka-os:/ Ölü gezegenlerin esîrden mezarı/ Varlıkta maddeler, buhar, miyasmos// Hava hortumlarında kıvılcım saçan küller/ boğuyor kartalları../ Beslenmiyor moleküller/ Bileşimler çürüdü. Bal yapmıyor arı/ Artık çalışmıyor bunak protoplâzmalar!/. "[180]

*"**Her Şey Güzel**/Her şey güzel;/Şu dünyada.../Şu eşek, şu obur serçe,/Şu kadın../Şu hiç yerini değiştirmiyen ağaç.../Hattâ,/Yolları, herkesle beraber/Yeniden arşınlamak bile/Yağmur yedikten sonra/ Sabaha kadar..."*[181]

*"**Şehir Uşakları**/Biz şehir uşakları;/Boş laflar eder,/Bir ömür tüketiriz, bir mısrağ söylemek için../ Kitaplar doldururuz*

---

[178] Şairlerin değerlendirilmesinde, etkilenme önceliği esas alınmıştır.

[179] "Garibin Çilesi I", Dikmen, S.3, 1 Ağustos 1941, s.1/4; "II", a.g.d., S.4, 15 Ağustos 1941, s.1/4; "III", a.g.d., S.5, 1 Eylül 1941, s.1/4.

[180] "Kaos", *Kaos*, İstanbul, 1934 (2.b., Yeditepe Yayınları, İstanbul,1965, s.9).

[181] Varlık, C.9, S.155, 15 Birincikânun 1939, s.298. Ercümend Behzad Lâv'ın bu tarz şiirlerinden kimileri için bkz.: *Açıl Kilidim Açıl*, Ankara, 1940; 2.b.: Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1965.

bazan!?/Kollar yapar;/ Kitapların yapamadığını,/ Bizi geride bırakarak!"[182]

2- Cahit Sıtkı Tarancı

İlk şiiri 1930 yılında yayımlanan Cahit Sıtkı Tarancı'nın Garip şiirinden etkilenme süreci 1939 yılında başlamıştır. Şair, öğrenim için gittiği Paris'te, aynı amaçla orada bulunan Oktay Rifat ile yakın arkadaş olur. İki şairin Haziran 1940'a kadar süren Paris birlikteliği, Cahit Sıtkı Tarancı'nın vezinsiz şiire, giderek Garip şiirinin diğer özelliklerini barındıran bir şiir anlayışına yönelmesinin başlıca nedeni olarak belirtilebilir. Bu yönelimin somut izleri, şairin, yakın arkadaşı Ziya Osman Saba'ya yazdığı mektuplarda açıkça görülmektedir.

Tarancı, Paris'ten yolladığı 1.2.1939 tarihli ilk mektubunda, arkadaşına şiirin biçim yönüne ilişkin köktenci öğütler verirken aynı zamanda kendi poetik düşüncelerinde başlayan Garip kaynaklı değişimi de yansıtmış olur:

> *"Ah Ziyacığım, çok şairliğin seni bu şekil aksaklıklarına düşürüyor. Ne olur biraz kendinden çıksan, vezin değiştirsen, takdim ve tehirlere başvurmasan, icabederse kafiyeyi de kapı dışarı etsen! Table rase (her şeyi silip süpürmek) zaruridir. Bunu gün geçtikçe anlıyorum."* [183]

Yaklaşık iki yıl sonra ise Cahit Sıtkı Tarancı, vezinsiz şiire, dolayısıyla şiirde ölçüsüzlüğe karşı daha temkinli yaklaşır. Yıllardır benimseyegeldiği biçimci anlayıştan kopamadığını Ziya Osman Saba'ya yazdığı 28.3.1940 tarihli mektupta şu sözlerle açığa vurur:

> *"Mükemmeliyet ne aruzun, ne de serbest veznin inhisar altına aldığı bir nesnedir.(...) Bütün bunlardan artık hep serbest yazacağım mânasını çıkartma. Evime bazen yaya, bazen atla, bazen otomobille gitmek keyfime, tabiî kimse karışamaz, değil mi?"* [184]

Cahit Sıtkı Tarancı'nın Mayıs- Haziran 1942 'de yazdığı mektuplarda, bütünlük ve eda gibi şiirin iç meselelerine ilişkin konularda Garipçilerin, özellikle Orhan Veli Kanık'ın görüşlerinden

---

[182] Çığır, C.7, S.82, Eylül 1939, s.161.
[183] *Ziya'ya Mektuplar*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1957, s.50.
[184] A.g.e., s.56, 73-74.

esinlendiği dikkati çekmektedir[185] 22.6.1942 tarihli mektuptaki *"Güzellik numarasını böylelikle, kompozisyona, ifadeye, edaya vermiş olduk. Zaten şairi şair yapan da bunlardır."*[186] sözlerini bu tutumuna örnek vermek mümkündür. Aynı yılın Ekim'indeki bir başka mektubunda ifade ettiği *"Şiir bir kelâm sanatı değil midir?"*[187] sözü ise Orhan Veli Kanık'ın Garip bildirgesindeki *"söz söyleme sanatı"* nitelendirmesine açık bir gönderme özelliğini taşır.

Cahit Sıtkı Tarancı, yukarıdaki ifadelerinde görülen esinlenmelere karşılık Garipçilerle arasındaki poetik benzerlikleri, bir etkilenme olarak kabul etmemiştir. Üstelik kendisini, Garipçilerle birlikte yeni şiirin öncüsü hâlinde değerlendirmekten de geri kalmaz[188]. Bunu da kanıtlamak istercesine, birçok mektubunda onlara doğrudan ya da dolaylı eleştiriler yöneltmiştir. Şair, Paris'ten yazdığı 28.3.1940 tarihli mektupta vezinsiz şiirler yazmaya başlamasında Oktay Rifat'ın, dolayısıyla Garip hareketinin etkisi olmadığını *"Hâlâ şiir banlieue'sünde olduğumuza göre, derhal ilâve edeyim, serbest yazmak Oktay Rıfat'la mübaheselerimin neticesi değildir."* sözleriyle vurguladıktan sonra kendi şiiriyle onların, hatta Türk şiirinin yakın dönemlerinde ölçüsüzlüğe kayan bütün örneklerin arasında farklılıklar olduğunu eleştirel ve iddialı ifadelerle açıklar[189]

Ziya Osman Saba'nın, kendisine bu etkilenmeyi muhtemelen hissettirmesine karşılık olarak yazdığı 19.2.1942 tarihli mektupta Tarancı'nın yine belirgin bir savunma yapma ve Nurullah Ataç, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa gibi önemli edebiyatçıların tanıklığına başvurma ihtiyacı duyduğu dikkati çekmektedir. Bu cevapta, özellikle Orhan Veli Kanık'tan, gizlemeye çalışmakla birlikte, küçümseyici bir tutumla söz edildiği görülür[190]

Şair, bu cevabından kısa bir süre sonra yazdığı 1.4.1942 tarihli mektubunda da Orhan Veli Kanık'a karşı takındığı eleştirel tutumu *"Oktay'a her hususta itimadım vardır, fakat Orhan'ın fantezi tarafı beni korkutuyor."*[191] sözleriyle sürdürür.

---

185 *Ziya'ya Mektuplar*, s.113/117.
186 A.g.e., s.123.
187 A.g.e., s.157.
188 A.g.e., s.117-163.
189 A.g.e., s.56.
190 A.g.e., s.97.
191 A.g.e., s.106.düz

Orhan Veli Kanık'ın Garip bildirgesinde, sanat dalları arasındaki iş birliğini olumsuzlayan görüşleri de Cahit Sıtkı Tarancı'nın dolaylı eleştirisine konu olmuştur. Şair, 30.5.1942 tarihli mektubunda bunu *"mısralarda resim, mimarî, heykeltraşlık gibi güzel sanatların meziyetlerinden de istifade etmek"*[192] gereğine işaret ederek hissettirir. Ayrıca, Orhan Veli Kanık'ın şiirde ses ögesine karşı çıkması ve anlamı öncelemesi de Cahit Sıtkı Tarancı'nın dolaylı olarak eleştirdiği bir diğer noktadır[193]

Cahit Sıtkı Tarancı'nın, daha sonraki mektuplarındaki eleştirilerinde Orhan Veli Kanık'ın yanına Melih Cevdet Anday'ı da kattığını görüyoruz. Şair, 18.9.1942 tarihli mektubunda önce onu, gerçekliğe aşırı bağlı olmakla suçlar, ardından Orhan Veli Kanık'ı da aynı gerekçeli eleştirisine dahil eder[194]

Cahit Sıtkı Tarancı'nın burada değineceğim eleştirisi, onun Garipçilere bakışında geldiği son noktayı göstermesi bakımından önem taşıyor. Şiirde akım, ekol gibi oluşumları yıllar önce "1886 Mucizesi: Sembolizma" başlıklı yazısında *"Edebiyatta, bilhassa şiirde, bir mektebin temayüllerini eserinde sadık bir ayna gibi aksettiren sanatkâr ancak ikinci üçüncü derecede bir sanatkârdır.(...) Yaratmanın hazzına ermiş bir şair hiçbir zaman hiçbir mektebin tabiiyeti altına giremez."*[195] sözleriyle olumsuz bulmuş olan Tarancı, Garip hareketini de aynı açıdan eleştirir. Onun 3.10.1942 tarihli mektubunda yer alan bu bağlamdaki *"Sanat meydanına tek başına atılmalı insan. Eş dostla, grup halinde filân atılmak (sen de tecrübelerinle bilirsin) pek hoş bir şey değil. Meselâ "Orhan Veli ve arkadaşları" tabirine Oktay'la Melih ne kadar kızsalar hakları var. Bir ticaret şirketinden ancak böyle bahsedilir. Fakat kabahat kendilerinde."*[196] değerlendirmesi aynı zamanda eleştirilerinde Garipçilerin genelini dolaylı olarak hedef almaya başladığını da ortaya koyar.

Cahit Sıtkı Tarancı, 1944'te yayımlanan bir başka yazısında, halk şiirinin, genç şairlerin eserlerindeki yerini irdelerken Oktay Rifat'ın bu tarzda yazdığı şiirlerden de söz eder. Onun bu yönelimiyle,

---

192 *Ziya'ya Mektuplar*, s.117.
193 A.g.e., s.133.
194 A.g.e., s.149-150.
195 Ağaç, S.14, 4 Temmuz 1936, s.16.
196 *Ziya'ya Mektuplar*, s.153.

geleneksel ve modern şiir arasında sentez oluşturmaya giriştiği görüşünü övgülü sözlerle belirtir. Dolayısıyla, Garipçilerin geleneği reddetme tutumlarını da dolaylı olarak eleştirmiş olur[197].

Cahit Sıtkı Tarancı'nın bütün bu değerlendirmeleri şunu gösteriyor: Şair, vezinsiz şiire 1939 yılında Oktay Rifat ile yakın arkadaş olduktan sonra başlar. Vezinsiz şiiri savunan poetik düşüncelerini ortaya koyarken, bu yöneliminin örneklerini de ardı ardına verir. Ancak, yeni şiirlerinin, Garipçilerin etkisinde yazıldığı şeklinde anlaşılması üzerine önce kendisini savunmaya ve giderek Orhan Veli Kanık'ı ve Melih Cevdet Anday'ı eleştirmeye girişir. Sonuçta ise bu eleştirilerini Garip hareketinin bütününe genişletir.

Bu gelişmenin ardında Cahit Sıtkı Tarancı'nın duyduğu şairce, ancak gereksiz, bir kompleksin varlığını sezmek mümkündür. Öyle ki, kendisiyle otuzlu yılların ikinci yarısında yapılan görüşmelerde ve kırklı yılların ilk yarısında kaleme aldığı yazılarda Garip üçlüsünü beğendiği sanatçılar arasında sayan şair, daha sonraları onları pek anmamaya başlar[198]. Bununla birlikte Orhan Veli Kanık'ın ölümü üzerine yazdığı iki yazıda, onun ve dolayısıyla Garip hareketinin şiirimizdeki yerini olumlu sözlerle değerlendirir[199] Ne var ki, onun kendisini savunma ihtiyacı ile başlayan eleştirel tutumu pek gerçekçi değildir. Çünkü, 1939'dan 1946'ya kadar yazdığı şiirler içinde Garip tarzında olanların sayısı bir hayli fazladır. Bununla birlikte, söz konusu dönemde biçim ve içerik bakımlarından 1940 öncesi şiirlerinin devamı niteliğindeki ürünlerini vermeyi sürdürür. Cahit Sıtkı Tarancı 1946 sonrasında ise, birkaç şiiri[200] dışında, Garip etkisinden oldukça uzaklaşmıştır.

Garip hareketinin Cahit Sıtkı Tarancı üzerindeki belirgin etkisi, onun, kişisel duygulanma ve sorgulamalarla örülü içe dönük ve karamsar şiirini hayata, yaşadığı doğal ve sosyal çevreye, dolayısıyla dışa yönelik iyimser bir şiire dönüştürmesi şeklinde olmuştur. Bu dönüşüme koşut olarak şairin kullandığı dile ait malzeme sözcük

---

197 "Şairlerimize Halk Şairleri Örnek Gösterilebilir mi?", Cumhuriyet, S.7183, 12 Ağustos 1944, s.2.

198 Bu konuda bkz.: Cahit Sıtkı Tarancı, *Yazılar*, yay. haz.: Hakan Sazyek, Can Yayınları, İstanbul, 1995.

199 "Tanıdığım Orhan Veli", Kaynak, S.36, Aralık 1950, s.284/306; "Şair Orhan Veli", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1-2.

200 Örneğin, "Meçhul Asker"(1946), "Utanç"(1949), "Memleket"(1953).

kadrosu, söz dizimi, konuşma dilinin kalıp ifadelerine yakınlık, deyimlerden yararlanma gibi çeşitli bakımlardan oldukça yalın, gerçekçi ve geniş bir kapsama kavuşmuştur. Cahit Sıtkı Tarancı'nın, bu dil anlayışıyla yazdığı şiirler de doğal olarak, bütün yönleriyle yaşanan hayatın içinde yer alan bir figüratif kadroyu, bu kadronun yaşayış ve davranış tarzındaki genelliği ve olağanlığı içerir. Bu şiirlerdeki yaşayan/anlatan konumundaki kişi özgürlüğüne düşkündür, hayatı şaşkınlıkla seyreder ve sevinçle yaşar. Yansıtılan sosyal çevre yereldir. Kozmik, doğal ve kültürel nesneler birer canlıdır ve insanla yakın ilişki içindedir. Öyle ki, ölüler bile duyan, düşünen varlıklardır. Bundan ötürü 'kişileştirme', onun söz konusu şiirlerinde önemli bir anlatım tutumu ögesidir. Hayatın yalınlığını çocuksu bir bakışla algılama ve yansıtma da şairin bu şiirlerinde başvurduğu bir anlatım tekniğidir. Bütün bunlar, Cahit Sıtkı Tarancı'nın 1940-1946 arasındaki biçimli ve biçimsiz birçok şiirinde görülen Garip kaynaklı özelliklerdir[201]

3- Ziya Osman Saba

Şiire 1927 yılında başlayan Ziya Osman Saba'nın, Garip hareketinin etki alanına girmesi, dolaylı yoldan, Cahit Sıtkı Tarancı'nın aracılığıyla olmuştur. Tarancı, arkadaşına yazdığı 1939 sonrası mektuplarda, ona vezin ve kafiye üzerinde titizlikle durmaması, bu iki ögenin sınırlandırıcı etkisinden kendisini sıyırması tavsiyelerinde bulunur. Ziya Osman Saba'nın, 1940'tan itibaren, düzenli bir vezin yapısına sahip manzumelerin yanında serbest tarzda da şiirler yazmaya başlamasında bu tavsiyelerin önemli rolü olmuştur. Ancak, şairin bu tarz şiirlerini vezinsiz olarak nitelemek de pek mümkün değildir. Çünkü, Ziya Osman Saba, bu yeni yöneliminin ürünlerinde hece vezninin değişik kalıplarından da yararlanmıştır. Ayrıca, kafiye hakkında da arkadaşının tavsiyelerine uymayarak şiirlerinde düzenli bir kafiye örgüsünü kullanmaktan vazgeçmemiştir.

---

[201] Bunlara en belirgin örnekler olarak bkz.: "Bugün", Varlık, S.203, 15 İlkkânun 1941, s.250; "Bizimkiler", İnkılâpçı Gençlik, S.56/67, 10 Birinciteşrin 1942, s.3; "Mangal Başında", İnşan, S.21, Mart 1943, s.14; "Kış Mevsimi", Dernet, 16 Ekim 1943 (*Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, 3.b., İstanbul, 1987, s.111); "Fikr-i Sabit", Ankara, Ekim 1945 (*Bütün Şiirleri*, s.115).

Ziya Osman Saba'nın serbest vezinli şiirlerinde de kendine dönük dünyasını koruduğu dikkati çekmektedir. 1940 öncesinde sürekli olarak kendi ben'ini şiirine merkez edinen şair, söz konusu anlayışını yeni tarz örneklerinde de sürdürür. Sosyal çevreye doğru bir genişleme kaydetmekle birlikte, bu çevrenin içine pek girmeyen Saba, sadece seyreden, tasvir eden bir açıdan bakar dışarıya. Sorgulama ve toplumsal bir işlev üstlenme gibi bir kaygısı yoktur.

Bununla birlikte, Ziya Osman Saba'nın, günlük dilin söyleyiş özelliklerine ve sözcük kadrosuna başvurma bakımlarından, Garip'in başlattığı genişletme çalışmasına katıldığı söylenebilir. 1944 yılında yazdığı "Sabahın Dördü"[202] adlı şiirinde *"et kamyonu, çöp arabası"* gibi söz öbekleri bunu açıkça gösterir. Ayrıca, Orhan Veli Kanık'ın, bir hayat kadınını "vesikalı"[203] şeklinde örtülü bir ifadeyle nitelemesine karşılık Ziya Osman Saba'nın ondan küfür kategorisindeki bir sözcükle söz etmesi ilginç bir noktadır[204] Bu durum, 1938 yılında "nasır" sözcüğünü şiire sokmasından ötürü oldukça sert tepkiler alan Orhan Veli Kanık'tan daha cesur ve dolayısıyla radikal bir tutumu da zaman zaman gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Ziya Osman Saba, 1940 sonrasındaki şiirlerinin büyük bir bölümünde serbest vezni kullanmış; ancak, kafiyeden de büsbütün uzaklaşmamıştır. İçerikte ise 1940 öncesinden getirdiği kendine özgü bireysel anlayışını sürdürmüştür. Dolayısıyla, Garip şiirinin onun üzerindeki dolaylı etkisi biçimle sınırlı kalmıştır.

4- Mümtaz Zeki Taşkın

Ercümend Behzad Lâv'ın öncülüğünü yaptığı dadaist şiirin ender izleyicileri arasında olan Mümtaz Zeki Taşkın da kırklı yıllarda gerek poetik düzlemde gerekse şiirde Garip hareketinden etkilenmiştir.Mustafa Niyazi ile birlikte çıkardığı *Allo! Allo! 1934* adlı kitapta vezinsiz, ancak kafiyeli şiirleriyle kendini gösteren şair, 1943

---

202 *Bütün Şiirleri*, Varlık Yayınları, 4.b., İstanbul, 1974, s.39.

203 "Tahattur", Küllük, S.1, 1 Eylül 1940, s.4.

204 İlkin otuzlu yıllarda Mustafa Niyazi (*Allo! Allo! 1934*, Ülkü Kitaphanesi, Güneş Matbaası, İstanbul, 1934, s.5) tarafından şiire sokulan bu sözcük, kırklı yıllarda da Ziya Osman Saba'dan önce Cahit Saffet Irgat tarafından kullanılmıştır ("Peşinden Söylenen Şarkılar", İnsan, S.20, Şubat 1943, s.7).

yılında yayımlanan "Şiirde Şekil Muhafazakârlığı" başlıklı makalesinde kafiyeyi *"Şekil'in ve kafiye'nin şiire dar bir çerçeve çizmesi ve bunun mimarisi içinde şairi bocalatması sadece bir muhafazakârlıktan ibarettir. Şiirde niçin bir kafiye zoru olsun? Şair, beyninde mısralarını en mukaddes doğum ağrılarile dünyaya getirirken niçin 'kalem' ve 'elem' kelimeleri gibi üniformalı sözler dizmeğe kendini zorlasın.Dünyada en tabiî doğumu yapan ana bile iki çocuğunu birbirine benzetmeğe mecbur değildir."*[205] sözleriyle Garip hareketinin görüşleri doğrultusunda değerlendirmiştir:

Mümtaz Zeki Taşkın'ın poetik düzlemdeki bu etkilenmesi, aynı dönemdeki şiirlerinde de kendisini göstermektedir. Hayatı algılayışındaki ve bunu ifade edişindeki yalınlık, söz konusu değişimin başlıca göstergesidir. Aşağıdaki iki şiiri, onun nasıl bir şiir anlayışından Garip'e doğru yöneldiğini sergilemektedir:

"Bir düdük öttü,
megâfonda bir emir:
FUNDAAA demir..
66000 tonilatoluk
Bacaları kara
Bir transatlantik demirledi sulara..
Makine dairesi
Bir gemici türküsü söylüyor
" [206]

"Beni arayanlar bulurlar çabucak,/ Çıktığım kahvede./ Ayni yollardan geçerim gece gündüz/ Yolumu değiştirdiğimi gören olmamıştır./ Ayni tramvaya binerim sabahları/ Ayni yerde otururum vapurda/ Ayni kızı severim yıllardır./ Cigaramın markası değişmemiştir/Ayni şapka başımda oldum olası./Ayni sokaktadır/ Altında ıslık çaldığım pencere."[207]

---

[205] Dikmen, S.29-30, 15 Şubat 1943, s.1.

[206] "Transatlantk"ten, *Allo! Allo! 1934*, Ülkü Kitaphanesi, İstanbul, 1934, s.26.

[207] *Bugünkü Şiirimiz*, haz.: Fahir Onger, İstanbul, 1946, s.76.

5- Ahmet Hamdi Tanpınar

İlk şiiri 1921 yılında yayımlanan Ahmet Hamdi Tanpınar, uzun yıllar, Yahya Kemal Beyatlı'nın öncüsü olduğu sembolik şiirin hece vezniyle yazılmış mükemmel örneklerini verdi. Şair, bu tarz şiirlerinin yanında, kırklı yılların sonundan itibaren vezinsiz şiirler de kaleme almıştır. Tanpınar'ı yakından tanıyan Prof.Dr.Mehmet Kaplan, onun vezinsiz şiire yönelmesini şu nedenlere bağlamıştır:

> *"Tanpınar, (vezinli ve kafiyeli) klasik şiirde ısrar ederken, Türk ve dünya edebiyatında serbest tarzda şiir yaygın bir hale gelmişti. Zengin duygu ve hayallerini klasik şiirin dar çerçevesine sığdıramayan şair, onları uzun yıllar nesirlerine boşaltmıştı.(...) Uzun müddet bu akımlara mukavemet eden Tanpınar, sonradan, kendi zengin imajlarına vezinli kafiyeli şiirden çok daha uygun olan serbest tarzda şiirler yazmağa başladı."* [208]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın vezinsiz şiire geçişi, Dr.Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi[209], oldukça geç olmuştur. Ayrıca, onun bu tarzdaki ürünleri, 1949-1953 arasında yayımlanan sekiz şiirden ibaret kalmıştır[210] Yayımlanmamış şiirlerinin tamamının (beş adet)[211] bu tarzda olduğu göz önüne alınırsa, Tanpınar'ın vezinsiz şiir üzerinde önemle durduğu dikkati çeker. Bu şiirler arasında "Son Yağma" ve "Başımızın Üstünde Bir Bulutun" ise dize sayısı bakımından kırklı yıllarda yaygınlaşan 'kısa şiir' anlayışının etkisinde kabul edilebilir. Ayrıca, Tanpınar gibi sözcük seçme işlemine büyük özen gösteren, dolayısıyla konuşma dilinin ögelerine pek fazla yer vermeyen bir şairin, ikinci şiirde günlük dilin sınırları içinde kalan bir sözcük öbeğini kullanmış olması da bu bağlamda dikkati çeken bir husustur. Bu şiiri aşağıya alıyorum.

---

208 *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 3.b., Dergâh Yayınları, İstanbul, (tarihsiz), s.155-156.

209 A.g.e., s.155.

210 Bkz.: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 2.b., İstanbul, 1981, s.131-137 Bu şiirlerin tahlili için bkz.: Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s.155-175.

211 *Bütün Şiirleri*, s.131-137.

*"Başımızın üstünde bir bulutun/ Güneşe asılmış gölgesi,/ Uzakta toz halinde dağılan/ **Yoğurtçu sesi**,/ Gün bitmeden başladı içimizde/ Yarınsız insanların gecesi."*[212]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın vezinsiz şiire yönelmesinde Garip hareketinin de etki payı söz konusudur. Nitekim, Dr.Kaplan, bu hususu şöyle açıklıyor:

> *"1940-1950 yılları arasında hece vezni ile pek çok şiir yazılmıştır. Başarılı eserlerini 1940-1950 arasında veren Orhan Veli nesli hece şiirini mağlup etmiş ve Türk edebiyatına serbest şiiri hâkim kılmıştır. Tanpınar gibi, hece şiirinin en güzel ve mükemmel eserlerini veren usta bir şairin serbest tarzda şiirler yazması bu mağlubiyeti gösteren en kuvvetli delillerden birisidir."*[213]

Ancak, Tanpınar'ın, kırklı yılların egemen şiir anlayışından etkilenişi geniş boyutlara ulaşmamıştır. Ayrıca, bu dönemin şiirini belirginleştiren biricik özellik de vezinsizlik ve kafiyesizlik değildir. Ahmet Hamdi Tanpınar, söz konusu tarzın sadece bu yönlerinden etkilenmiş, buna karşılık kendi şiirinin önceki dönemlerine ait sembolik yapısını korumuştur. Şunu da belirtmek gerekir ki, şairin vezinsiz şiirlerinde düzensiz de olsa bir kafiye örgüsünün varlığı kendisini göstermektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, ellili yılların sonunda yayımlanan makalesinde Garip hareketinin Türk şiirindeki yerini, öncelikle şiiri doğallaştırmak ve *"ilk aruz denemelerinden itibaren Türk şiirinin hâkim vasfı görünen müzikaliteyi sarsmak"*[214] bakımlarından önemli bir konuma yerleştirmiştir.

B- Çağdaşları üzerindeki etkisi

Garip hareketinin etkilerinin görüldüğü bir başka kesim, çağdaşlarıdır. Garipçilerden birkaç yıl sonra şiir yayımlamaya başlamış olan bu kesimin çoğunluğu, "yeni şiir" anlayışının savunusunu

---

212 A.g.e., s.83.

213 *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s.240-241.

214 "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Yeni Türkiye*, Nebioğlu Basımevi, İstanbul, 1959 (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, yay.haz.: Zeynep Kerman, 2.b., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s.116'dan naklen).

İstanbul'da yürüten şairlerden oluşur. Garip hareketinin değişik ölçülerde ve yönlerde etkilemiş olduğu bu şairler, alfabetik sırayla, şunlardır: Nahit Ulvi Akgün (1918), Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993), Talip Apaydın (1926), Avni Arbaş (1919), Orhon Murat Arıburnu (1920-1989), Sefer Aytekin, Faik Baysal (1918), Salâh Birsel (1919), Necati Cumalı (1921), Nedim Çapman, Avni Dökmeci (1919), Metin Eloğlu (1927-1985), Fethi Giray (1918-1970), Halim Şefik Güzelson (1913-1990), Cahit Saffet Irgat (1916-1971), Cahit Külebi (1917), Cemil Meriç (1916-1987), Behçet Necatigil (1916-1979), Rüştü Onur (1920-1942), Şükrü Enis Regü (1923-1976), İsmail Ali Sarar (1925), Suat Taşer (1919-1982), Suphi Taşhan, Muzaffer Tayyip Uslu (1922-1946), Halim Yağcıoğlu (1919).

Garip hareketinin, yukarıda adları verilen şairler üzerinde, 1940- 1946 arasında yoğun olarak görülen ve 1950'ye kadar azalarak süren etkisi değişik açılardan gerçekleşmiştir. Öncelikle hemen hepsindeki ortak özellik biçim anlayışındadır. Söz konusu dönemde bu şairlerce yazılan şiirlerin büyük bir bölümünde vezin ve kafiye yoktur. Ayrıca, yine çoğunluğu kısadır. Dize sayısına dayalı bu nicelik özelliği, dize uzunluğunda da varlığını gösterir. Dizelerin düzenli bölümlenmesi gibi bir kaygının olmaması ise, bu şiirlerin bir başka ortak biçim özelliğidir.

Şiirin içeriğinde ise öncelikle çevre ve buna bağlı olarak figüratif kadro genişlemesi söz konusudur. Doğaya ait figürleri ve eşyayı birer canlı olarak algılama anlayışının yaygınlığı, 'kişileştirme' tekniğinin Garip şiirindeki uygulanışının bu kesim tarafından geniş ölçüde benimsenmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Kişi kadrosunun, kentli toplumun orta ve alt katmanlarına ait yaygın davranış kalıplarını, duygulanımlarını, ilişki tarzlarını temsil eden özellikler taşıması, Garip şiirinin bu şairler üzerindeki bir başka etki yönüdür. Garipçilerin sıkça işlediği 'sıradan insan', kırklı yılların şiirinde kendisine oldukça geniş bir yer bulmuştur. Bu figüratif özelliğe bağlı olarak, günlük hayat da öyküleme tekniğiyle, gerek dar gerekse geniş ölçekte şiire girer.

Garip şiirinin adı geçen şairler üzerindeki bir diğer etkileme yönü, hayatın algılanış biçiminde görülmektedir. Dünya ve -sevinçle yaşanan- hayatın olağanüstülüğü karşısındaki şaşkınlık, çocuksuluk, nükte ve mizah, söz konusu algılayışın şiirdeki belirgin ifade tarzlarını oluşturur. Bu tarzların egemen özelliği ise konuşma dilinin ve onun

içinde yer alan deyim, argo vb. kalıp sözlerin oldukça geniş ölçüde şiire sokulması olmuştur.

Örnekler:

*"**40 Yıllık**// Dost gelir uzaktan,/ Kahve içeriz karşılıklı;/ Ve güleriz göz göze geldikçe.// Anlatırız başımızdan geçenleri:/ Onun dedikodusu olmuş mahallede,/ Bir kız yüzünden."*[215]

*"**Bütün Söylediklerim**// Bütün söylediklerim yalan/ Yalan yaşamakta olduğum/ Ne sıcak memleketlere gitmek istedim/ Ne kaçmayı düşündüm/ Ben bu şehrin semasından/ Kasabından, fırıncısından/ Hoşnudum."*[216]

*"**İmkânsız**// İnsanı hiçbir şey alı koymamalı/ Yürümekten ve düşünmekten../ Fakat memuriyetin ve âvareliğin/ Bir arada olması imkânsız."*[217]

*"**Sır**// Ah sabahları uyanmak olmasa/Tren, vapur sesi duymak;/ Şöyle bir sigara yakmak olmasa/Nasıl yaşanır?//Deniz görünmese pencereden/Bir insan/İstediği zaman başını alıp gitmese!// Hani tutmasam kendimi/ Ne var ne yok anlatacağım size"*[218]

*"**Şifre**// Kaşın şifre/ Gözün şifre/ Gülmen konuşman şifre/Yaradan şifre yaratmış/ Seni çözmek için,/ Şifre müdürü mü olmalı?"*[219]

---

[215] Nahit Ulvi Akgün, *18 Şair*, haz.: Âli Tomrukçu, Recep Ulusoğlu Basımevi, Ankara, 1944, s.94. Şairin Garip etkisindeki diğer şiirleri için ayrıca bkz.: *Sebep*, 1945.

[216] Sabahattin Kudret Aksal, Gün, S.4, 14 Haziran 1941, s.2. Ayrıca bkz.: *Şarkılı Kahve*, İstanbul, 1944. Onun kimi poetik yazılarında da Garip'in etkisini görmek mümkündür. Örneğin bkz.: "Kaidelerin ve İtiyatların Alehinde", Yeni İnsanlık, S.1, 15 Şubat 1940, s.31-32; "Güzel Şeyler ve Güzeli İnşa", Yeni Ses, S.7(11), Ağustos 1941, s.3.

[217] S.K.Aksal, Değirmen, C.2, S.7, Nisan 1943, s.9.

[218] S.K.Aksal., Yenilikler, S.4-5, Ağustos 1946, s.12.

[219] Orhon Murat Arıburnu, *Bugünkü Şiirimiz*, haz.: Fahir Onger, İstanbul, 1946, s.20. Ayrıca bkz.: *Kovan*, 1940.

*"**Ortaoyunu**//Ne gam kalırdı/Ne kasavet/Bir de simit ağacı olaydı/ Bizim sayılırdı saadet"*[220]

*"**Bulut** Geçti// Sen şimdi kocanın evinde oturursun/ Ve saçların artık eskisi gibi değil;/ Geceleri yemekten sonra/ Çorap söküğü dikersin/ Ve ihtimal ellerin de soğan kokar./ Senin kocan bir suratı çirkin adam/ Ağzı açık uyur/ Ve senin vücudun bozulur, çocuk doğurdukça.. "*[221]

*"**Soğukkuyu Mahallesi**//Ben de gökyüzüne karşı durdum,/Şiir yazdım/Coştum./Bir memuriyetim olduğu/Anlaşılmadı;/Aşklarım/ Anlaşılmadı./ Yaşım geldi geçti/ Evlenemedim."*[222]

*"**Neşeli**// Nedir bende bugünlerdeki/ Bu on beş yaşında çocuk hali?/ Çiçeklere duyduğum bu sevgi?/ Bu küçük eşya merakı?/ Böyle uzun uzun seçişim yemeklerimi/ Cigaramı, kahvemi, keyifle içişim/ Ve böyle yerleştirip odamı/ Hiç yoktan gülüşüm, sevinişim?"*[223]

*"**Bizim Sokak**// Peykelere serilen manav/ Kavunları okşuyor uykusunda;/ Üzümler olgun/ Kadim konaklar sağlam,/Nerede ise gün doğacak/ Kadın uyanacak/ Ve şehir ayaklanacak;/ Ayni sokakta kocayan bekçi/ Fikirler beyan edecek/ Gece hakkında"*[224]

*"**Piyaz**// Ne ahmak adamım ben/ Bahar gelmiş bihaberim,/ Baharla süslenmişsin/ Ölümüm senden olacak piyaz,/ Ahbaplık berdevam/ Dostluğumuz bir yıl daha uzadı/ Ölümüm senden olacak/ Garanti"*[225]

---

220 O.M.Arıburnu, Yenilikler, S.4-5, Ağustos 1946, s.8.

221 Salâh Birsel, İnkılâpçı Gençlik, S.56/35, 28 Şubat 1942, s.1. Ayrıca bkz.: *Dünya İşleri*, İstanbul, 1947.

222 S.Birsel, *Bugünkü Şiirimiz*, haz.: Fahir Onger, İstanbul, 1946, s.30.

223 Necati Cumalı, Varlık, C.13, S.217, 15 Temmuz 1942, s.19. Ayrıca bkz.: *Kızılçullu Yolu*, 1943; *Harbe Gidenin Şarkıları*, 1945.

224 Cahit Saffet Irgat, Yeni Ses, S.6(10), Temmuz 1941, s.5. Ayrıca bkz.: *Bu Şehrin Çocukları*, 1945.

225 C.S.Irgat, *48 Şair*, s.54.

*"**Burası**// Şimdi nerde olmak isterdim/ Kadıköy'de Fikirtepesi'nde/ Murat Sinaması'nın karşısındaki kahvede/ Ya da/ Sarıyer'de iskeleye çok yakın bir evde// Ama burası da iyi"*[226]

*"**Çiçekle Hasbuhal**// Artık ne pencerem var/ Seni koyacak/ Ne masam!Sevgilim de yok bu şehirde/ Çiçek! seni alıp ne yapsam!"*[227]

*"**Lâdes**// Uzayacağa benzer/ Tutuştuğumuz lâdes.// İşi gücü bırakıp/ Mezarlığa nâzır/ Bir eve taşındım./ Ölüm, sen beni aldatamazsın!/ Aklımda."*[228]

*"**Sevda Peşinde**// Ben artık bulunduğun şehirden gittim,/ İnsan kuş misali./ Sen hâlâ/ O kalabalık evde olmalısın./ Gelip gidenin çok mu bari?/ Üzgünüm Leylâ/ Dünya hali."*[229]

*"**Omzumdaki Cenaze**// Sen,/ Çocuk arabalarında gezdin mi küçükken,/ Otomobil yüzü gördün mü ömründe?/ Zavallı adam,/ Şık taşıtlara binemeden öldün mü nihayet?"* [230]

*"**Kuş ve Bulut**// Kuşlar gibi bulutlar da uçar,/ Bulutlar da kuşlar gibi / Hep böyle insanlardan kaçar.// Fakat ne diye konmaz/ Bulutlar dallara/ Kuşlar gibi?"*[231]

*"**Kuşluk Vakti**// Çıldırasıya seviyorum işte,/ Kuşu kuş bileli,/ Bulutu bulut./ Ağacı ağaç bileli,/ Gölgesinde mesut yaşıyorum./ Kendimi bildim bileli,/ Şaşırdım ne yapacağımı."*[232]

---

226 Halim Şefik Güzelson, *Otopsi*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984 , s.29. Ayrıca bkz.: A.g.e..

227 Cahit Külebi, İnsan, C.3, S.14, 1 Mayıs 1941, s.2. Ayrıca bkz.: *Adamın Biri*, 1946.

228 Behçet Necatigil, Varlık, C.13, S.219, 15 Ağustos 1942, s.55. Ayrıca bkz.: *Kapalı Çarşı*, İstanbul, 1945; *Çevre*, İstanbul, 1951.

229 B.Necatigil, Yaratış, S.8, 23 Mayıs 1945, s.6.

230 B.Necatigil, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, S.43-44, 1 Kasım 1947, s.4.

231 Şükrü Enis Regü, Dikmen, C.2, S.17, 1 Ağustos 1942, s.3. Ayrıca bkz.: *Yağmur*, 1944; *Canım Dünya*, 1945.

232 Rüştü Onur, İnkılâpçı Gençlik, S.56/35, 28 Şubat 1942, s.3. Ayrıca bkz.: Salâh Birsel, *Rüştü Onur*, İstanbul, 1956.

*"**Küçük Aşk Şarkısı**// Meşhur karanlıktı/ Biz gene/ Sağlık parkındaydık/ Onun çiçek arıyordu gözleri/ Getirmek için gecelerden/ Uykumda sabahla/ Bırak da çiçekleri."*[233]

*"**İnsanoğulları Destanı**// Ne kadar istersin evlenmeği/ Ara sıra./ Evlensen odana geç mi gelirsin böyle?/ Vazgeçersin belki içkiden de./ Ütülü temiz olur/ Senin de gömleğin, kravatın, elbiselerin./Gitmeyiverirsin geceleri/ Hasan'ın kahvesine./ Bırakırsın oyunu da,/ Yoluna girer işlerin"*[234]

*"**Bir Hikâyenin Sonu**// Ve günlerden sonra bir gün/ Demir aldı limandaki gemiler/ O yine sahilde bizimle beraber,/ O eski yoldaşımız, kimsesizlik.// Saat işler/ Zaman geçer/ Ve insan unuturmuş."*[235]

*"**Sevinç**// Şikâyetçi değilim;/ Vaktinde doğan güneşten/ Dalında öten kuştan. // Memnunum,/ Bu topraktan./ Bu taştan/Islık çalıyorsam/ Kederden değil,/ Sevinçten."*[236]

*"**Evadoksiya**// İnkâr etmiyorum ki/ Öpmesine öptüm Evadoksiya'yı/ Hem de Zeyrek yokuşunda öptüm/ Sinamaya da götürdüm/ Fakat ben o zaman// Sanırsam, o da beni seviyordu/ Sevmese ıslık çalar mıydı/ Saat ondan sonra/ Çabuk gel diye"*[237]

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi[238], adı geçen şairler Garip hareketinden etkilenmelerine rağmen içlerinden kimileri bu etkinin varlığını pek kabul etmeyen, yadsıyan, üstelik Garip hareketini suçlayan bir tutum içinde olmuştur.

---

[233] Suphi Taşhan, Hamle, S.3, Birinciteşrin 1940, s.16.
[234] İsmail Ali Sarar, Yirminci Asır, S.6, 16 Ocak 1948, s.3.
[235] Suat Taşer, Varlık, C.11, S.191, 15 Haziran 1942, s.543. Ayrıca bkz.: *Bir*, 1942.
[236] Muzaffer Tayyip Uslu, Değirmen, C.2, S.9, Haziran 1943, s.75.
[237] M.T.Uslu, *Şimdilik*, Zonguldak, 1945. Ayrıca bkz.: A.g.e.
[238] Bu örnekler, Garip'in, döneminde yarattığı çok boyutlu etki alanının birer temsilcisi olarak verilmiştir. İlgili dipnotlarda adları verilen şiir kitapları incelenirse söz konusu etkinin genişliği açıkça görülecektir.

Salâh Birsel'in düşünceleri bu hususa ilk örnek olarak verilebilir. Şair, Garip karşıtı düşüncelerini kırklı yıllarda belirtmeye başlamıştır. 1947 yılında yayımladığı bir yazı dizisinde[239] poetik görüşlerini aforizmalar halinde sergileyen Salâh Birsel, dizinin ikinci yazısını şu îmâlı sözlerle bitirir:

"Jean-Jacques Rousseau Yeni Héloise'i niçin yazdığını açıklarken: "Zamanımın ahlâkını gördüm de bu mektupları yayınladım" diyor.

Benim için mesele şu şekildedir:

"Orhan Veli'nin Garip'in başına oturttuğu önsözü gördüm de bu iç dökmelerini yayınladım "[240]

Salâh Birsel, yıllar sonra konuya yeniden değinmiştir. 8 Eylül 1991 tarihli güncesinde, 1941 Mayıs'ında çıkan *Garip*'in ön sözündeki kimi düşüncelerin, kendisinin "Seyirci Sahneye Çıkıyor"[241] başlıklı yazısından esinler taşıdığını öne sürer[242] Birkaç ay sonra, 4 ve 8 Kasım 1991 tarihli güncesinde iddialarını Orhan Veli Kanık'ın, kimi şiirlerinde kendisinden çalıntı yaptığını öne sürecek kadar ileri götürür. Örneğin şairin "Galata Köprüsü"nde, kendisinin "Dünya İşleri" adlı şiirindeki "*kimimiz*" sözcüklerini "*kiminiz*" şekline dönüştürerek kullandığını belirtir. Ayrıca kendisinin *Dünya İşleri* adlı eserindeki kimi şiirleri bu konuda tanık gösterir[243] Salâh Birsel'in bu iddialarının ardında, Garipçilerin, kırklı yıllar şiirinin öncüsü olarak gösterilmesine karşı oluşu bulunmaktadır. Ne var ki, "*1940 yıllarında şiiri biz yazdık, parsayı Orhan Veli topladı*" diyen şair -onları eleştiren diğer birçok şair gibi- Garipçilerin, kırklı yıllara damgasını vuran şiir tarzının ilk örneklerini 1937 yılında vermeye başlamış oldukları gerçeğini göz ardı etmektedir. Tıpkı, Mehmet H.Doğan'ın da belirttiği üzere, Garip bildirgesinin ilkin, 1941'den iki yıl önce, 1939'da yayımlandığını görmezlikten geldiği gibi[244]

---

239 "Yeni Bir Şiirin İlkelerine Doğru", Sanat ve Edebiyat Gazetesi, S.33-34, 23 Ağustos 1947, s.2; a.g.g., S.37-38, 20 Eylül 1947, s.3; a.g.g., S.41-42, 18 Ekim 1947, s.3.

240 A.g.g, S.37-38, 20 Eylül 1947, s.3.

241 Yenilik, S.2, 15 Mart 1941, s.2.

242 "Bir Türk Dostu", Varlık, S.1017, Haziran 1992, s.22.

243 "Ağaç Toprağa Karşı", a.g.d., S.1020, Eylül 1992, s.26-27.

244 Salâh Birsel, bu düşüncelerinden dolayı oldukça ağır eleştiriler aldıktan sonra bir daha bu konuya değinmemiştir. Bu konuda bkz.: Mehmet H.Doğan, "Salâh Bey Yanılıyor", a.g.d., S.1019, Ağustos 1992, s.38-39; Memet Fuat, "Özgünlük", Adam Sanat, S.84, Kasım 1992, s.9-10/15.

Garip hareketinin 50. yılı dolayısıyla düzenlenen bir ankete cevap veren Necati Cumalı, bu noktadaki tutumunu şu sözlerle ifade eder:

"Benim kendime göre bir şiirim vardır Altında imzam olmasa bile, okuyan, şiirin bana ait olduğunu anlar. ben tüm şiir akımlarıyla ilgilendim. Garip'le de ilgilendim ondan ama etkilendim denemez. Orhan Veli ile Melih Cevdet bile şiir sürecinde yalınlıktan ayrıldılar, şairane söyleyiş kullandılar ancak ben yalınlıktan hiç ayrılmadım."[245]

Metin Eloğlu da Hikmet Altınkaynak'ın bu konudaki sorusunu, 21.11.1975 tarihli mektubunda benzer görüşlerle cevaplamıştır:

"- "Garip şiiri"nin ilkeleri katı ama kaypaktı. Kişisel dokum nedeniyle, bir akımın sözcüsü olmaktansa, sanatsal çaba ürünlerimin "benceliğini işlemeyi yeğlemişimdir.(...) liseyi bitirmiş delikanlılarca, fakülte seçercesine, şu ya da bu şairin, şairlerin dümen suyuna hiç yeltenmedim."[246]

Şiirinde ironiyi, dolayısıyla mizahı öncelemesiyle, Nâzım Hikmet'ten çok Garipçilere yakın olduğunu gösteren Cahit Saffet Irgat, Asım Bezirci'ye yazdığı mektupta *"İlerici ve toplumcu şairleri tuttum hep. Dünyada da, bizde de.. Ama hiçbirini bile bile örnek almadım ve hiçbirinden etkilenmedim."*[247] diyerek söz konusu etkilenmeyi kabul etmemiştir.

Kapalı Çarşı ve *Çevre* adlı eserlerinde Garip etkisindeki şiirlerini bir araya getirmiş olan Behçet Necatigil de henüz bu etkilenme süreci içinde, 23 Nisan 1948'de verdiği bir konferansta Garipçilerin, çağdaşları arasında ön plâna geçmesini *"Garip şairlerinin yaptığı iş, sessiz sedasız çalışıp taze örnekler veren bir kuşağın yanında aşırı bir hamleyle öne geçmek oldu."* şeklindeki olumsuz ifadelerle değerlendirmiştir[248] Şair, uzun yıllar sonra Garipçileri daha sert sözlerle eleştirecek ve 1970 yılında yapılan bir görüşmede onları *"şiiri gündelik hayatın gürültüsünde ayağa düşür"*mekle suçlayacaktır[249]

---

245 Varlık. S.1010, Kasım 1991, s.48.
246 Hikmet Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, s.108.
247 A.g.e., s.151.
248 *Bütün Eserleri 6*, Cem Yayınları, İstanbul, 1983, s.577.
249 A.g.e., s.516.

Garip hareketinin, dönemindeki etki alanı, adlarını verdiğim şairlerle sınırlı değildir. Kırklı yıllarda, edebiyat dergilerinin yeni ve amatör şairlere ayrılan sayfaları, Garip tarzı şiir denemeleriyle doludur. Bunların birçoğunun taşradan gönderilen ürünler olması, Garipçilerin şiirle toplumun geniş bir kesimini buluşturma amaçlarının büyük ölçüde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Üstelik, bunların genellikle genç insanlar tarafından yazılması, önceki dönemin şairlerinin yeni yetişen kuşaklar üzerindeki etkisinin de artık silinmeye başladığını göstermektedir. O yıllarda eski kuşak şairlerin yanı sıra yeni şiiri destekleyenlerin de zaman zaman eleştirilerine uğramış olan[250] bu durumu, bizzat Orhan Veli Kanık'ın bir yazısı ile örneklemek istiyorum:

> *"Bugün size iki yeni şair tanıtmak istiyorum. Bunlardan biri Adana'da basılmış olan İnsan Hali adlı kitabın şairi, Necati Kâhyaoğlu'dur. Duyduğuma göre, bu şair daha on dört on beş yaşlarındaymış. Adana'da bir orta okulun ikinci sınıfında öğrenci imiş. Bu, çocuk denecek kadar genç olan şairin, insana gerçekten büyük ümitler veren şiirlerini zevkle okudum. Size kitabın kapağında çıkmış olan küçük bir şiiri naklediyorum:*
>
> *Benim şair kardeşim,*
> *Nerelerdesin birkaç gündür?*
> *İnsan hali diyorsun;*
> *Bir olur,*
> *İki olur.*
> *Bir gün yalnız gel de yanıma,*
> *Konuşalım kendimize göre.*
>
> *Son iki satırı biraz zayıf. Ama yine de kötü değil. Küçük Necati'nin yeni şiirlerini görmek isteriz."*[251]

[250] Örneğin, daha önce de sözünü ettiğim gibi, Yaşar Nabi Nayır, Garipçilerle yolunu ayırırken, gerekçe olarak, basit birer öykünme derecesinde gördüğü bu örnekleri göstermiştir.

[251] "İki Yeni Şair", Ülkü, C.9, S.106, 16 Şubat 1946, s.23. Şiire getirdikleri yeni tarzın böylesine yaygınlık kazanmasından memnunluk duyan şair, birkaç yıl sonra ise meseleyi daha değişik görüşlerle ve bir öz eleştiri biçiminde değerlendirme gereğini duyacaktır. Söz konusu yaygınlığın artık bir yozlaşmaya dönüştüğü düşüncesinden hareket eden Orhan Veli Kanık, Yaşar Nabi Nayır'ın yıllar önceki eleştiri gerekçesini de bir ölçüde kabullenmiş gibidir:

C- Garip'in, 1940 Kuşağı üzerindeki etkisi

1940 Kuşağının Garip hareketine olan yakınlığı, kendisini öncelikle poetik düzlemde gösterir. Örneğin, Rıfat İlgaz, henüz biçim ve içerikte yeni bir şiir anlayışının eşiğinde olduğu sıralarda yayımlanan "Bu Memleket Böyle Ağlar" başlıklı yazısında vezin ve kafiye hakkındaki düşüncelerini *"Artık hece saymasını bilenlere şair demiyorlar. Bu da kabiliyet ve ihtisas işi oldu. Çünki ortada ne aruz kaldı, ne hece.. Hatta ne vezin kaldı ne kafiye.. Bütün oyunlar ve suniliklerin ötesinde tertemiz bir şiir istiyoruz."*[252] sözleriyle Garip'in bu bağlamdaki ilkeleri doğrultusunda sergilemiştir:

Ömer Faruk Toprak'ın, şiirde biçim konulu bir ankete verdiği cevap da Orhan Veli Kanık'ın Garip bildirgesindeki *"yeni bir zevke ancak yeni yollarla ve yeni vasıtalarla varılır."* sözlerinin etkisini taşımaktadır[253] Orhan Veli Kanık'ın söz konusu görüşü, Rıfat Ilgaz tarafından da benimsenmiştir. Şair, "Şiirde Şekil ve Muhteva" başlıklı makalesinde bunu şöyle yansıtır:

> *"Eski kalıplara modern fikir ve tahassüsleri doldurmak yersiz bir anane titizliğinin tezahüründen başka bir şey değildir. (...) Biz yeni ve ileri bir tahassüsü eski bir kılıkla modern bir cemiyete empoze etmenin lüzumsuzluğuna kaniiz."*[254]

1940 Kuşağının şiir ve toplum ilişkisi hakkındaki düşünceleri de Garipçilerin görüşlerine yakın özellikler taşır. Her iki kesimin de bu konudaki anlayışı, 'şairin, öncelikle insanı ve onun içinde yaşadığı toplumu, çevreyi barındırması ve yansıtması gerekir' şeklindeki ortak bir noktada toplanabilir. Ancak, bu görüşlerin ortaya konulmasındaki tarihî öncelik Garipçilere aittir. Orhan Veli Kanık, şiirin, *"yaşamak hakkını mütemadî bir didişmenin sonunda"* elde eden ve toplumun

---

"Genç okur yazarlar, hatta bu işle uğraşanlar, sandılar ki şiir yalnız küçük olayların, yalnız alelâde bir dille anlatılmasından meydana gelir.(...) Genç şairlerimizin çoğunda, ne yazık ki, böyle bir ***boş lâkırdı ile yetinme hali*** *görüyoruz. (...) şiirimizin bu hale gelmesinde de galiba bizim neslin büyük payı var "* ("Genç Şairden Beklenen", Yaprak, S.5, 1 Mart 1949, s.1)

252 Yeni İnsanlık, S. I, 15 Şubat 1940, s.26.

253 "Edebî Anketimiz", İnkılâpçı Gençlik, S.56/30, 24 İkincikânun 1942, s.3.

254 A.g.d., S.56/64, 19 Eylül 1942, s.2.

geniş bir kesimini oluşturan insanların yaşayışını ve zevkini yansıtması gerektiğini 1939 yılında ileri sürmüşken[255], Ömer Faruk Toprak, benzeri düşünceleri ondan birkaç yıl sonra, 1942'de belirtecektir[256]

"Şair ve Şiir Hakkında" adlı makalesinde "*Şiir, bir cemiyetin tekâmül vetiresinin (yani o cemiyetle cemiyetin birbiriyle olan münasebetlerinin) şairde bıraktığı intibalardır.*"[257] diyen A.Kadir de bu konuda benzeri görüşe sahiptir. Onun söz konusu düşünceleri, Melih Cevdet Anday'ın "*sanatın cemiyetle beraber görülüp anlaşılması lüzumu*"[258] üzerine belirttiklerini çağrıştırır.

İdeolojik görüşleri bakımından Nâzım Hikmet'in izleyicisi olarak kabul edilen 1940 Kuşağı şairleri, şiir tekniği bakımından kendi içlerinde iki gruba ayrılırlar. Hasan İzzettin Dinamo, Niyazi Akıncıoğlu, A.Kadir ve Ömer Faruk Toprak, genellikle, benzetmeye dayalı söyleyiş tarzlarıyla öncülerinin etkisi altında iken, diğerleri Garip hareketinin yalınlık ilkesine daha yakın görünür.

1940 Kuşağının şiiri, büyük ölçüde vezinsiz ve kafiyesiz bir biçim yapısına sahiptir. Dolayısıyla, dize sonlarındaki güçlü tonlamaya ağırlık veren Nâzım Hikmet'ten çok Garip şiirinin etkisi altındadır. Ayrıca, yine Nâzım Hikmet'in dize içindeki ses uyumuna önem göstermesine karşılık, 1940 Kuşağının ses ögesinden pek yararlanmaması ve şiirin anlam yapısını öncelemesi Garip'in, onlar üzerindeki bir başka etkileme yönünü oluşturur. Bu kesim şairlerinin Garipçilerden farklı olan başlıca biçim özelliği, anlatıyı daha bir belirginleştirmeleri ve buna bağlı olarak daha uzun şiirler yazmalarıdır[259]

---

[255] "Garip", Varlık, C.9, S.154, 1 İlkkânun 1939, s.267.

[256] "N.İlhan Berk", İnkılâpçı Gençlik, S.56/32, 7 Şubat 1942, s.5.

[257] A.g.d., S.56/64, 19 Eylül 1942, s.2.

[258] "İnsanın Hayatı", Oluş, C.1, S.25, 18 Haziran 1939, s.1.

[259] Garip hareketinin 1940 Kuşağı üzerindeki etkisine birer örnek olarak şu şiirlere bkz.:Rıfat Ilgaz, "Cenaze", *Yarenlik*, İstanbul, 1943 (6.b, Çınar Yayınları, İstanbul, 1993, s.35); a.ş., "Ne Diyebilirsin", *Sınıf*, İstanbul, 1945 (5.b., Çınar Yayınları, İstanbul, 1993, s.52-53); A.Kadir,"Zehra", *48 Şair*, haz.: Âli Tomrukçu, Ankara, 1944, s.58; A.Kadir,"Hatırlamak", *Tebliğ*, İstanbul, 1943 (*Bütün Şiirleri*, 3.b., Can Yayınları, İstanbul, 1988, s.61). A.Kadir'in 1943-1947 arasındaki sürgün döneminde yazdığı şiirlerde Garip etkisi daha yoğun olarak görülür (Bkz.: *Bütün Şiirleri*, s.67-152); Mehmed Kemal, "Mahalle", *Birinci Kilometre*, İstanbul, 1945; A.ş., *48 Şair*, s.65.

1940 Kuşağının kimi şairleri, gerek poetik çalışmalarında gerekse yukarıda bir kaç örneği verilen şiirlerinde görüldüğü gibi, Garip hareketinden izler taşımalarına karşılık, bir etkilenmenin söz konusu olmadığı görüşünü ileri sürmüşlerdir.

Mehmed Kemal, 1990 yılında yapılan bir görüşmede, Garipçilerden etkilenmediği görüşünü, kendini ustalıkla dışarıda bırakan ilginç bir bakış açısıyla, onların bile hareketten kısa süre sonra koptukları iddiasıyla pekiştirerek açıklama yoluna gitmiştir:

> *"Bugün şiirimizde Garip diye bir akım vardır. Ancak bu akıma garipçiler sahip çıkmıyorlar ki, biz çıkalım. Orhan Veli de, iki arkadaşı da daha sonra yazdıkları şiirlerde hiçbir zaman ilk yazılanların etkisinde değildir. Hepsi de kendilerine ayrı bir yol seçmişler Biz nasıl oluyor da Garip etkisinde kalıyoruz. Bu hazır bir nitelemedir, fırsat düştükçe yineleniır."*[260]

Rıfat Ilgaz, Garip şiiriyle, biçim ve içerik bakımlarından henüz önceki şiir anlayışını sürdürdüğü 1938 yılında tanışır ve onların şiire köklü bir yenilik getirdiklerini fark eder. Gazi Eğitim Enstitüsünde öğrenci olan şair, Ahmet Kutsi Tecer'in dersinde buna ilişkin bir de konuşma yapar[261] 1940 yılından itibaren şiirini yeni bir biçim ve içerik yapısına kavuşturduktan sonra ise üç şairin toplumcu şiire ve şairlere karşı olduklarını düşünmeye başlayan Rıfat Ilgaz, yine de Garip hareketinin yenilikçi ve öncü işlevini görmezden gelmemiştir[262]

Şairin, ankete verdiği cevapta, aktardığı bir anı aracılığıyla Orhan Veli Kanık'ın 1945 sonrasında yaşadığı şiirsel değişimi 1940 Kuşağının görüşleri doğrultusunda göstermesi dikkat çekicidir. Bu anıyı aşağıya alıyorum:

> *"Ben öğretmenlikten uzaklaştırılmış, bunalımlı günler geçiriyordum. Üstelik ciğerlerim de bana destek olacak durumda değildi. Milli Eğitim Bakanı'nın değişmesinden yararlanmak umuduyla bir Ankara yolculuğuna çıktım. İndiğim gün Nahit Hanım'larda toplanıldığını öğrenmiştim. Kimi ararsan oradaydı. Ercüment Behzat'ından Orhan Veli'sine kadar... Yenildi, içildi. Sıra şiirlere geldi. Orhan Veli ceketinin*

---

260 Varlık, S.998, Kasım 1990, s.25.

261 Şairin, Garip hareketinin 50. yılı dolayısıyla düzenlenen ankete verdiği cevaptan, a.g.d. S.1010, Kasım 1991, s.49.

262 A.g.d., S.1010, Kasım 1991, s.49.

iç cebinden çıkardığı şiiri gözünün hizasına kadar getirip okumaya başladı: "Lağımcının Rüyası!"

Yıl 1946... Stalingrad çok gerilerde kalmış... Artık lağımcı da düş görebilir, çöpçü Ahmet de... Ama yakın dostlar durur mu? Geleceğin yontucusu Mübin durur mu hiç: "Hoş geldin Rıfat Ilgaz!"

Oysa Mübin ile trenden iner inmez karşılaşmıştım. Eski bir dost olarak kucaklaşıp öpüşmüştük... Bana değildi demek bu beyan-ı hoş âmedi... Orhan Veli'yeydi! Toplumcu gerçekçi edebiyata hoş geldin, demek istiyordu!"[263]

Arif Damar da Hikmet Altınkaynak'a gönderdiği 30.11.1975 tarihli mektupta, şiirinde mizah ögesinin bulunmasını Garip'e borçlu olmadığını, ayrıca mizahın da sadece Garip kökenli bir teknik olarak değerlendirilmemesi gerektiğini öne sürmüştür[264]. Arif Damar'ın, Garip şiiriyle ilişkisi konusunda, on altı yıl sonraki görüşleri ise daha samimidir ve önceki sözleriyle çelişir. Şair, Varlık'ın anketine verdiği cevapta, Garip şiirinin kendisi üzerinde 1944'e kadar söz konusu olan etkisini uzun yıllar içinde tuttuktan sonra şöyle açıklamıştır:

"Demem o ki Garip çıktığı zaman ben en azından iyi bir şiir okuruydum. Ve Garip'i nasıl mı karşıladım? Büyük bir sevinç ve coşkuyla. Çünkü "alışılmış şeyler"e düşmandım.(...) Benim 1943 yılının son aylarına kadar gelen bir şiir serüvenim vardır ki bütünüyle yitiktir. O iki buçuk, üç yıla yaklaşan zaman kesiti içinde yazdıklarımdan çok azı elimde kaldı. 1943 sonlarında "Terket beni hatıra" deyip toplumcu gerçekçiliğin militan bir savunucusu kesilince, o yazdıklarım gözümden düştüler ve ben de hiç arkasını aramadım, ta 1985'e kadar. (..) O şiirlerde o güne kadar okuduğum, sevdiğim (Necip Fazıl, Halit Asım dahil) şairlerden kuşkusuz izler vardı. Orhan Veli sevdiklerimin en başında gelenlerdendi."[265]

Bu gecikmiş sözlerde dikkati çeken samimi tutum, ne yazık ki, 1940 Kuşağının öteki şairlerinde görülmez. Bir etkilenmeyi kabullenmek bir yana, bu kesim "1940 Kuşağının Garip Hareketine Yönelik Eleştirileri" başlıklı alt bölümde değerlendirildiği gibi, değişik ölçülerde ama sürekli olarak Garipçilere karşı çıkmıştır.

---

263 Varlık, S.1010, Kasım 1991, s.49.
264 Hikmet Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, s.261-262.
265 Varlık, S.1010, Kasım 1991, s.47.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GARİP HAREKETİ HAKKINDA 1950 SONRASINDAKİ DEĞERLENDİRMELER

I- İLK TEPKİ: HİSARCILAR

Garip hareketine yönelik olarak 1950 sonrasındaki ilk tepki, yine Ankara'da oluşan Hisarcılar edebî grubundan gelmiştir. İlk sayısı, Yaprak'ın yayın hayatını sürdürdüğü sırada, 16 Mart 1950'de çıkan Hisar dergisinin çevresinde toplanan bir grup genç şair ve yazar, ürünleriyle Garipçilere dolaylı bir tepki göstermiştir. Bu tepkinin kaynağı, Ankara Halkevinde 1948-1950 yılları arasında yapılan aylık şiir toplantılarıdır. Şiirin biçimde ve özde yerli ve millî bir kimliğe kavuşmasını amaçlayan ve kendi şiir geleneğimizin göz ardı edilmemesi gerektiği görüşünü savunan şairler, bu şiir günlerinde tanışır, kaynaşır ve ortak sanat görüşlerini bir yayın organı çevresinde uygulamaya geçirmeyi kararlaştırırlar. Bu şairler şunlardır: Hasan İzzettin Arolat, Yahya Benekay (1925), Mehmet Çınarlı (1925), İlhan Geçer (1918), Mustafa Necati Karaer (1929-1995), Gültekin Sâmânoğlu (1927) ve Fikret Sezgin. Kendilerinden daha yaşlı olan Munis Faik Ozansoy (1911-1975) da derginin kurucuları arasında yer almıştır.

Garip hareketinin henüz sona ermediği bir sırada yayın hayatına atılmasına karşılık Hisar dergisinde ilk zamanlar ona karşı doğrudan bir eleştiri yazısı görülmez. Bu tutumun arkasında Munis Faik Ozansoy vardır. Gençlerin, dergiyi çıkarma amaçlarını ve neye karşı olduklarını bir bildirgeyle açıklama girişimlerini *"Şunu yapacağız, bunu yapacağız demektense eserlerimizle ne olduğumuzu gösterelim. Yazılarımızı, şiirlerimizi neşredelim, herkes bizim ne olduğumuzu görsün. Başlangıçta böyle bir manifestoya lüzum yok"*[1] diyerek karşı çıkar.

Bu arada Mehmet Çınarlı, böyle bir yazıyı kaleme almıştır. Ancak, yazı Munis Faik Ozansoy'un uyarısı üzerine yayımlanmaz. Mehmet Çınarlı, bu yazının yayımlanamamasından ötürü, Hisar hareketinin şiir tarihimizdeki işlevinin yeterince anlaşılamadığını öne

---

1 Mehmet Çınarlı, "Hisar'dan Hatıralar", Türk Dili, S.425, Mayıs 1987, s.304.

sürmüştür. Ona göre, söz konusu bildirgenin basılması durumunda Hisarcıların Garip hareketine bir tepki olarak ortaya çıktıkları, en baştan belgelenmiş olacaktı. Şair, bu konuyla ilgili düşüncelerini, kendisiyle 1990 yılında yapılmış bir görüşmede şöyle açıklamıştır:

> *"Bizim fazla araştırmaya gerek görmeyen edebiyatçılarımız, Garip hareketine karşı ilk reaksiyonun 1960'larda İkinci Yeni hareketi ile başladığını yazar. Cemal Süreya'lar vb. Halbuki İkinci Yeni'den çok evvel 1950'de daha kökten Garip hareketine karşı çıkan bir akım var. Bunu göz ardı ederler. Bunu kimisi kasden yapar. Kimisi de böyle bir manifesto yayımlamadığımız, ne olduğumuzu pek belli etmediğimiz için, derinlemesine bir incelemeye girmeden, bizi atlar geçer.*[2]

Munis Faik Ozansoy, bu tutumunun yanında, Hisar'ın ilk sayısındaki baş yazısında Garipçileri dolaylı olarak eleştirmekten de geri kalmamıştır. "Tenkid ve Şiir" başlıklı yazıda dönemin eleştiri anlayışını değerlendirirken *"Gerçekten tenkidin kendisi değil hatta gölgesi mevcut olsaydı, kendisini yeni sanan köksüz şiirin, hâlâ bir kuru yaprak gibi, ortada kalması mümkün olur muydu?"*[3] sözleriyle Garipçileri eleştirir.

Bu dolaylı karşı çıkıştan sonra, dokuz ay süreyle, Hisarcıların Garip'e yönelik doğrudan eleştirileri söz konusu olmamıştır.

Hisar çevresinin Garipçilere yönelik ilk ciddi eleştirisi, Mehmet Çınarlı'nın "Yeni Şiir" başlıklı yazısı ile ortaya konmuştur. Bu arada belirtmek gerekir ki, Çınarlı, bu yazısında eleştirilerini Garipçilerle sınırlı tutmamış, kırklı yılların diğer şairlerini de hedef almıştır. Bununla birlikte, vezin ve kafiyenin şiirden uzaklaştırılması ve anlamı önceledeğini öne süren bu şairlerin şiirlerinde kimi anlamca aykırı dizelerin sıkça kullanılması noktalarını odak alışı, Mehmet Çınarlı'nın, aslında Garipçileri hedef aldığını göstermektedir. Şairin üzerinde durduğu bir başka husus da şiirin ideolojik bir kimliğe bürünmüş olmasıdır. Bu konudaki düşüncelerini *"Milletlerin tarihiyle bütün bağlarını koparmak, içtimaî kıymet ölçülerini altüst etmek isteyen komünizmin, şimdiye kadar güzel, değerli, mukaddes tanıdığımız her*

---

2 Dr.Ali Bulut, "Türk Şiirinde En Çarpıcı Değişmeyi Yapan Garip Akımına İlk Sistemli Tepki: Hisarcılar", 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, S.6, 1991, s.3.

3 Hisar, S.1, 16 Mart 1950, s.3.

şeye pervasızca hücum eden bu şiir cereyanını ne derece benimsemiş, desteklemiş olduğunu söylemeye lüzum yoktur."[4] sözleriyle ifade eden şair, dolayısıyla Garipçilerin Yaprak çevresindeki toplumcu tutumlarını da îmâ etmiştir.

Bu arada Yaprak yayın hayatından çekilmiş, Orhan Veli Kanık ölmüş, Melih Cevdet Anday İstanbul'a taşınmıştır. Garip hareketi de sona erme aşamasına gelmiştir. Mehmet Çınarlı'nın "yeni şiir"e ve Garip'e yönelik eleştirilerine, yıllar önce olduğu gibi, yine Nurullah Ataç karşılık verme gereğini duyar. Üstelik, kendisine bir cevap hakkı da doğmuştur. Çünkü, Mehmet Çınarlı, yazısında *"Onların bu derece şımarmasında hayli günahı olan Nurullah Ataç'ın bile koflukla vasıflandırdığı bu atıp tutmaların..."* sözleriyle onu da eleştirilerinin kapsamına almıştır. Ataç, cevap yazısındaönce kendisinin Hisarcılardan çok farklı bir şiir anlayışına sahip olduğunu *"Onlar "akıllı uslu" şiirler istiyor. Bense yenilik uğruna biraz deliliği, saçma sapan söylemeyi de hoş görüyorum."* sözleriyle belirtir. Ardından da onlarla zaman zaman yaşamış olduğu kişisel kırgınlıkları bir yana bırakıp Garipçilerin savunusunu yapar. Nurullah Ataç'ın bu sözleriyle oldukça cesur ve içten bir eleştirmen kimliği sergilemesi ise oldukça dikkat çekici bir noktadır:

> *"Hele biraz duralım, Mehmet Bey, ben o yeni şairlerin bir iki sözünü boş, kof bulmuş olabilirim, ama ben onlardan yanayım, onların şiirini severim; aramızdaki tartışmalar, kavgalar birbirlerini anlıyan, birbirlerinin sanat görüşünü doğru bulan insanların arasında çıkabilecek tartışmalar, kavgalardır. Beni onlardan ayrıymış gibi, onların yazılarını artık beğenmiyor gibi göstermeğe hakkınız yoktur. Onların şımarmalarında benim hayli günahım varmış... Severim ben o günahımı. Neden günah olsun? Bunca yıldır yazı yazarım, bana: "En çok ne ile övünürsün?" diye sorsalar: "Orhan Veli gibi iki üç şairi kimsenin beğenmediği sıralarda anlayıp beğenmiş olmamla övünürüm" derim; adımın yarına kalacağının ummam, ama bir gün biri eski gazeteleri karıştırırken: "Bu adam zamanında yeni olanı sevmiş, tutmuş derse, deflerime yalnız bu sevabı yazarsa yeter bana."*[5]

---

4 Hisar, S.9-10, Ocak-Şubat 1951, s.12.

5 "Karalama", Ulus, S.10635, 2 Şubat 1951, s.2.

Mehmet Çınarlı, Nurullah Ataç'ın bu görüşlerine karşılık vermekte gecikmez. Şair, "Ataç'ın Bir Yazısı Üzerine"adlı yazısında, kendilerinin de yeniden yana olduklarını; ancak, yenilik uğruna, geçmişin birikimlerini kötülemeyi de doğru bulmadıklarını ileri sürer. Ataç'a bir cevap niteliğindeki bu görüşlerinin arasındaki *"Akla, mantığa uymadığından kimsenin söylemeyi düşünmediği acayip lâf dizilerini, tekerlemeleri bulup çıkarmak şiirde yenilik yapmak değildir."*[6] sözleri aracılığıyla Garip hareketini suçlamaktan geri kalmaz.

Mehmet Çınarlı ile Nurullah Ataç arasındaki tartışma bu yazıyla kapanmıştır. Hisar'ın daha sonraki sayılarında artık Garipçilere yönelik doğrudan bir eleştiri de söz konusu olmaz. Yalnız, derginin Ekim 1951 tarihli sayısında çıkan "Hisar" imzalı bir yazıda Hisar hareketinin şiir anlayışı yansıtılırken, Garip'e yönelik dolaylı eleştirilerin de yapıldığı dikkati çekmektedir. Bunlar, aynı zamanda Hisarcıların Garip hareketiyle ilgili son sözleri olma özelliğini taşımaktadır:

> *"Şiirden ne anladığımız, dergimizde çıkan muhtelif yazılarla kâfi derecede izah edilmiştir Bu anlayış şiirin dışına, kalıbına değil, içine, özüne bakan; yeniliği zarurî sayan, fakat bunu şekilde değil, ruhta, muhtevada arıyan ileri bir anlayıştır. Şiirde aruz, hece, serbest diye bir ayırmaya taraftar olmadığımız gibi, bunlardan yalnız birini kabul, diğerlerini reddeden dar bir görüşe de saplanmış değiliz. Dergimize gönderilen şiirlerin hangi vezinle yazıldığına değil, gerçekten şiir olup olmadığına bakarız."*[7]

Hisarcıların, Garip hareketine karşı somut tepkileri, yukarıdaki değerlendirmelerde görüldüğü gibi, 1950 ve 1951 yıllarında söz konusu olmuştur. Bu tepkinin de özellikle Mehmet Çınarlı tarafından ortaya konduğu dikkati çeker. Onun ve dolayısıyla Hisar kadrosunun Garip hareketine yönelik eleştirileri Batı şiirini ideal alma ve buna bağlı olarak millî ve yerli bir sanat anlayışına sahip olmama, şiiri ideolojiye araç olarak kullanma, şiirde geleneği reddetme ve vezinle kafiyeyi şiirden uzaklaştırma gerekçeleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Hisarcılar, 1951'den sonra eleştirel tutumlarından uzaklaşmışlar ve Garip karşıtı konumlarını yazdıkları şiirler aracılığıyla belirginleştirme yoluna gitmişlerdir.

---

6 Hisar, S.11, Mart 1951, s.5.

7 "Açıklamak Gerekirse", a.g.d., S.18, Ekim 1951, s.7.

II- MAVİ HAREKETİ İÇİNDE ATTİLÂ İLHAN'IN TEPKİSİ

1950 sonrasında Garip hareketine yönelik ikinci tepki, Mavi hareketi içinde Attilâ İlhan'dan gelmiştir. Yayın hayatına 1 Kasım 1952'de giren Mavi dergisi, Hisar gibi, Ankara'da çıkmıştır. İlk yirmi dört sayısı Teoman Civelek tarafından yayımlanan Mavi'nin ikinci yayın evresi yirmi beşinci sayı ile başlamış, Özdemir Nutku yönetiminde on bir sayı daha çıktıktan sonra kapanmıştır. Mavi dergisi ilk evrede, Peyami Safa, Ömer Faruk Toprak gibi değişik görüşlerdeki yazarların, şairlerin eserlerine yer veren, tartışmalardan uzak kalmaya özen gösteren bir tutum içindedir.

Adını, dergiden alan Mavi hareketi, 1954 yazında başlamıştır[8] Oğuz Arıkanlı, Orhan Çubukçu, Ferit Edgü (1936), Yılmaz Gruda (1929), Fikret Hakan (1934), Ahmet Oktay (1933), Güner Sümer (1936-1977) gibi genç şairler, o sırada İstanbul'da yaşayan Attilâ İlhan'la bağlantı kurarak kendisinden toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının Türkiye'deki gelişimini irdeleyen yazılar kaleme almasını isterler. Bu arada Ahmet Oktay'ın, Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanını eleştiren bir yazısı[9] Mavi'de yayımlanmış; şair de bir sonraki sayıda ona cevap vermiş bulunmaktadır[10] Attilâ İlhan, Mavi dergisiyle ilişkisinin biraz olumsuz bir biçimde başlamasına rağmen, söz konusu öneriyi kabul eder ve bu bağlamdaki ilk yazısını yazarak onlara gönderir. "Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç" başlıklı yazı, hem Mavi hareketinin hem de Attilâ İlhan'ın bu hareket çerçevesinde Garip'e karşı çıkışının başlangıç noktasını oluşturur[11]

---

8 Mavi hareketini çeşitli yönleriyle inceleyen bir çalışma için bkz.: Mustafa Özcan, *Mavi Hareketi* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi, yöneten: Doç.Dr.Olcay Önertoy), Selçuk Üniversitesi, Konya, 1979. Bu alı bölümde değerlendirilen ya da dipnotlarda künyesi verilen 1979 öncesi kaynaklar için bu çalışmadan yararlanılmıştır.

9 "Kendi Kendisi İle Çelişen Yahut Sokaktaki Adam'a Dair", Mavi, S.19, 1 Mayıs 1954, s.2.

10 "Attilâ İlhan'ın Açıklaması", a.g.d., S.20, 1 Haziran 1954, s.1.

11 Mavi hareketi içinde Garipçilere karşı oldukça olumsuz düşünceler ortaya koyan Attilâ İlhan, 1954 başında onları daha ılımlı ifadelerle değerlendirmiştir. "Yeni Edebiyat Vurgunculuğu" (Kaynak, Şubat 1954: *Gerçekçilik Savaşı*, 3.b., BDS Yayınları, İstanbul, 1991, s.48-50) başlıklı

Attilâ İlhan, yazısında salt Garipçileri eleştirmemiş; onlarla birlikte 1940 Kuşağı ile Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı ve Behçet Necatigil'i de hedef almıştır. Bütün bu kesim ve şairlere de "öncüler" adını vermiştir. Şair, kırklı yıllar şiirini üç ana anlayış çevresinde oluşmuş gösterir. Bunların ilki, "*tuhaflıkları, sürrealist oyunları 'yeni sanat' diye ortaya*" süren "*Bobstiller*" ya da Garip üçlüsü; ikincisi "*sanatın işçi sınıfı adına siyasi bir realizm yapması hususunda ısrar*" eden "*Aktıf Realistler*" ya da 1940 Kuşağı; üçüncüsü ise "*dar bir formalizm'le bir çocuk realizmi arasında titreş*"en, "*şuur altının yanısıra eşya metafiziğine yahut içe kapanıklığın krizlerine uzan*"an "*Belli bir sıfatı olmayanlar*" ya da Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Cahit Külebi, Behçet Necatigil gibi şairlerdir.

Şair, bu eleştirel tespitinden sonra kendi bakış açısını ortaya koyar ve asıl eleştirilerini belirtmeye girişir. Attilâ İlhan, diğer "öncü"lerle birlikte Garipçileri de batı şiirini taklit ettikleri ve yerli bir sanat görüşüne dayanmadıkları, dolayısıyla epistemolojik temelden yoksun oldukları gerekçesiyle eleştirmesi bakımından Hisarcılara yakın bir tutum sergiler. Ancak, Hisarcıların bu noktadaki eleştirilerini, tepkilerini muhafazakâr milliyetçi bir dünya görüşüne bağlı olarak ortaya koymalarına karşılık o, sosyalist bir bakış açısına sahip olmakla onlardan ayrılır. Attilâ İlhan, yazısının ilerideki bölümlerinde Garip hareketi hakkındaki doğrudan eleştirilerine yer verir:

> *"Onlar Garip'le Yaprak arasında gayet çapraşık bir tekâmül safhası geçirmiş, dikta partisinin batılı cenahı tarafından hakim tutuldukları senelerde, 'resmî' edebiyat bile sayılmıştır. Garip hareketi, önünde sonunda, yanlış anlaşılmış, yanlış adapte edilmiş bir sürrealizm hareketi idi. Bizim millî ve içtimaî şartlarımızı şuurlu olarak anlamış, ele almış değildi. (...) Sonradan 'bobstiller' dikta partisinin kanatları altına sığındılar, tekerleme folkloruna, uydurma koşmalara, formalist türkülere gittiler, kendileriyle çeliştiler, kendilerini inkâr ettiler Bununla beraber, şiiri Osmanlı yapmacığından,*

---

yazıda Garip hareketinin 'eski' karşısındaki tutumu ile kendisinin de savunduğu Atatürk inkılâpları arasında ilinti kurar ve Garipçileri bu işlevlerinden ötürü över. Bu yazı, Attilâ İlhan'ın Garipçilere ilişkin görüşlerinin, Mavi hareketinin hemen öncesindeki durumu hakkında bilgi vermesi açısından dikkat çekicidir.

alaturkalıktan kurtarmada çok emekleri geçmiştir, unutulamaz Fakat öbür yandan humour mefhumuna fazla takılıp, şairanelikten kurtuluyoruz diye image'i tahribe, kısacası şiiri bir söz oyunu, bir espri seviyesine indirmeye gitmişlerdir. Bu sebepten şiir dünyamız şair olmayan bir sürü şairle dolmuştur. Bobstiller şiirde ve sanatta yapmak istediklerini açık ve seçik bir şekilde açıklayamamışlardır. Sosyal izahları yoktur. Hatta doğru dürüst bir estetik izahları yoktur. Sadece form üzerinde bazı paradokslar yapmışlardır."[12]

Attilâ İlhan'ın *Sisler Bulvarı* adlı şiir kitabı da aynı yıl yayımlanmıştır. Eser hakkında bir eleştiri yazısı yayımlayan Oktay Akbal, onu, Garip hareketinin şiirden uzaklaştırdığı "şairane" söyleyiş tarzını yeniden canlandırmakla suçlar. Akbal, önce "şairane"den neyi kastettiğini ortaya koyar. Ona göre bu tarz "*bol duygu, akıldan, zekâdan uzak bir sürü ihsasların iri iri sözlerle yan yana sıralanması*"ndan, "*şiire göz boyayıcı kelimeler sokup, bir takım olur olmaz terkipler kurarak, acayip söz oyunlarıyla bayağı duyguları, harcıâlem hayalleri süsleyerek yutturmak*"tan ibarettir[13] Oktay Akbal, Garipçilerin öncülüğünde şiirden uzaklaştırılan bu özelliklerin, Attilâ İlhan'ın şiirinde yeniden canlandığını öne sürer. Attilâ İlhan, Akbal'ın görüşlerine karşılık vermekte gecikmez. Böylelikle Garip hareketini eleştirmek yolunda önemli bir fırsat elde ettiğini düşünen şair, Kaynak dergisinde 1954 Ekim'inden başlayarak üç sayı boyunca yayımladığı "Oktay Akbal'a Dersler"[14] başlıklı yazı dizisiyle hem onu hem de Garipçilerle diğer "öncü"leri sert bir üslûpla eleştirir. Akbal'ın tanımındaki özelliklerin bu şairlerin ürünlerinde de bulunduğu şeklindeki iddiasını örnekler vererek kanıtlamaya çalışır. Şair, dizinin ikinci yazısını ise Akbal'ın, *Garip* ön sözündeki "şairane" tanımını yanlış anlayarak tahrif ettiği, dolayısıyla tutarsızlıklar sergilediği düşüncesi üzerine kurar. Dolayısıyla, onun bu yazısındaki eleştirel tutumu, Garip hareketinden çok onların "*borusunu öttürmek*"le suçladığı Oktay Akbal'a yöneliktir.

Attilâ İlhan'ın, öncü olarak nitelediği kırklı yıllar şairlerine ve özellikle Garipçilere karşı yürüttüğü sert mücadeleye karşı, Garip

---

12 Mavi, S.21, 1 Temmuz 1954, s.1.

13 ""Şairane" Şiir", Vatan , S.4801 , 26 Eylül 1954 pazar ilâvesi, sanat sayfası, s.3.

14 *Gerçekçilik Savaşı*, s.88-97.

hareketini savunan sadece Oktay Akbal olmamıştır. Yaşar Nabi Nayır da Varlık'ta kısa ama aynı sertlikte bir savunu yazısı yayımlama gereğini duyar. Nayır, Attilâ İlhan'ı ad vermeden eleştirdiği bu yazıda onun tutumunu ün kazanmak uğruna kendisinden öncekilere çatmak olarak değerlendirir:

> *"İlkin şunu söyliyelim ki Orhan Veli, inkârcılığı yüzünden değil, ortaya geniş çapta bir eser koyabildiği için ün almıştır. Sonra o, gerçekten değersizliklerle savaşmış, Batı dünyasında çoktan kabul edilmiş birtakım gerçekleri, yanlış inanışlara karşı savunmuştur. Fikir tarafıyla hiç uğraşmamış olsaydı da verdiği eser onu bugünkü mevkiine eriştirmeye yeterdi. Sonra unutmıyalım ki bu çatarak tanınmak metodunu şimdiye kadar binlerce kimse denemiştir.(...) Ama bunların hiçbirinden bir nam ve nişan kalmamıştır. Yani tanınmanın ölçüsü yine değerdir, başka bir şey değil. Onun için bu yolu tutmuş olanlara haber verelim: Akıntıya kürek çekmektedirler."*[15]

Salâh Birsel de Yaşar Nabi Nayır'ın özellikle geçmişe karşı çıkma hususundaki görüşlerini destekler. Yazar, "Günlük"ünde Mavicileri ve özellikle Attilâ İlhan'ı "*Mavi dergisindeki yazarların inkârı, körükörüne, inadına, kafalarının dikine bir inkâr, bir yadsımadır. İnkârın yeri başlangıçta, her şeyin, her işin ilk adımında varsa vardır. İnkâr yeni kalıplara, yeni görüşlere, yeni açılara yol vermiyorsa inkâr sayılamaz.*"[16] sözleriyle yerer.

Oktay Akbal'ın yazısıyla başlayan bu gizli tartışma sürecinde ortaya konan görüşlerde bir hususun varlığı dikkati çekmektedir. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin gelişim çizgisindeki kuşak çatışmalarında söz konusu olan, eski sanatçıların kendilerine karşı çıkan genç şairleri önce nitelikli eser vermeye, kendilerini bu yolla kanıtlamaya davet edici tutumları, bu süreçteki belirgin özelliklerden birisidir.

Attilâ İlhan bütün bu savunulara karşı doğrudan Garip hareketini hedef alan bir yazıyla karşılık verir. "Orhan Veli Takımı ya da Elleri Üstünde Yürüyen Şiir"[17], aynı zamanda, şairin Mavi hareketi çerçevesinde Garip hareketine yönelik son düşüncelerini

---

15 "Yanlış Hesaplar", Varlık, S.419, 1 Haziran 1955, s.2.

16 Vatan, S.5123, 14 Ağustos 1955, pazar ilâvesi, sanat sayfası, s.3

17 Son Mavi, Temmuz 1955; *Gerçekçilik Savaşı*, s.105-109.

sergilemektedir. Attilâ İlhan, bu yazısında, daha önceki görüşlerini tekrar belirtir. Garipçilerin, şiiri bir söz sanatı olarak kabul etmeleri sonucunda biçimci bir şiir anlayışının örneklerini verdikleri, buna bağlı olarak gerçeklikten uzaklaştıkları, ülkelerinin toplumsal koşullarını kavrayamadıkları, dolayısıyla yerli ve millî olamadıkları ve imgeyi dışlayarak şiirde bir araç olan dili amaç haline getirdikleri gibi iddialar, Attilâ İlhan'ın eleştirilerindeki gerekçeleri oluşturur[18].

III- BİR TOPLU TEPKİ: İKİNCİ YENİ

Attilâ İlhan, 1953-1954 yıllarında bir yandan Garip hareketine poetik düzlemde sert eleştiriler getirirken, öte yandan söz konusu düşüncelerini destekleyen şiirler de yazıyordu. Bu şiirler, Garipçilerin karşı oldukları pek çok ögeye sahip çıkan; savundukları birçok ögeyi ise reddeden bir tutumun ürünü idi. En belirgin özellikleri de imgeyi ön plâna çıkaran bir söyleme dayanmasıydı. Dolayısıyla bu şiirlerde sözcüklerin çağrışım değeri ile ses yönleri ağırlık kazanıyor, edebî sanatlar geniş ölçüde yer buluyordu. Attilâ İlhan'ın söz konusu şiirleri, ellili yılların ortalarına doğru imge yapısını ve şiir-dil ilişkisinin boyutlarını, giderek ondan daha ileri derecede yoğunlaştıracak olan yeni bir şair kuşağının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan etkenlerden biri oldu.

Attilâ İlhan, poetik yazılarında toplumcu bir bakış açısını yansıtırken, şiirlerinde çoğunlukla bireyselliği önceleyen bir şair kimliği taşıyordu[19] Onun şiir faaliyetindeki bu ikilikte, 1950 seçimlerinde iktidara gelen Demokrat Parti'nin, ellili yılların sonuna doğru ölçüsünü artıracak olan antidemokratik uygulamalarının etkisi de vardır. Nitekim bu durumu şairin kendisi de yıllar sonra belirtmiştir. Attilâ İlhan, 1954 yılında yayımlanan *Sisler Bulvarı*'ndaki "bir, üç ve beş..." başlıklı şiirinin yazılış serüvenini anlatırken ellili yılların siyasî ortamının, üzerindeki etkisini şöyle dile getiriyor:

> *"pek yayılmamış bir şiir ama, ne zaman okusam etkilenirim. 50/55 yıllarının ağır baskısı altındayız siyasal*

---

[18] Attilâ İlhan'ın Garip aleyhindeki tutumu günümüze kadar gelir. Örneğin, "Yazık Oldu Türk Şiirine" (Meydan, 8 Ekim 1991) başlıklı yazıda Garip hareketini, kendisinden sonraki şiirin yozlaşmasına yol açmakla suçlar.

[19] Bu şiirler ve yazılışlarına ilişkin bilgi için bkz.: *Sisler Bulvarı*, 5.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983.

eylemi bırakmışım. mezun olmama, (hem de pekiyi dereceyle) pek bir şey kalmadığı halde, fakülteye boş veriyorum. şiirlerimi yayımlayacak dergi yok. istanbul'da, şimdi hangisinde olduğunu unuttuğum, bir pansiyonda kalıyorum. şiir, o kötümser hava içinde yazılmıştır."[20]

Adlarını kırklı yıllarda duyuran İlhan Berk (1916), Edip Cansever (1928-1986) ve Turgut Uyar (1927-1985) ile ilk şiirlerini ellilerin hemen başlarında yazan Sezai Karakoç (1933), Cemal Süreya (1931-1990) ve Ece Ayhan (1931) gibi genç şairler, ellili yılların başlarında, özellikle 1954-1956 arasında yayımladıkları şiirlerle Attilâ İlhan'ın başlattığı imgeci şiir tarzının bu dönemdeki öncüleri arasında yer almışlardır. Onları Özdemir İnce (1936), Ülkü Tamer (1937) ve birçok genç şair izler.

Oktay Rifat, 1956 yılında *Perçemli Sokak* adlı kitabını yayımlar. Şairin, eserinin ön sözündeki görüşleri, hem onun hem de ellili yılların şiirine egemen olacak poetik görüşleri yansıtması bakımından oldukça önemlidir. Artık şiirde imge ön plândadır ve dolayısıyla bir önceki on yılın şiirindeki gerçeklik ve anlam anlayışı terk edilmektedir. Şiirdeki yeni gerçek algılanışı, beş duyuya dayalı olan bir gerçek değil; sezilen ve yeniden kurulan bir gerçektir. Dolayısıyla anlam yönü de somut değil; soyut bir karaktere bürünmüştür. Oktay Rifat'ın ön sözdeki görüşleri, ellili yıllar şiirinin genel durumunun en belirgin yönlerini yansıtır. Başka bir açıdan değerlendirildiğinde ise, Garip şiirinin kendisinden sonraki on yıla ulaşamadığı gerçeğini, hem de kendi mensuplarından birinin kaleminden, ortaya koyar.

İkinci Yeni hareketi çerçevesinde, Hisar ve Mavi hareketlerinde görülenin tersine, Garipçilere sert eleştiriler yöneltilmemiş, tepki poetik ürünlerde ortaya konan amaçların Garip ilkelerinden oldukça uzak ve ters bir yöne yönlendirilişi ile gösterilmiştir. İkinci Yeni'nin Garip'e ve onun çağdaşı diğer şairlere yönelik ender sayılabilecek doğrudan eleştirilerine bir örnek olarak, Cemal Süreya'nın 1956'da yayımlanan "Folklor Şiire Düşman"[21] adlı yazısı örnek verilebilir.

[20] *Sisler Bulvarı*, "Meraklısı İçin Notlar" bölümü, s.143. Sonraki yıllarda kırklı yılların siyasî ortamını şiddetle eleştiren Attilâ İlhan, kültürel ve sosyal hayatı etkileyiş bakımından kırklı yıllarla benzer özellikler taşıyan ellilerdeki siyasî iktidarın antidemokratik uygulamalarından çok fazla yakınmayacaktır.

[21] A, 1 Aralık 1956 (*Folklor Şiire Düşman*, Can Yayınları, İstanbul, 1992,

Ancak, kendilerini şiir dili açısından eleştiren bu yazıda bile Garipçilerden saygı ile söz edilmiştir. Cemal Süreya, bu yazısından on yıl sonra, Orhan Veli Kanık'ın, dolayısıyla Garip hareketinin şiirimizdeki yerini karşılaştırmalı bir yöntemle ve olumlu bir bakışla belirginleştirecektir:

> *"Ahmet Muhip Dıranas, Ahmed Hamdi Tanpınar ortaya çok güzel yapıtlar koymuş sanatçılardır, ama ne kendi günlerinde ne de daha sonra bir işlevleri olmuştur. Buna karşılık Orhan Veli'nin büyük bir yapıtı yoktur, ama büyük bir işlevi vardır."*[22]

İlhan Berk de 1957 yılındaki bir söyleşide, Garip hareketine yönelik düşüncelerini, bütünüyle şiir sanatının kapsamı içinde kalmaya özen gösteren ifadelerle dile getirmiştir. Bu söyleşiden aşağıya alınan parça, şairin Garipçilere karşı oluş nedenlerini belirginleştirirken bu düzeyli tutumunu sergilemesi bakımından önem taşıyor:

> *"Öte yandan İkinci Yeni'nin Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiirine karşıtlığı ise açıktır, nedenleri şöyle suralanabilir:*
>
> *1- İkinci Yeni'nin kendinden önceki bu şiir anlama dayanan bir şiirdir. İkinci Yeni ise bu 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 şiiri salt şiirden yana değildir. İkinci Yeni salt şiirdir."*[23]

İkinci Yeni şairlerinin Garipçilere eleştirel yaklaşımlarındaki ölçülü, saygılı ve karşı çıkışta 'şiir'e öncelik tanıyan tutumlarına bir başka örnek ise Turgut Uyar'ın sözlerinde kendini göstermektedir:

> *"Bu akıma uymuş ozanların hiçbirinde, örneğin "Abbas", "Biz Nerdeyiz Sevgilim" yahut "Vesikalı Yarim" şiirlerine benzer bir aşk şiiri bulamazsınız. Bu sözleri, saydığım bu şiirleri küçümsemek, kötülemek için söylediğim sanılmasın. Niyetim iki "anlayış" arasındaki ayrımı göstermekti sadece. Bu akımın en güçlü ozanı, onu kendinden öncekilerden ayıran,*

---

s.23-26'dan naklen).

"TurgutUyar'ın Girişimi", Papirüs, S.4, Eylül 1966, s.52.

[23] "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir", *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s.95. İlhan Berk'in söz konusu tutumunu bütün bir konuşma boyunca korumasına ilişkin olarak bkz.: A.g.e., s.100-115.

ayırmaya zorlıyan nedeni, özü, şiirleriyle açık seçik söyleyecek zaten."[24]

İkinci Yeni şairlerinin Garipçiler hakkındaki düşüncelerinin içine sinen hak tanır tutuma son örnek olarak Ece Ayhan'ın 1967'de yayımlanan bir yazısından kısa bir alıntı yapmak istiyorum. Şair, Orhan Veli Kanık'ın şiire getirdiklerini değerlendirdiği yazısındaki şu özlü sözlerle, bir anlamda bütün bir Garip hareketinin şiirimizdeki işlevini belirginleştirmiştir:

"Caddeler genişledi, kitaplar inceldiyse Çalap'ın işi değildir bu. Geleceğe doğru süren bir şimdinin şiiri etkisi!"[25]

İkinci Yeni şairleri arasında bulunan Sezai Karakoç'un Garip hareketine ilişkin görüşleri ise farklı bir özelliğe sahiptir. O, gerek bu dönemde gerekse sonraki yıllarda kaleme aldığı yazılarında Garipçileri sorgulayıcı bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Şairin bu bağlamdaki tutumunu eleştirel ve mesafeli olarak nitelendirmek mümkündür.

Sezai Karakoç'un Garip hakkındaki ilk görüşleri, İkinci Yeni hareketinin gündemde olduğu yıllara aittir. Şair, "Dişimizin Zarı" adlı yazısında Garip hareketini, döneminde yarattığı etki bakımından değerlendirir. Eleştirel bir yaklaşımın ürünü olan şu sözler, Sezai Karakoç'un, söz konusu etkinin olumsuz yönlerini vurgulama niyetini ortaya koymaktadır:

"Orhan Veli akımı, toplumsal şartların değişmesinden ötürü sallantıda kalan 30-40 arası şiirimizi yıkmış, yeni bir şiir grameri getirmiş, ama pek bir cevher katamamış, bir dil konuşamamıştı. Ama yine de türk şiirinin üstüne bir roma kartalı gibi hegemonya kanatlarını germişti. Kendisinin dışında bir şiirin düşünülmesini bile istemiyordu. Araya giren "garip" oyun, zalim oyun oluyor, insanda en ufak bir derinleşme Akımın hışmına uğruyordu. (...) Tek sanat kuralı "iri lâf etme fobisiydi: Herkes düz, hatta bayağı lâf etme sanatında yarışa girmişti."[26]

Şair, Garip şiirinin yerleşmesinde ve yaygınlaşmasında Nurullah Ataç'ın *"büyük bir yardımcı"* olarak rol oynadığını da

---

24 "Yenide Aranması Gereken", Pazar Postası, 9 Mart 1958 (*Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yayınları, İstanbul, 1985, s.152'den naklen).

25 "Bir Resim Olarak Orhan", Papirüs, S.8, Ocak 1967, s.30.

26 Pazar Postası, 29 Haziran 1958 (*Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986, s.26'dan naklen).

belirterek, hareketin bir himaye altında geliştiği gerekçesiyle karşılaştığı eleştirilere bir yenisini eklemiş olur.

Garip hareketinin temel özelliklerinden olan nesnel gerçekliğe bağlılık, Sezai Karakoç'un eleştirdiği bir başka noktayı oluşturur. Şair, aynı yazıda Garip ile İkinci Yeni'yi bu bakımdan karşılaştırır. Bu karşılaştırmada da Cemal Süreya'nın, İkinci Yeni hareketinin karakteristik özelliklerini içeren "Üvercinka" adlı şiirindeki "*Lâleli'den dünyaya giden bir tramvaydayız*" dizesini ölçüt alır:

> *"Orhan Veli akımında (..) insan Lâleliden çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeciye gider. yeni gerçekçi akımda ise (çünkü bence yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleliden çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli akımı günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı cevheriyle görmeğe, yakalamaya çalışıyor."*

Sezai Karakoç, İkinci Yeni hareketinin etkinliğini yitirme sürecine girdiği altmışlı yıllarda da Garip'i sorgulayıcı tutumunu sürdürür. Kilis'teki bir yerel gazetede, 1964 yılında yayımlanan bir yazısında Garip hareketini yine gerçekliği ölçüt alarak değerlendiren şair, bu konuda şu eleştirel ifadelere yer verir:

> *"Sonra Savaş geldi çattı.. İnsanoğlu, dünya tarihinde eşi görülmemiş bu allakbullak oluşa maruz kaldı. Bunun şiirimizdeki sonucu, Orhan Veli ve arkadaşlarının ekolüdür. Mutlak değerleri inkâr ve reddeden, var oluşa açlığın açısından bakan, katı realizm ekolü. Savaş boyunca ve sonra da savaşın kalıntıları ortadan kalkıncaya kadar bu ekol, tam hükümran oldu."*[27]

Sezai Karakoç, aynı yazıda değerlendirmelerini Garip- İkinci Yeni karşılaştırması biçiminde sürdürür. Kendi mensubu bulunduğu hareketi "nekahat dönemi" olarak tanımlar. Dolayısıyla Garip egemenliğindeki kırklı yıllar Türk şiirinin hastalıklı bir yapıya sahip olduğunu îmâ eder. Şair, iki hareketi bu kez şiirin iç meseleleri açısından karşılaştırmaya girişir:

---

[27] "Sanat Görüşü, Şiirimiz- Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında", Kent Gazetesi, 1964 (*Edebiyat yazıları II*, s.37-38'den naklen).

"Bu şiir, savaşa şartlanmış insanın yeniden dünyaya alışma denemeleri şiiridir. Ekmek meselelerinin dışında da meseleler bulunduğunu yavaş yavaş görmeye başlayan insanın şiiri. Yeni bir ses ve biçim arayan; daha doğrusu, sesi ve biçimi yıkmış ve inkâr etmiş Orhan Veli ekolüne zıt olarak, bir ses ve biçime ihtiyaç hissetmiş bir şiir."[28]

Sezai Karakoç'un bu değerlendirmesi, İkinci Yeni'nin Garip hareketine karşı bir tepki olarak doğduğu görüşünü belirginleştirmesinin yanında, Garip'i dönemin koşulları ışığında irdelemesi ile önceki eleştirilere göre daha geniş bir bakış açısının ürünü olarak dikkat çekmektedir.

İkinci Yeni şiiri, gerçekliği algılayıştaki öznellik, kapalılık ve giderek anlamsızlık, konuşma dilinden ayrılma, söz diziminde deformasyon, tematik ve figüratif yapıda halktan uzaklaşma gibi başlıca özellikleri bakımından Garip şiirine bütünüyle karşıt bir anlayışın ürünüdür. Ayrıca, İkinci Yeni şairlerinin topluma bakışı, onu bir okur kitlesi olarak da önemsememe, hatta umursamama şeklinde uzlaşmaz bir özellik taşır. İkinci Yeni, bu açıdan da Garip hareketine tepki niteliğindedir. Bununla birlikte, İkinci Yeni şairleri, Garip hareketine olan karşıtlıklarını, polemiğe dökmeksizin ve "devr-i sabık" yaratmaksızın, ölçülü bir tutumla ortaya koymuşlardır[29]

---

28 *Edebiyat Yazıları* II, s.38.

29 İkinci Yeni hareketini çeşitli yönleriyle inceleyen iki çalışma için bkz.: Asım Bezirci, *2.Yeni Olayı*, Tel Yayınları, İstanbul, 1974; Ramazan Kaplan, *İkinci Yeni Hareketi* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi, yöneten: Doç.Dr.Olcay Önertoy) Ankara Üniversitesi, Ankara, 1981.

SONUÇ

Garip, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra devlet düzeninden günlük hayata kadar oldukça geniş bir alanı kapsayan yeniden yapılanma süreci içinde, 1937 yılında başlamış bir şiir hareketidir. Dolayısıyla, bir edebiyat hareketi olan Garip, aynı zamanda bu geniş kapsamlı oluşumun, ulusal ve batılı değerleri uzlaştırmayı amaçlayan yapısına koşut özellikler taşır. Ülkenin yeniden kuruluşunun yaşandığı coşkulu bir ortamda yetişen Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu ve Orhan Veli Kanık, kültürel değerlerini yeni rejimin getirdiği atmosfer içinde ve öngördüğü ilkeler doğrultusunda kazanmıştır. Buna bağlı olarak, batılılaşma, halka yönelme ve bilimsel düşünceyi kılavuz edinme, Garip hareketinin epistemolojik ve estetik alt yapısının temellerini oluşturur. Ayrıca, geçmişe olumsuz bakma tutumu da bu sürecin, hareketi etkileyen bir başka yönüdür. Onun, geçmişe karşı çıkışının, dönemin, bu siyasî tutumunun edebî düzlemdeki bir yansıması olduğu da söylenebilir.

Garip hareketinin temelinde nesnel gerçekliğe ve doğallığa dayalı bir estetik alt yapı bulunmaktadır. Yalınlık, toplumu önemseme ve sürekli yeniyi araştırma. Bu üç özellik, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu ve Orhan Veli Kanık'ın Garip dönemindeki şiir etkinliklerinin bakış açısını oluşturur. Onların vezin, kafiye, ahenk, gibi teknik ögelerle sözcüğün mecazî anlamını ön plâna çıkaran edebî sanatları ve daha geniş anlamda imgeyi kullanmamasında yalınlık düşüncesinin etkisi vardır.

Toplumun özellikle orta ve alt katmanlarını önemseme ise Garip hareketinin ilk evreden itibaren ölçüsünü iyice artırarak yansıttığı en temel yönüdür. Başlangıçta, poetik düzlemde de belirginleştirilmekle birlikte, uygulamaya daha çok bireysel plânda dönüştürülen bu görüş, üçüncü ve özellikle dördüncü evrelerle birlikte bakış açısı derecesine de ulaştırılarak sergilenir. Bir başka deyişle, ilk evrede toplumun içinden seçilmiş insanların yaşayışları dar bir perspektif içinde işlenirken son iki evrede bu tematik tutumun genel ve eleştirel bir bakış açısı ile sürdürüldüğü görülür. Tabiî, bu eleştiri topluma değil; onun içinde bulunduğu kötü koşulların nedeni olan kesimlere yöneliktir. Dolayısıyla, Garip hareketi, toplumu ve onun sorunlarını ilkin salt işaret ve tespit etme düzeyinde işlemekle yetinmiş, son iki evrede ise onun savunuculuğunu üstlenmiştir. Tematik tutumda görülen bu yönelim, kendisini söyleyişte de gösterir.

Garip şiirinin söz varlığı bütünüyle, halkın konuştuğu günlük dilin ögelerinden oluşur. Konuşma dilini biçimlendiren deyim, argo, kalıp söz gibi ögeler Garip şiirinde geniş ölçüde yer tutar. Garip hareketinin getirdiği en önemli yeniliklerden biri olan bu kullanımla birlikte, daha önce oldukça sadeleşen, ancak genellikle kitabî özelliğini sürdüren şiir dilinin niteliği, konuşma dilinin sözcük kadrosu ve söz dizimiyle özdeşleşir.

Üç şairin özellikle yeniyi arayıcı yönleri, aslında harekete, sınırları genişleten, yeni boyutlar kazandıran yan kollar eklemiş olması bakımından önemlidir. Bu kollar, birbirinden farklı gibi görünen; ancak bir genel uzlaşma zemini üzerinde birleşen özellikler gösterir. Bu durum, aynı zamanda Garip hareketinin, poetik düzlemde ve uygulamada durağan ve katı değil; dönüşümü ve gelişimi içeren, üyelerine özgürlük tanıyan dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir.

Garip şiiri on üç yıllık etkinliği süresince kimi değişimler de yaşamıştır. Özellikle 1945'ten sonra şiirin söz konusu ögelerine, edebî geleneğe ve toplumun şiirdeki yerine bakıştaki dönüşümler ve bunların şiire yansıyışı dikkati çeker. Bu değişimin ardında iki neden vardır. İlkin, Garip'in getirdiği şiir tarzı, yukarıda belirtilen tarihte artık tutunmuş ve yaygınlık kazanmış bulunuyordu. Dolayısıyla, bu başarının verdiği güvenle ilk evredeki sert ve aykırı çıkışın içerdiği görüşlerdeki ılımlılaşmayı belirginleştirmede bir sakınca görülmemiştir. İkinci neden ise, bu çalışmada ortak noktaları belirginleştirilen, bir edebî hareketi oluşturan üç şairin aynı zamanda farklı birer kişiliğe de sahip oluşudur. Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu ve Orhan Veli Kanık, 1937-1950 arasında yazdıkları şiirlerin büyük bölümünde hareketin temel ilkelerine bağlı kalmakla birlikte, özgün birer kişilik kazanmayı da başarmışlardır. Ancak, bu durum, Garipçilerin özellikle 1945 sonrasında hareketten koptukları biçiminde değerlendirilmiştir. Bir edebî hareketin savunduğu ilkelere yeni boyutlar ekleyemeyeceği ve uygulamayı hep ilk örnekler doğrultusunda sürdüreceği ön yargısıyla yapılan yorumlar yanlıştır. Bu bakış açısına genellikle hareketin, üçüncü evresindeki durumu zemin hazırlamıştır. 1945-1949 arasını kapsayan bu süreçte, Garipçilerin ilk iki evrenin örneklerinden farklı ürünler veren denemelere giriştiği bir gerçektir. Ancak bu girişimler de, Oktay Rifat'ın, halk şiirine özgü formları kullandığı birkaç şiiri dışında, hareketin genel ilkeler

çerçevesi içinde yer alır. Bunun yanısıra, aynı nicelik yoğunluğunda olmamakla birlikte, ilk iki evredekilere benzeyen ürünler de verilmiştir. Dolayısıyla, söz konusu süreci, Garip hareketinin sonu olarak değil; durgunluğu içeren üçüncü bir evresi olarak değerlendirmek gerekir. Nitekim, üç şair 1949 yılının başından itibaren Yaprak dergisinde hareketin ilkelerini daha somut olarak ve ilk iki evrenin güçlü birlik duygusunu sürdürerek uygulamaya dönüştürmüştür.

Garip hareketi, Cumhuriyet döneminde, yerleşik şiir tarzına karşı yirmili yılların sonunda Nâzım Hikmet ve Ercümend Behzad tarafından başlatılan yenileşme çabalarının bir parçasını oluşturur. Bir başka deyişle, hareketin başladığı sırada, geniş bir yaygınlık kazanamamış olmakla birlikte, şiirdeki yerleşik biçim anlayışına ve duyuş tarzına karşı bir çıkış başlamış bulunuyordu. Dolayısıyla, Garip hareketi, yeni Türk şiirinin Cumhuriyet dönemindeki öncüsü değildir. Çünkü, bu dönemin şiirindeki yenileşme bağdaşık bir yapıda olmayıp değişik anlayışlardan kaynaklanan kollara sahiptir. Bu açıdan bakılırsa, Garip'in ancak kendi tarzının öncüsü olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, adları anılan iki şairin öncülüğünde örnekleri verilmeye başlanan yeni şiir anlayışının başarıya ulaşması yolunda en etkin rolü Garip hareketi oynamış, o dönemdeki yerleşik şiir anlayışının egemenliğine son darbeyi o indirmiştir.

Garip hareketi, basın ve edebiyat çevrelerinde büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Bu tepki, hem biçimci şiiri savunan eski kuşaktan hem de yeni şiir anlayışının örneklerini veren genç şairlerden gelmiştir. Özellikle öncü hececilerin ve birçok köşe yazarının oluşturduğu gelenekçi kesim, Garipçileri şiiri değersizleştirmekle suçlamış ve alaylı tutumunu uzun yıllar sürdürmüştür. Yeni şiir tarzının İstanbul kolunu oluşturan genç şairler de Ankara'da oluşan hareketi uzun süre görmezden gelmiş, onu hafifsemiştir. Nâzım Hikmet'i örnek alan 1940 Kuşağı ise, üç şairi siyasî iktidarın himayesinde olduğu gerekçesiyle eleştirmiştir. Ancak, kırklı yıllarla birlikte, yukarıda değinilen eleştirilerin sahibi olanlar da içinde olmak üzere, dönemin birçok şairi Garip şiirinden etkilenmiş, o tarzda eserler vermiştir. Bu etki, özellikle yeni yetişen genç şairler tarafından örnekleri sıkça verilen oldukça basit söyleyişlerle yozlaştırılacak kadar geniş boyutlara ulaşır. Dolayısıyla, yeni şiir anlayışını savunan değişik kesimler arasında kırklı yılların şiir gündemini belirleyen, ona yön

veren, Garip hareketi olmuştur. Bu etkililik, genel olarak, hareketin sona erdiği 1950 yılına kadar sürmüştür.

Döneminde belirgin bir etki alanı ve dolayısıyla sürdürücü ve izleyici kitlesi oluşturmuş olması bakımından Garip'i bir 'akım' olarak nitelendirmek mümkün olabilir. Ancak, bilinen anlamıyla bir akımın oluşmasında görülegelen başlıca özelliklerden olan sistemli bir başlangıç, çıkış ölçüt alındığında, tesadüfî bir başlangıca sahip olan Garip'in bir 'hareket' düzeyinde kaldığı görülür. Ayrıca, 'akım'ın felsefî bir temele dayanma ve sanatın değişik kollarında da yaygınlaşma gibi diğer özellikleri de dikkate alınırsa Garip'in bir 'hareket' olarak nitelendirilmesi gerekir.

Ellili yıllarda oluşan yeni şiir oluşumları, Orhan Veli Kanık'ın ölümünden sonra zaten gündemden çekilme sürecine giren Garip hareketinin etki gücünü de sona erdirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan Hisar, Mavi ve İkinci Yeni hareketleri, Garip hareketine değişik boyutlarda bir tepkiyi içerir. Özellikle İkinci Yeni, Garip şiirinin son uzantılarını da yok ederek ellili yılların egemen şiir tarzını oluşturur. Dolayısıyla, başta imge, sanatlı söyleyiş ve anlam kapalılığı olmak üzere, Garip hareketinin karşı çıktığı birçok özellik, daha modern bir anlayışla şiire yeniden girer. Buna karşılık, Garip şiirinin getirdiği söz varlığındaki genişleme bu dönemde de etkisini sürdürmüştür. Dolayısıyla, şair hemen her sözcüğü rahatlıkla kullanabilme özgürlüğüne sahip bir konuma gelmiştir. Garip hareketinin yerleştirdiği bir başka anlayış da kafiyenin artık şiirde bir koşul olmaktan çıkmasıdır.

Garip, oldukça yoğun girişimlerle etkisizleştirildiği ellili yıllardan sonra sürdürücüsü kalmayan bir hareket olarak edebiyat tarihindeki yerini aldı. O, artık bu günün şairi için bir örnek, bir etkilenme odağı olmaktan çok uzak. Seksenli yıllarla birlikte oluşan genç kuşak içerisinde Garip şiirinden esinler taşıyan şair olarak sadece Sunay Akın'ın adı verilebilir. Genç kuşak şairlerin büyük bölümü, kendileriyle birlikte oluşan edebî geleneğe sahip çıkma anlayışı çerçevesinde, Garip hareketine de sempatiyle yaklaşıyor, onun Türk şiirinde önemli bir dönüm noktası olduğunu kabul ediyor; ancak ondan etkilenmiyor, onu örnek almıyor. Buna karşılık, ölümüne kadar Garip çizgisinden ayrılmayan, onu kendi içinde dönüştürerek sürdüren Orhan Veli Kanık'ın, ilk baskısı 1951 yılında çıkan ve günümüze kadar kırk sekiz baskı yapan *Bütün Şiirleri*, en çok satılan ve okunan şiir kitabı

konumundadır. Garip şiiri onun kişiliğinde, şairler katında ve sanat çevresinde uğradığı olumsuz sonu okuyucu, dolayısıyla toplum katında yaşamıyor. Bu da, onun sanatı/ şiiri halkla bütünleştirme amacının gerçekleştiğini gösteriyor.

"Ankara ayazında üç çocuk. Anıtların önünden umursamadan geçiyorlar. Birinin elinde ince bir kitap; biri ceketini zırh gibi geçirmiş sırtına; biri de okul çantasını hazine sandığı olarak taşıyor."

Cemal SÜREYA

KAYNAKÇA

I- ÇALIŞMAYA ESAS OLAN ESERLER

A- Garipçilerin ortak eserleri

1- Kitap

-*Garip*, Resimli Ay Matbaası T.L.Şirketi, İstanbul, 1941.
1995 (PEN tarafından tıpkıbasım).

2- Şiirler

- "Ağaç" (Orhan Veli Kanık - Oktay Rifat)
Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.
Garip, 1941, s.60.
- "Surrealist Oyunlardan" (Oktay Rifat - Orhan Veli Kanık)
Varlık, C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487.
- "Gün Geldi" (Melih Cevdet Anday- Oktay Rifat)
Servetifünun-Uyanış, C.87/23, S.2257/572,
23 İkinciteşrin 1939, s.3.
- "Kuş ve Bulut" (Oktay Rifat- Orhan Veli kanık)
Varlık, C.10, S.161, 15 Mart 1940, s.435.
Garip, 1941, s.16.

3- Görüşmeler, söyleşiler

- "Şiir Ölüyor mu?", Ulus, S.5898, 30 İlkkânun 1937, s.7.
- "Aramızda Bir Konuşma: Şiirde Aydınlık", Yaprak, S.4,
15 Şubat 1949, s.1.
- "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet İle Sanat
Üzerine Konuştuk" (konuşan: Nihat Kuşlu),
Kaynak, S.29,1 Mayıs 1950,s.110/115-117/128.

4- Basın açıklamaları

- Ulus, S.10369, 12 Mayıs 1950, s.6.
- A.g.g., S.10371, 14 Mayıs 1950, s.2/4.
- "Nâzım Hikmet Meselesi", Yaprak, S.26, 15 Mayıs 1950, s.1.
- "Dilekçe", a.g.d., S.27, 1 Haziran 1950, s.2.

B- Melih Cevdet Anday

1- Kitaplar

- *Rahatı Kaçan Ağaç*, Ölmez Eserler Yayınevi, Işıl Matbaası, İstanbul, 1946.
  (1961; 1978; 1979; Adam Yayınları, İstanbul, 1985/1993)
- *Telgrafhane*, Yeditepe Yayınları, Tan Basımevi, İstanbul, 1952.
  (1964; 1978; 1979; Adam Yayınları, İstanbul, 1985/1993)

2- Süreli yayınlarda kalan şiirler

- "(başlıksız)/ ilk dize: Eğer bir adam daima sarhoş olsaydı)", Servetifünun-Uyanış, C.87/23, S.2261/576, 21 Birincikânun 1939, s.71.
- "Zavallı Balıklar", Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.8.
- "Aydın'da Nekahat", Varlık, S.316, Kasım 1946, s.6.

3- Yazılar

- "İnsanın Hayatı", Oluş, C.1, S.25, 18 Haziran 1939, s.385.
- "İmza ve Tenakuz", a.g.d., C.2, S.27, 2 Temmuz 1939, s.420.
- "Şiirde An Meselesi", a.g.d., C.2, S.28, 9 Temmuz 1939, s.433.
- "Yenilerin İnkâr Hakkı", a.g.d., C.2, S.29, 16 Temmuz 1939, s.449.
- "Şiir Hakkındaki Yazılara Dair", Yeni Ses, S.6 (10), Temmuz 1941, s.1-2.
- "Yeni Millî Edebiyat Meselesi", Yurt ve Dünya, C.3, S.19, İlkteşrin 1942, s.233-235.
- "Buğday Başakları", a.g.d., C.4, S.36, İlkkânun 1943, s.491-492.
- "Şiirde Şekil, Mâna", Ulus, 29 Nisan 1945, s.5.
- "Niçin Çok Okunuyorlar", Yenilikler, C.1, S.4-5, Ağustos 1946, s.6-7/15.
- "Yeni Bir Sergi", Varlık, S.318, 1 Ocak 1947, s.14.
- "Şiir Münakaşalarına Malzeme" (Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte). a.g.d., S.321, 1 Nisan 1947, s.10.
- "Yeni Şiirimizin Etkileri", a.g.d., S.322, 1 Mayıs 1947, s.14.
- "Gene O Tartışma", a.g.d., S.322, 1 Mayıs 1947, s.14.
- "Yenisi", a.g.d., S.323, 1 Haziran 1947, s.14.
- "Yurdumuzun Gerçekleri", Yaprak, S.1, 1 Ocak 1949, s.2.
- "Kitaplar: Sazımdan Sesler", a.g.d., S.3, 1 Şubat 1949, s.2.
- "Sanatta Gafil Avlanmak", a.g.d., S.5, 1 Mart 1949, s.1.
- "Farz-ı Muhal", a.g.d., S.11, 1 Haziran 1949, s.2.

- "Farz-ı Muhal", a.g.d., S.11, 1 Haziran 1949, s.2.
- "Havada Sözler", Yaprak, S.15, 1 Aralık 1949, s.1.
- "Güzel Bir Yalan", a.g.d., S.17, 1 Ocak 1950, s.1.
- "Kitaplar: ""Bizim Köy"e Dair",a.g.d., S.21, 1 Mart 1950, s.2.
- "Bir Gelişme", a.g.d., S.24, 15 Nisan 1950, s.1.
- "Toplum, Toplum", a.g.d., S.27, 1 Haziran 1950, s.2.

4- Görüşmeler

- "Yeni Sanatı Nasıl Buluyorsunuz?", Varlık, S.315, 1 Ekim 1946, s.7.
- "Melih Cevdet Anday Diyor ki", Akşam, S.11157, 5 Kasım 1949, s.4/5.
- "(Anket cevabı)", Kaynak, S.29, 1 Mayıs 1950, s.111.

C- Oktay Rifat Horozcu

1- Kitaplar

- *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*, Nebioğlu Yayınevi, İktisadi Yürüyüş Matbaası, İstanbul, tarihsiz (1945). Marmara Kitapevi, Marifet Basımevi, İstanbul, 1946 ('Birinci bası' kaydıyla). (1962; Adam Yayınları, İstanbul, 1982/1994)
- *Güzelleme*, Çankaya Matbaası, Ankara, 1945. (Adam Yayınları, İstanbul, 1982/1994)
- *Aşağı Yukarı*, Yeditepe Yayınları, Tan Basımevi, İstanbul, 1952. (1963; Adam Yayınları, İstanbul, 1982/1994)
- *Karga İle Tilki*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1954. (1963; Adam Yayınları, İstanbul, 1982/1994)
- *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992.

2- Dergilerde kalan şiirler

- "Bir Kadın", Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453.
- "Güvercin", Oluş, C.2, S.34, 20 Ağustos 1939, s.533.
- "Ortaklık", Varlık, C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.367.
- "Masal", Yücel, C.18, S.106, Ağustos 1945, s.194.
- "Ağaca Dedim ki", Aile, C.1, S.1, İlkbahar 1947, s.18.
- "Mahzun Tarafım", a.g.d., C.1, S.2, Yaz 1947, s.9.
- "Mehmet Selim'i Takdim Ederim", Varlık, S.325, 1 Ağustos 1947, s.3.
- "Sıkıntılı Bahis", Yaprak, S.14, 15 Kasım 1949, s.1.

- "Güvercin" (ilk yayımlandığı süreli yayın belirlenemedi), Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, Ada Yayınları, İstanbul, 1983, s.119.

4- Süreli yayınlarda kalan görüşme ve cevap

- "Oktay Rifat Diyor ki", Aksam, S.11155, 3 Kasım 1949, s.4/6.
- "(anket cevabı)", Kaynak, S.28, 1 Nisan 1950, s.81-82.

Ç- Orhan Veli Kanık

1- Kitaplar

- *Garip*, 2.b., Ölmez Eserler Yayınevi, Güven Basımevi, İstanbul, 1945.
- *Vazgeçemediğim*, Marmara Kitabevi, Marmara Basımevi, İstanbul, 1945.
- *Destan Gibi*, Ölmez Eserler Yayınevi, Sebat Basımevi, İstanbul, 1946.
- *Yenisi*, İnkılâp Kitabevi, Kenan Matbaası, İstanbul, 1947.
- *Karşı*, Güney Matbaacılık ve Gazetecilik T.A.O., Ankara, 1949.
  (Bu kitaplar, şairin ölümünden sonra, dergilerde kalan şiirlerle birlikte, ilk kez 1951 yılında bir kitapta toplanmış, bu tarihten sonra çeşitli ekleme ve düzenlemelerle 48 baskı yapmıştır. Son baskı: Adam Yayınları, İstanbul, Aralık 1995.
- *Bütün Yazıları*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991.

2- Dergilerde kalan yazı ve cevap

- "Şiire Dair-5: İnsanlara Doğru", Varlık, C.10, S.159, 15 Şubat 1940, s.380.
- "(Anket cevabı)", Kaynak, S.28, 1 Nisan 1950, s.80.

II- YARARLANILAN ESERLER

A- Kitaplar

1- Edebiyat tarihleri ve seçkiler

- Akünal, Dündar, *20 Yılın Şiirleri ve Şairleri*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1943.

- Burian, Orhan, *Kurtuluştan Sonrakiler*, Yücel Yayınları, İstanbul,1946.
- Demirbağ, A.- Demiriz, T., *Genç Nesil Konuşuyor*, Ahmet İhsan Matbaası Ltd., İstanbul, 1944.
- Ercan, Enver, *Şair Çünkü Onlar*, Kavram Yayınları, İstanbul, 1990.
- Kaplan, Mehmet, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları, İstanbul, 1973.
- Kaplan, Mehmet- Enginün, İnci- Kerman, Zeynep- Birinci, Necat- Uçman, Abdullah, *Atatürk Devri Fikir Hayatı*, C.I-II, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981.
, *Atatürk Devri Türk Edebiyatı*, C.I-II, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.
- Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- Onger, Fahir, *Bugünkü Şiirimiz*, İstanbul 1946.
- Tomrukçu, Âli, *48 Şair*, Recep Ulusoğlu Matbaası, Ankara, 1944.
- Tülbentçi, Feridun Fazıl, *Büyük Harpten Sonrakiler 1918-1935*, Ulus Basımevi, Ankara, 1935.

2- Monografiler

- Anonim, *Oktay Rifat Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1991.
- Bezirci, Asım, *Orhan Veli*, 8.b., Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1991.
- Ercilâsun, Bilge, *Orhan Veli Kanık- Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1994.
- *Orhan Veli İçin*, haz.: Adnan Veli Kanık, Yeditepe Yayınları, İstanbul,1953.

3- Öteki kitaplar

- Ahmet Haşim, *Bütün Eserleri III* (yay.haz.: İnci Enginün, Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.
- Akbal, Oktay, *Şair Dostlarım*, Elif Yayınları, İstanbul, 1964.
- Aksan, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, (kendi yayını), Ankara, 1993.
- Akyüz, Kenan, *Tevfik Fikret*, DTCF Yayınları, Ankara, 1947.
- Altınkaynak, Hikmet, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları, İstanbul, 1977.
- Anday, Melih Cevdet, *Açıklığa Doğru*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984.

-Anday, Melih Cevdet, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984.
- Arpad, Burhan, *Yok Edilen İstanbul*, 2.b., Turing Yayınları, İstanbul, 1988.
- Ataç, Nurullah, *Günce* **, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1972.
, *Dergilerde*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1980.
- Aydemir, Şevket Süreyya, *İkinci Adam, C.2*, Remzi Kitabevi, 6.b., İstanbul, 1991.
- Bayramoğlu, Fuat, *Gönülden Gönüle*, yay.haz.: Prof.Dr.İsmail Parlatır, İstanbul, tarihsiz (1994).
- Belge, Murat, *Marksist Estetik*, BFS Yayınları, İstanbul, 1989.
- Berk, İlhan, *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Bezirci, Asım, *2.Yeni Olayı*, Tel Yayınları, İstanbul, 1974.
- Birsel, Salâh, *Kahveler Kitabı*, 2.b., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983.
, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, 2.b., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983.
- Bolay, S.Hayri, *Felsefi Doktrinler Sözlüğü*, 5.b., Akçağ Yayınları, Ankara, 1990.
, *Türkiye'de Ruhçu ve Maddeci Görüşün Mücadelesi*, 5.b., Akçağ Yayınları, Ankara, 1995.
- Breton, André, *Gerçeküstücülük*, çev.: Selâhattin Hilâv, De Yayınevi, İstanbul, 1962.
- Caudwell, Christopher, *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev.: Mehmet H. Doğan, 2.b., Payel Yayınevi, İstanbul, 1988.
- Ceylan Hasan Hüseyin, *Cumhuriyet Dönemi Din-Devlet İlişkileri*, 21.b., Rehber Yayınları, C.2,3, Ankara, tarihsiz.
- Cuddon, J.A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, The Penguin, 4th ed., London, 1991.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü, *Dağlarca*, D.E.V. Yayınları, İstanbul, 1986.
- Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983.
- Dilipak, Abdurrahman, *İnönü Dönemi*, Beyan Yayınları, 5.b., İstanbul, 1989.
- Dinamo, Hasan İzzettin, *İkinci Dünya Savaşından Edebiyat Anıları*, De Yayınevi, İstanbul, 1984.
- Duplessıs, Yvonne, *Gerçeküstücülük*, çev.: İsmail Yerguz- Esen Çamurdan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- Ediboğlu, Baki Süha, *Bizim Kuşak ve Ötekiler*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968.
- Engels, Fiedrich, *Doğanın Diyalektiği*, çev.: Arif Gelen, Sol Yayınları, 5.b., Ankara, 1991.

- Eyüboğlu, Sabahattin, *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1981.
- Filizok, Rıza, *Şiirimizde Halk Edebiyatı Tesirleri Üzerine Notlar*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1991.
- Freud, Sigmund, *Cinsiyet ve Psikanaliz*, çev.: Selâhattin Hilâv, Varlık Yayınları, 4.b., İstanbul, 1977.
, *Psikanaliz Üzerine*, çev.: A.Avni Özdeş, Say Yayınları, 6.b., İstanbul, 1991.
- Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, 3.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1974.
- Göker, Cemil, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Yayınları, Ankara, 1982.
- Gürsel, Nedim, *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992.
- Hilâv, S.- Ertem, E.- Kutlar, O., *Gerçeküstücülük (Surréalisme)*, De Yayınevi, İstanbul, 1962.
- Hilâv, Selâhattin, *Felsefe El Kitabı*, Gerçek Yayınevi, 5.b., İstanbul, 1990.
- Ilgaz, Rıfat, *Fedailer Mangası (Kırk Kuşağı Anıları)*, yay.haz.: Öner Yağcı, Çınar Yayınları, İstanbul, 1993.
, *Yokuş Yukarı*, Çınar Yayınları, 4.b., İstanbul, 1994.
- İlhan, Attilâ, *Hangi Batı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972.
" , *Duvar*, 5.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983.
, *Sisler Bulvarı*, 5.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983.
, *Gerçekçilik Savaşı*, 3.b., BDS Yayınları, İstanbul, 1991.
- Kanık, Orhan Veli, *Çeviri Şiirler*, Adam Yayınları, İstanbul, 1990.
- Kaplan, Mehmet, *Edebiyat*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1977.
, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 3.b., Dergâh Yayınları, İstanbul, tarihsiz.
, *Tevfik Fikret*, 3.b., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.
- Kaplan, Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
- Karatepe, Şükrü, *Tek Parti Dönemi*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- Karpat, Kemal H., *Türk Demokrasi Tarihi*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1967.
- Kavcar, Cahit, *Edebiyat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 2.b., Ankara, 1994.
- Kennedy, X. J., *Literature*, Harper Collins, 5th ed., Newyork, 1991.

- Kısakürek, Necip Fazıl, *Bâbıâli*, Büyük Doğu Yayınları, 4.b., İstanbul, 1990.
- Kili, Suna, *Türk Devrim Tarihi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1980.
- Kolcu, Hasan, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- Machiavelli, *Hükümdar (İl Principe)*, çev.: Selâhattin Bağdatlı, Sosyal Yayınlar, 2.b., İstanbul, 1985.
- Mumcu, Ahmet, *Türk Devriminin Temelleri ve Gelişimi*, 5.b., İnkılâp ve Aka, İstanbul, 1979.
- Mumcu, Uğur, *40'ların Cadı Kazanı*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1990.
- Nâzım Hikmet, *Yazılar I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991.
- Okay, Orhan, *Şiir Sanatı Dersleri- Cumhuriyet Devri Poetikası*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum, 1987.
- Oktay, Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, BFS Yayınları, İstanbul, 1986.
, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1993.
- Oral, Zeynep, *Sözden Söze*, Cem Yayınevi, 2.b., İstanbul 1990.
- Parlatır, İsmail, *Recaî-zade Mahmut Ekrem, Hayatı- Eserleri- Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara, 1983.
- Redeker, Horst, *Edebiyat Estetiği*, çev.: Aziz Çalışlar, basım yeri ve yılı belirtilmemiş.
- Sinanoğlu, Suat, *Türk Hümanizmi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2.b., Ankara, 1988.
- Süreya, Cemal, *Folklor Şiire Düşman*, Can Yayınları, İstanbul, 1992.
- Tahirül Mevlevî, *Edebiyat Lûgati*, yay.haz.: Kemal Edib Kürkçüoğlu, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1973.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Makaleler*, yay. haz.: Zeynep Kerman, 2.b., Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, *Ziya'ya Mektuplar*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1957.
, *Yazılar*, yay.haz.: Hakan Sazyek, Can Yayınları, İstanbul, 1995.
- Toker, Metin, *Tek Partiden Çok Partiye*, 2.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990.
- Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik*, 2.b., Altın Kitaplar, İstanbul, 1993.
- Türkeş, Alparslan, *1944 Milliyetçilik Olayı*, 14.b., Kamer Yayınları İstanbul, 1992.

- Uyar, Turgut, *Bir Şiirden*, Ada yayınları, İstanbul, 1983.
" , *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yayınları, İstanbul, 1985.
- Williams, Raymond, *Marksizm ve Edebiyat*, çev.: Esen Tarım, Adam Yayınları, İstanbul, 1990.
- Yetkin, Çetin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970.
, *Türkiye'de Tek Parti Yönetimi 1930-1945*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1983.
- Yetkin, Suut Kemal, *Edebî Meslekler Tarihi*, DTCF Yayınları, Ankara, 1941.
- Yiğit, Ali Ata, *İnönü Dönemi Eğitim ve Kültür Politikası*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1992.

B- Yazılar

1- Makaleler, görüşmeler, cevaplar

- A.Kadir, "Şair ve Şiir Hakkında", İnkılâpçı Gençlik, S.56/64, 19 Eylül 1942, s.2.
- Abasıyanık, Sait Faik- Dino, Abidin , "Gençlerin Müşterek Beyanatı- Yeni Neslin İddiası ve Davası", Tan, S.1608, 24 Son Kânun 1940, s.5.
- Adil, Fikret, "Şiirin Anlatmağa Çalıştığı Hal", a.g.g., S.3222, 15 Nisan 1945, s.3.
, "Garip", Tanin, S.4454/598, 29 Nisan 1945, s.5.
- Akbal, Oktay, "Modern Şiirimizin Triosu", Servetifünun-Uyanış, C.90, S.2336, 29 Mayıs 1941, s.15/19.
"Şiir İsrafı", Dikmen, S.29-30, 15 Şubat 1943, s.2.
"(Vazgeçemediğim) Üzerine Bir Konuşma", Vakit, S.9781, 16 Nisan 1945, s.6.
"Bugünkü Şiirimiz", Yeni Adam, S.560, 20 Eylül 1945, s.10.
""Bugünkü Şiirimiz"", Yenilikler, S.2, Mart-Nisan 1946,s.6.
""Şairane" Şiir", Vatan, S.4801, 26 Eylül 1954, pazar ilâvesi, sanat sayfası, s.3.
- Aksal, Sabahattin Kudret, "Kaidelerin ve İtiyatların Alehinde", Yeni İnsanlık, S.1, 15 Şubat 1940, s.31-32.
"Bir Münakaşa Etrafında Düşünceler", Sokak, S.1, 6 Mart 1940, s.5.
, "Güzel Şeyler ve Güzeli İnşa", Yeni Ses, S.7(11), Ağustos 1941, s.3.

- Aktaş, Şerif, "Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı*, C.3, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2.b., Ankara, 1992, s.513-516.
- Aktunç, Orhan Rıza, "Yeni Şiir Karşısında Nesillerin Mücadelesi", Edebiyat Âlemi, S.30, 10 Kasım 1949, s.7.
- Ali Sami, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz", Ülkü, C.3, S.17, Temmuz 1934, s.359.
- Alkan, Erdoğan, "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'de Fransız Şiirinin Etkileri", Varlık, S.1027, Nisan 1993, s.39-42.
- Anday, Melih Cevdet, "Orhan Veli Kanık Öldü", Yağmur ve Toprak, S.25.1, Aralık 1950, s.17.
"Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1/2.
"Melih Cevdet Anday Ne Diyor?" (konuşan: Mustafa Baydar), *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıtçılık L.Ş., Yeni Matbaa, İstanbul, 1960, s.5-29.
"Şiir Üstüne Konuşma", Ataç, S.1, 15 Mayıs 1962, s.8-12.
, "Melih Cevdet Anday" (konuşan: Muazzez Menemencioğlu), Varlık, 1 Eylül 1962, s.5.*Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Varlık Yayınları, Bahar Matbaası, İstanbul, 1976, s.103- 106
"Melih Cevdet Anday'a Sorular" (konuşan: Şükran Kurdakul), Ataç, S.12, 1 Nisan 1963, s.5-7.
, "Anılarla Yaprak Dergisi-1", Milliyet Sanat Dergisi, S.34, 15 Ekim 1981, s.12.
, "Melih Cevdet Anday Konuşuyor" (konuşanlar: Memet Fuat, Oktay Akbal, Gösteri, S.46, Eylül 1984, s.4-9.
"Melih Cevdet Anday", *Şair Çünkü Onlar* (haz.: Enver Ercan), Kavram Yayınları, İstanbul, 1990, s.36-45.
"Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor", (konuşan: Konur Ertop), Hürriyet Gösteri, S.132, Kasım 1991, M.C.A. Eki, s.4-9.
"Melih Cevdet Anday'ın Yanıtları", Sombahar, S.23, Mayıs-Haziran 1994, s.27-28.
"Melih Cevdet Anday'la Şiirleri, Yazıları, Oyunları ve Her Şey Üzerine" (konuşan: Refik Durbaş), Cumhuriyet Kitap, S.226, 23 Haziran 1994, s.1/5-6.
"Geleceğin Dünyasının Gazetesinde Bir Yazın Ustası"(konuşan: Hayati Özen), Semender, S.1, Yaz 1995, s.24-28.
- Arısoy, M.Sunullah, "Telgrafhane", Varlık, S.389, 1 Aralık 1952, s.20-21.
- Arslanger, Nâzım, "Yeni Çıkan Şiir Kitapları", Tanin, S.4454/567,29 Mart 1945,s.5.
- Ataç, Nurullah, "Nurullah Ata Bey'le", Hep Gençlik, S.1, Mart 1930, s.10-14.

' "Vezin Davası", Akşam, 6 Haziran 1936, s.3-4.
, ""Varlık" Şairleri", Haber, S.2043, 22 Eylül 1937, s.2.
, "Asil Şiir", a.g.g., S.2136, 24 Birincikânun 1937, s.2.
, "Yılbaşı", Akşam, S.6892, 1 İkincikânun 1938, s.2.
, "Bir Mektup", İnsan, C.1, S.4, 15 Temmuz 1938, s.371-372.
, ""İş Olsun Diye"", Haber-Akşam Postası, S.2395, 5 Birinciteşrin 1938, s.2.
, "Sözden Söze", a.g.g., S.2397, 7 Birinciteşrin 1938, s.2.
"Şahsî Bir Mesele", a.g.g., S.2409, 19 Birinciteşrin 1938, s.2.
, "Bir Mülâkat", Haber-Akşam Postası, S.2420, 30 Birinciteşrin 1938, s.2.
"B.Nurullah Ataç Diyor ki...", Akşam, S.7301, 14 Şubat 1939, s.7/9.
"Kalemin Gelişi", a.g.g., S.7305, 18 Şubat 1939, s.3/10.
"Süleyman Efendi", a.g.g., S.7326, 11 Mart 1939, s.3/4.
"Kolay Zor", a.g.g., S.7368, 22 Nisan 1939, s.4.
"(anket cevabı)", a.g.g., 24 Kânunusani 1940, s.5.
"Karalama Defterinden", Ulus, 4 Haziran 1945, s.2.
"Bir Mektup", Ülkü, C.9, S.106, 16 Şubat 1946, s.23.
, "Karalama", Ulus, S.10635, 2 Şubat 1951, s.2.
, "Halk Şiiri", Varlık, S.389, 1 Aralık 1952, s.4.
, "Gene Halk Şiiri", a.g.d., S.390, 1 Ocak 1953, s.4.
- Atok, Oğuz Kâzım, "Genç Nesle Edebî Zevk", Gençlik, S.23, 29 Birinci Teşrin 1939, s.3.
- Ayda, Adile, "Yeni Şiir Nedir?", Cumhuriyet, S.8031, 27 Aralık 1946, s.2.
- Ayhan, Ece, "Bir Resim Olarak Orhan", Papirüs, S.8, Ocak 1967, s.30.
- B.E., "Yenisi", Sanat ve Edebiyat Gazetesi, S.16, 19 Nisan 1947, s.3.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?", Yeni Adam, S.6, Şubat 1934, s.7.
- Berkes, Niyazi, "Kitaplar Köşesi", Yurt ve Dünya, C.2, S.7, Temmuz 1941, s.53-56.
- Beyatlı, Yahya Kemal, "Memleketten Bahseden Edebiyat", Kültür Haftası, S.1, İkinci Kânun 1936, s.2.
- Birsel, Salâh, "Seyirci Sahneye Çıkıyor", Yenilik, S.2, 15 Mart 1941, s.2.
" "Yeni Bir Şiirin İlkelerine Doğru", Sanat ve Edebiyat Gazetesi, S.33-34, 23 Ağustos 1947, s.2; "II", S.37-38, 20 Eylül 1947, s.3; "III", S.41-42, 18 Ekim 1947, s.3.
"Günlük", Vatan, S.5123, 14 Ağustos 1955, pazar ilâvesi, sanat sayfası, s.3.
"Bir Türk Dostu", Varlık, S.1017, Haziran 1992, s.22-23.
, "Ağaç Toprağa Karşı", a.g.d., S.1020, Eylül 1992, s.26-27.
- Boratav, Pertev Naili, "Halk Şiiri", Türk Dili Halk Şiiri Özel Sayısı, C.XIX, S.207, 1 Aralık 1968, s.299-319.

- Bulut, Ali, "Türk Şiirinde En Çarpıcı Değişmeyi Yapan Garip Akımına İlk Sistemli Tepki: Hisarcılar", 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, S.6, 1991, s.1-19.
- Cenap Şahabettin, "Aruz Veznine Dönmek Zamanı Gelmiştir", Akşam, S.5353, 4 Eylül 1933, s.4.
"Nazımımız ve Vezin Meselesi", Anayurt, S.1,26 Birinciteşrin 1933, s.5.
- Coşkun, Nusret Safa, "Genç Şair ve Ediblerin Tasfiye Edilmesini İstedikleri Eskiler", Son Posta, S.3397, 12 İkinci kânun 1940, s.1/8.
, "Bunlara da Şiir mi Diyeceğiz?", a.g.g., S.5248, 17 Mart 1945, s.4.
- Cumalı, Necati, "Anılarla Yaprak Dergisi-2", Milliyet Sanat Dergisi, S.35/1, 1 Kasım 1981, s.10-12.
- Çağlar, Behçet Kemal, "Orkestra Hazır, Şef İstiyor", Ülkü, C.2, S.11, Birinci Kânun 1933, s.383.
, "Gönüllü Sanat", a.g.d., C.4, S.23, İkinci Kânun 1935, s.336-337.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz, "Faruk Nafiz Bey'le", Hep Gençlik, S.3, Mayıs 1930, s.44-47.
"B.Faruk Nafiz Diyor ki", Aksam, S.7304,17 Şubat 1939, s.7.
- Çelebi, "Asaf Halet Çelebi İle Konuşma", Yeni İnsanlık, S.1, 15 Şubat 1940, s.30-31.
, "Sahte Eyyub Sultan Mistiği", Sokak, S.2, 12 Nisan 1940, s.2.
"Gençliğe Saldıranlar", Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.2/6.
, "Yanlış Anlaşılmasın", a.g.g., S.3, 7 Haziran 1941, s.3/6.
, "Şımartmaktan Vazgeçelim", a.g.g., S.4, 14 Haziran 1941, s.3.
, "Asaf Halet Çelebi Diyor ki", Edebiyat Âlemi, S.18, 18 Ağustos 1949, s.6.
- Çınarlı, Mehmet, "Hisar'dan Hatıralar", Türk Dili, S.425, Mayıs 1987, s.304.
" , "Yeni Şiir", Hisar, S.9-10, Ocak-Şubat 1951, s.12.
, "Ataç'ın Bir Yazısı Üzerine", a.g.d., S.11, Mart 1951, s.5.
- Çimdik (Ortaç, Yusuf Ziya), "Bir Şiir Kitabı: Vazgeçemediğim", Akbaba, S.52, 22 Mart 1945, s.2.
"Edebiyat ve Seçim", a.g.d., S.65, 21 Haziran 1945, s.2.
- Damar, Arif, "(anket cevabı)", Varlık, S.1010, Kasım 1981, s.47-48.
- Deli, Turhan (Yazgan, İsmet),"Turhan Deli'den Orhan Veliye "Nazire"", Edebiyat Âlemi, S.6, 26 Mayıs 1949, s.1.
"Yeni "Yaprak"lara Eski "Âlem"den Seslenişler", a.g.d., S.6, 26 Mayıs 1949, s.6.
"Mısırçarşısından İlhamlar", a.g.d., S.7, 2 Haziran 1949, s.5.
"Türk Dilini, Türk Edebiyatını Kurtaralım", a.g.d., S.11, 30 Haziran 1949, s.5.
"Bu Mektep Nerede Acaba?", a.g.d, S.12, 7 Temmuz 1949, s.6.

", "Üsküdar'a Gider İken Aldı da Bir Yağmur", a.g.d., S.13, 14 Temmuz 1949, s.5.
, "Elleme Kömürü ve Sal Midyesi", a.g.d., S.15, 28 Temmuz 1949, s.5.
, "Surréalisme Değil, Ala tımarhaneisme", a.g.d., S.16, 4 Ağustos 1949, s.5.
, "Zurnacı Mısdık'ın Naziresi", a.g.d., S.17, 11 Ağustos 1949, s.5.
, "Mantıklı Selim Akıllı Gençliğe Hörmet", a.g.d., S.18, 18 Ağustos 1949, s.5.
"Masallarla Koşmalar da Edebiyattan mı Sayılıyor?", a.g.d., S.19, 25 Ağustos 1949, s.5.
"Hamdune Hanım Teyzenin Gelini Eksik Doğurmuş", a.g.d., S.26, 13 Ekim 1949, s.5.
"Zavallı Türk Edebiyatı...Zavallı Türk Şiiri", a.g.d., S.33, Aralık 1949, s.5.

- Derviş, Suat, "(anket cevabı)", Yeni Adam, S.18, 30 Nisan 1934, s.6.
- Dikerdem, Mahmut, "Orhan Veli", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1/2.
" , "Anılarla Yaprak Dergisi-3", Milliyet Sanat Dergisi, S.36, 15 Kasım 1981, s.24-25.
- Doğan, Mehmet H., "Salâh Bey Yanılıyor", Varlık, S.1019, Ağustos 1992, s.38-39.
- Domaniç, K. (Kaplan, Mehmet), "Şiir Zevki ve Ana Dil", İstanbul, S.10, 15 Nisan 1944, s.12.
- Duru, Kâzım Nami, "Bir Kitap Bir Mülâhaza", Ülkü, C.2, S.8, Eylül 1933, s.149.
, "Türk Edebiyatına Bir Bakış", a.g.d., C.3, S.14, Nisan 1934, s.116-123.
, "Sanat ve İnkılâp", Yücel, C.5, S.28, Haziran 1937, s.195.
, "Halit Fahri'ye Diyeceklerim", Varlık, C.1, S.5, 15 Eylül 1933, s.68.
- Dülger, Bahadır, ""Yenisi"", Tasvir, S.737, 14 Nisan 1947, s.3.
- Enginün, İnci, "Mehmet Âkif'te Irony", *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif Ersoy*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986, s.211-223.
"Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", Türk Dili, Çağdaş Türk Şiiri Özel Sayısı, 1992/1, S.481-482, Ocak-Şubat 1992, s.565-615.
- Ergüven, Abdullah Rıza, "Garip Şiirinin 50.Yılında Orhan Veli", Yaba Öykü, S.38 (69), Kasım-Aralık 1991, s.32-35.
- Eriş, Resai, "Edebî Oluşlar", Yeni Adam, S.525, 18 Ocak 1945, s.6.
" , "Oktay'dan Bir Koşma", a.g.d., S.528, 8 Şubat 1945, s.7.
, "Vazgeçemediğim", a.g.d., S.535, 29 Mart 1945, s.7.
"Şiir Konuları", a.g.d., S.536, 5 Nisan 1945, s.7.
"Bir de Rakı Şişesinde Balık Olsam", a.g.d., S.536, 5 Nisan 1945, s.7.

""Vazgeçemediğim" Üzerine", Yeni Adam, S.539, 26 Nisan 1945, s.6.
""Yaratış"", a.g.d., S.542, 17 Mayıs 1945, s.6-7.
, "Örnekler", a.g.d., S.545, 7 Haziran 1945, s.6-7/11.
, "Sayın Refi Cevad Ulunay'a", a.g.d., S.547, 21 Haziran 1945, s.6-7.
, "Refi Cevad Ulunay'dan Recamız", a.g.d., S.554, 9 Ağustos 1945,s.6-7.
, "Genç Şairlerle Açık Konuşma", a.g.d., S.555, 16 Ağustos 1945, s.6.
, "Örnekler", a.g.d., S.564, 18 Ekim 1945, s.7.
, "Örnekler", a.g.d., S.567, 8 Kasım 1945, s.7.
- Es, Hikmet Feridun, "Yeni Şiir", Aksam, S.7302, 15 Şubat 1939, s.3.
" "Edebiyatta Kötü Bir Tip", a.g.g., S.7316, 1 Mart 1939, s.3.
"Öfke Baldan Tatlıdır Madam Kayyo Haklıdır!" a.g.g., S.7993, 22 Kânunusani 1941, s.3.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi, "Eleştirme- Ulaştırma", Cumhuriyet, 4 Aralık 1952, s.2.
- Eyüboğlu, Sabahattin, "Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenkten Türke Dönüş", İnsan, C.1, S.1, 15 Nisan 1938, s.33-34.
"Mektup Orhan Veli Kanık Velinin Oğlu Boğaziçi İstanbul", Ulus, 1 Nisan 1945, s.5-6.
- Fikirler (Necati Cumalı), "Eski- Yeni", Fikirler, S.22, Nisan 1949, s.39-40.
- Fuad, Galib, "Oktay Rifat'ın Şiirleri", Yeni Zonguldak, S.39, 28 Birinciteşrin 1942, s.4/6.
- Fuat, Memet, "Sanat Aracı", Adam Sanat, S.65, Nisan 1991, s.5-14.
" , "Yeni mi Modern mi?", a.g.d., S.80, Temmuz 1992, s.5-10.
, "Özgünlük", a.g.d., S.84, Kasım 1992, s. 9-15.
- Görünmeyen Adam, "Edebiyat Tenkidi", Akbaba, S.38, 14 Kânunuevvel 1944, s.4/9.
- Gültekin, Vahdet, "Şiir Aleyhinde", Yeni Adam, S.36, 6 Eylül 1934, s.7.
" , "Bugünkü Şiire Lüzum Yoktur", a.g.d., S.37, 13 Eylül 1934, s.7.
, "(anket cevabı)", a.g.d., 4 Birinciteşrin 1934, s.7.
- Gün, "Garip", Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.1.
- Güvemli, Zahir Sıtkı,"Orhan Veli (M.A.Sel) ve Şiirleri", Gençlik, S.4, 1 Temmuz 1938, s.5.
, ""Garip"", Vakit, S.9785, 20 Nisan 1945, s.3.
- H. Nihal, ""İzmir'den Sesler" Hakkında", Atsız Mecmua, S.4, 15 Ağustos 1931, s.93-94.
- Hisar, "Açıklamak Gerekirse", Hisar, S.18, Ekim 1951, s.7.
- Horozcu, Oktay Rifat, "Orhan Veli Kanık Öldü", Yağmur ve Toprak, S.25.1, Aralık 1950, s.16.
, "Orhan Veli", Yeditepe, S.13, 1 Aralık 1950, s.3.
"Orhan Veli'nin Ardından El Ele", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1/2.
"Orhan Veli", Yeditepe, S.25, 15 Kasım 1952, s.3.

"Bir Çeviri", Tanin, 26 Mart 1961 (*Şiir Konuşması*, s.167-168).
, "Neler Dediler", Yön, S.106, 9 Nisan 1965, s.14.
, "Biraz Garip, Biraz Orhan Veli", Milliyet Sanat Dergisi, S.11, 1 Kasım 1980, s.28.
, "İnsana İnanırım, İnsana İnandığım İçin de Kendime Güvenirim" (konuşan: Doğan Hızlan), Gösteri, S.1, Aralık 1980, s.6-7.
, "Oktay Rifat Horozcu", *Şair Çünkü Onlar* (haz.: Enver Ercan), Kavram Yayınları, İstanbul, 1990, s.26-34.
"Ozan Bir Toplum Ürünüdür" (1970), *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s.302-303.
"Oktay Rifat'la Konuşma"(konuşan: Ahmet Oktay), a.g.e., s.332-338.
- Hulûsi, İsmet, "Büyük Şair", Son Posta, S.3070, 17 Şubat 1939, s.6.
- Ilgaz, Rıfat, "Şiirde Şekil ve Muhteva", İnkılâpçı Gençlik, S.56/64, 19 Eylül 1942, s.2.
, "(anket cevabı)", Varlık, S.1010, Kasım 1991, s.49.
- İlhan, Attilâ, "Attilâ İlhan'ın Açıklaması", Mavi, S.20, 1 Haziran 1954, s.1.
" , "Yazık Oldu Türk Şiirine", Meydan, 8 Ekim 1991, s.5.
- İlhan, Ziya, "20 Yılın Şiirleri ve Şairleri", Doğuş, S.1, 1 Mart 1944, s.8-9.
- İmzasız, "Yeni Şiir Hakkında Bir Konferans", Oluş, C.1, S.20, 14 Mayıs 1939, s.318.
- İmzasız, "Eski Nesle Açık Mektup", Servetifünun-Uyanış, C.87/23, S.2265/580, 18 İkincikânun 1940, s.129.
- İmzasız, "Bir Antoloji", Yeni İnsanlık, S.2, 15 Mart 1940, s.31.
- İmzasız, "Garip", Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.1.
- İmzasız, "Müdafaa", Akbaba, S.65, 21 Haziran 1945, s.6-7.
- Kaplan, Mehmet, "Bizde Edebiyat Cereyanı", İnkılâpçı Gençlik, S.56/1, 19 Haziran 1941, s.5.
, "Bizde Edebiyat Cereyanı II", a.g.d., S.56/3, 4 Temmuz 1941, s.5.
"Şiir Dünyası", a.g.d., S.56/11, 30 Ağustos 1941, s.5.
, "Son Devir Şiirimize Bir Bakış", a.g.d., S.56/21, 8 İkinciteşrin 1941, s.6.
- Karay, Refik Halit, "Yeni Şiirler Usülünce", Akşam, S.9485, 16 Mart 1945, s.1.
"Rakı Şişesinde Balık", a.g.g., S.9486, 17 Mart 1945, s.1.
- Karga, "Edebiyat Doktoru", Akbaba, S.54, 5 Nisan 1945, s.8-9.
- Kısakürek, Necip Fazıl, "(anket cevabı)",Yeni Adam,S.13, 26 Mart 1934, s.7.
, "Fil Dişi Kule", Ağaç, S.3, 28 Mart 1936, s.1-2.
, "Manzara I", a.g.d., S.4, 4 Nisan 1936, s.2.

, "Manzarayı Kapatırken", a.g.d., S.10, 6 Haziran 1936, s.1.
"İşte Tenkit!", Ağaç, S.11, 13 Haziran 1936, s.15.
, "B. Necip Fazıl Diyor ki", Akşam, S.7315, 28 Şubat 1939, s.7.
"(anket cevabı)", a.g.g., S.7640, 30 Kânunusani 1940, s.5/7
, "Deve ve Pire", İnkılâpçı Gençlik, S.56/55, 18 Temmuz 1942, s.1.
- Kökden, Uğur, "Yaprak Serüveni", Adam Sanat, S.103, Haziran 1994, s.23-29.
- Körükçü, Muhtar M., "Ankara Sanatı", Yücel, C.4, S.19, Eylül 1936, s.1.
" , "Fransız Şiiri Antolojisi", Varlık, S.333, Nisan 1948, s.9.
- Kurşunluoğlu, Mehmed Kemal, "Ne Varsa Edebiyatta Var, Öyle Bilirim", Cumhuriyet, 2 Nisan 1978, s.5.
"(anket cevabı)", Varlık, S.998, Kasım 1990, s.25
, "Her Akımın Yeri", Cumhuriyet, 23 Aralık 1991, s.7.
- Lâv, Ercümend Behzad, "(anket cevabı)", Kurun, S.6546/486, 3 Nisan 1936, s.6.
, "Garibin Çilesi I", Dikmen, S.3, 1 Ağustos 1941, s.1;4."II", S.4, 15 Ağustos 1941, s.1/4; "III", S.5, 1 Eylül 1941, s.1/4.
- M.A., "Yeni Şiir Hakkında Bir Konferans", Oluş, C.1, S.20, 14 Mayıs 1939, s.318.
- Meriç, Cemil, "Bir Antoloji Münasebetiyle", Yirminci Asır, S.3, 1 Aralık 1947, s.1-2.
- Meto, Erdoğan, "Aruzun Müdafaası", Çınaraltı, S.112, 13 İkinciteşrin 1943, s.10.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Gençleri Teşvik Etmeli mi?", Varlık, C.5, S.111, 15 Şubat 1938, s.609.
"İddia ve Davâ", Ulus, 3 İlkteşrin 1938, s.2
"Hükümlerimiz ve Âmilleri", a.g.g., 12 İlkteşrin 1938, s.2.
"Bir Edebî Münakaşa" a.g.g., 3 Mart 1939, s.2.
"Yeni Şairlerimizin Güzel Eserleri", Son Posta, S.3499, 26 Nisan 1940, s.6/11.
"Yeni Şairlerin Eserleri-2", a.g.g., S.3505, 2 Mayıs 1940, s.6/9.
"Genç Şairlere Dair", Varlık, C.11, S.188, 1 Mayıs 1941, s.479-480.
"Modern Şiirde Yeni Bir Saha", a.g.d., S.189, 15 Mayıs 1941, s.503.
, "Gerçek Şiir", a.g.d., C.11, S.190, 1 Haziran 1941, s.526.
"Garip", a.g.d., C.11, S.190, 1 Haziran 1941, s.526.
"Şiirde Eski-Yeni Meselesi", a.g.d., S.313, 1 Ağustos 1946, s.4-5.
"Yeni Şiir Anlayışı", a.g.d., S.319, 1 Şubat 1947, s.3.
"Yanlış Hesaplar", a.g.d., S.419, 1 Haziran 1955, s.2.
- Nâzım Hikmet, "(anket cevabı)", Kurun, S.6533/473, 21 Mart 1936, s.12.
- Nebi, Osman, "Büyük Üstat Orhan Seyfi'ye Mektup", Yücel, C.3, S.15, Mayıs 1936, s.95.
"Beğenmek ve Beğenmemek", a.g.d., C.3, S.16, Haziran 1936, s.141.

- Okay, Orhan, "Orhan Okay İle Orhan Veli ve Garip Şiiri Üzerine", Ayane, S.35, Kasım 1990, s.1-2.
- Oktay, Ahmet, "Kendi kendisi İle Çelişen Yahut Sokaktaki Adam'a Dair", Mavi, S.19, 1 Mayıs 1954, s.2.
- Onat, Muvaffak Sami, "Ölümü Dolayısiyle Orhan Veli", Zafer, S.586, 10 Aralık 1950, s.5.
- Onger, Fahir, ""Vazgeçemediğim" Üzerine Düşünceler", Yaratış, S.7, 23 Nisan 1945, s.10.
, "Rahatı Kaçan Ağaç", Varlık, S.317, Aralık 1946, s.11.
- Orhon, Orhan Seyfı, "Orhan Seyfı Diyor ki",Doğuş, S.1, 15 Şubat 1936, s.10.
"Edebiyat Tenkidi", Akbaba, S.215, 17 Şubat 1938, s.6-7.
"Yeni Şiirler", a.g.d., S.249, 13 Birinciteşrin 1938, s.6-7.
"(anket cevabı)", Akşam, S.7319, 4 Mart 1939, s.7.
"Nurullah Ataç'a Dair!", Akbaba, S.285, 22 Haziran 1939, s.3-4.
"Edebiyat Sohbeti", a.g.d., S.375, 27 Mart 1941, s.4-5.
"Akşam'ın Zeki Muharriri Şevket Rado'ya", a.g.d., S.377, 10 Nisan 1941, s.5.
- Ortaç, Yusuf Ziya. "(anket cevabı)", Akşam, S.7316, 1 Mart 1939, s.7.
" "Yazıklar Olsun", Akbaba, S.323, 28 Mart 1940, s.3.
, "Kaybettiğimiz Şey", a.g.d., S.383, 22 Mayıs 1941, s.3.
"Edebiyat Vurguncuları", a.g.d., S.55, 12 Nisan 1945, s.3-4.
- Ozansoy, Gavsi, "Tasfiye Lâzım", İstiklâl, S.3, 5 İkincikânun 1940, s.5.
- Ozansoy, Halit Fahri, "(anket cevabı)", Yeni Adam, S.19, 7 Mayıs 1934, s.6.
" "Şiiri Bulamıyan Nesiller", Son Posta, S.3077, 24 Şubat 1939,s.8/14.
, "B. Halid Fahri Diyor ki", Akşam, S.7314, 27 Şubat 1939, s.7.
"İki Şair ve Yeni Şiirleri", Son Posta, S.3329, 3 İkinciteşrin 1939, s.6-7
"Yeni Yıla Girerken", a.g.g., S.3386, 1 İkincikânun 1940, s.7.
"Hesab Veriyorum", a.g.g., S.3401, 16 İkincikânun 1940, s.7/10.
"Dünkülere, Bugünkülere", Servetifünun-Uyanış, C.87/23, S.2266/581, 25 İkincikânun 1940, s.145.
"Son Münakaşalar Etrafında Fıkralar ve Hatıralar", Son Posta, S.3408, 26 İkincikânun 1940, s.7/11.
"Nurullah Ataç'a Geciken Bir Cevab", a.g.g., S.3422, 9 Şubat 1940, s.6/10.
- Ozansoy, Munis Faik, "Edebiyat Anketi", Marmara, S.1, 15 Nisan 1936, s.31-32.
"Tenkid ve Şiir", Hisar, S.1, 16 Mart 1950, s.3.
- Önertoy, Olcay, "Cumhuriyet Döneminin İlk Edebî Topluluğu: Yedi Meşaleciler", Türkoloji Dergisi, C.XI, S.1, 1993, s.37-49.
- Özgür, Kemal, "Neler Dediler", Kaynak, C.3, S.36, 1 Aralık 1950, s.292.

- Parlatır, İsmail, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği", *Cumhuriyetin 50.Yıldönümünü Anma Kitabı*, DTCF Yayınları, Ankara, 1974, s.89-98.
- Pınar, Saffettin, "Vazgeçemediğim", Doğuş, S.9, Ocak 1946, s.11-13.
- Rado, Şevket Hıfzı, "Üç Yeni Şair", Akşam, S.7299, 12 Şubat 1939, s.6.
" , "Edebiyatta Eskiler mi Yeniler mi", a.g.g., S.7629, 16 Kânunusani 1940, s.5.
"Islık Çalmak", a.g.g., S.7993, 22 Kânunusani 1941, s.5.
"Yenilik", a.g.g., S. 8046, 18 Mart 1941, s.5.
"Bir Edebî Manifest Münasebetile", a.g.g., S.8051, 23 Mart 1941, s.5.
"Beğendiğimiz Şiir", a.g.g., S.8054, 26 Mart 1941, s.5.
"Hececiler Âhırzaman Şairleri midir?", a.g.g., S.8063, 4 Nisan 1941,s.5.
"Süleyman Efendi Ailesi", a.g.g., S.8089, 30 Nisan 1941, s.5.
"Bir Hayırlı Sonuç", a.g.g., S.9489, 20 Mart 1945, s.2.
, ""Vazgeçemediğim" Dolayısile", a.g.g., S.9493, 24 Mart 1945, s.2.
- S.B., "Süleyman Efendi", Oluş, C.1, S.10, 5 Mart 1939, s.156-157.
- Saba, Ziya Osman, ""Vazgeçemediğim"", Varlık, S.282-283, 1-15 Nisan 1945, s.650-652.
, "Oktay Rifat'ın Yeni Eseri", a.g.d., S.314, Eylül 1946, s.14.
, "Üç Şiir Kitabı", a.g.d., S.318, Ocak 1947, s.13.
, "Yenisi", a.g.d., S.322, Mayıs 1947, s.9.
, "Cahit'le Günlerimiz", Ziya'ya Mektuplar, Varlık Yayınları, İstanbul, 1957, s.3-39.
- Safa, Peyami, "İşkembe-i Kübra Edebiyatı", Kültür Haftası, S.10, 18 Mart 1936, s.182.
- Süreya, Cemal, "Turgut Uyar'ın Girişimi", Papirüs, S.4, Eylül 1966, s.52.
- Şakir Ziya, "Bence Şair", Atşız Mecmua, S.3, 15 Temmuz 1931, s.63.
- Şırıl, M., "Destan Gibi", Ses, 13 Kasım 1946, s.4.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi,"Şiir Hakkında", Görüş,S.1, Temmuz 1930,s.18-24.
" "Eski Şiir", Oluş, C.1, S.18, 30 Nisan 1939, s.278-279.
"Şiirin Peşinde", a.g.d., C.1, S.20, 14 Mayıs 1939, s.305/310.
"Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Yeni Türkiye*, İstanbul, 1959, s.35-57.
- Tanyol, Cahit, "Ahmet Haşim Hakkında",Aramak, S.3, Haziran 1939,s.5-12.
" "Nurullah Ataç'a Mektup", a.g.d., S.7, Ekim 1939, s.3-4.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, "(anket cevabı)", Kurun, S.6547/487, s.14.
" "Şiirde Vezin Taassubu", Yücel, C.13, S.78, Ağustos 1941, s.250-251.
"Şekil Üzerine", Vakit, S.9350, 29 Şubat 1944 haftalık sanat ve edebiyat ilâvesi, S.5, s.1/4.
"Şairlerimize Halk Şairleri Örnek Gösterilebilir mi?", Cumhuriyet, S.7183, 12 Ağustos 1944, s.2.

, "Tanıdığım Orhan Veli", Kaynak, S.36, Aralık 1950, s.284/306.
, "Şair Orhan Veli", Son Yaprak, 1 Şubat 1951, s.1/2.
Taşkın, Mümtaz, "Şiirde Şekil Muhafazakârlığı", Dikmen, S.29-30, 15 Şubat 1943, s.1/4.
Tecer, Ahmet Kutsi, "Eski ve Yeni Edebiyat", Görüş, S.1, Temmuz 1930, s.96-107.
, "Notlar: Varan 3", a.g.d., S.1, Temmuz 1930, s.55-56.
, "Dünden Bugüne", Ülkü, Yeni Seri, C.1,S.3, 1 İkinciteşrin 1941, s.19.
Tez, İlhami Bekir, "(anket cevabı)", Kurun, S.6545/485, 2 Nisan 1936, s.6.
Tonguç, İsmail Hakkı, "Köy Enstitüleri", Ülkü, Yeni Seri, C.1, S.5, 1 Birincikânun 1941, s.2.
Toplu İğne (Artam, Nurettin), "Tuhaf Kitabeler", Ulus, 12 İlkteşrin 1938, s.2.
" "Serbest Nazma Dair!", a.g.g., 19 İlkteşrin 1938, s.2.
"Vazgeçilmemiş Şiirler", a.g.g., 19 Mart 1945, s.2.
"Şiir ve Mâna Üzerine", a.g.g., 23 Mart 1945, s.2.
"Genç Şairlerin Genç Şiirleri", a.g.g., 24 Mart 1945, s.2.
, "Doğuş Dergisi", a.g.g., 21 Mayıs 1945, s.2.
, "Bir Forma Şiir Daha", a.g.g., 9 Haziran 1945, s.2.
, "Mahkemede Edebiyat!", a.g.g., 23 Ekim 1945, s.2.
"Süleyman Efendi Mersiyesi", a.g.g., 27 Ekim 1945, s.2.
, "Şiir Kitaplarının "Yenisi"", a.g.g., 12 Nisan 1947, s.2.
, "Orhan Veli İçin Dediler ki", Varlık, S.366, Ocak 1951, s.7.
Toprak, Ömer Faruk, "1940- 1945 Yılları Arası Edebiyata Çıkan Ozanlar", Türkiye Yazıları, S.19, Aralık 1977, s.9-15.
Tunç, Mustafa Şekip, "Yeni Nesil Şairlerimizde Şairlik İle Veliliğin Birleşme Temayülleri", Cumhuriyet, S.7391, 18 Şubat 1945, s.2.
Uşaklı, Ömer Bedrettin, "(anket cevabı)", Yeni Adam, S.20, 14 Mayıs 1934, s.6.
Ülken, Hilmi Ziya, "Sanatta Süreklilik", Gündüz, S.2, 15 Mayıs 1936, s.39-40.
Vâ.Nû., "Yeni Edebî Nesil", Akşam, S.7620, 7 Kânunusani 1940, s.3.
" "Ürktüm", a.g.g., S.7624, 11 Kânunusani 1940, s.3.
"Yeni Edebiyat Neslinden Beklediklerim", a.g.g., S.7629, 16 Kânunusani 1940, s.3.
"Aklı Selime İltica Ediyoruz!", a.g.g., S.8050, 22 Mart 1941, s.3.
"Türk Gençliğine Hürmet", a.g.g., S.8052, 24 Mart 1941, s.3.
"Manzume ve Mensure Arasındaki Fark Nedir?", a.g.g., S.8053, 25 Mart 1941, s.3.
""Bobstil" ve "Süleyman Efendi"",a.g.g., S.8062,3 Nisan 1941, s.3.
"Parlak Nazariyelerin Vardığı Sönük Netice", a.g.g., S.8095, 6 Mayıs 1941,s.3.

, "Şairi Selâmlarız, Okulunu Taşlarız", a.g.g., S.9481, 12 Mart 1945, s.3.
, "Nazma ve Nesre Dair", a.g.g., S.9741,2 Aralık 1945, s.3.
, "Orhan Veli İçin Dediler ki", Varlık, S. 366, Ocak 1951, s.8.
18 Temmuz 1941, s.5.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, "Matbuat Hayatı", Fikir Hareketleri, C. I, S.7, 7 Kânunuevvel 1933, s.13.
, "Matbuat Hayatı", a.g.d., C.1, S.24, 5 Nisan 1934, s.11-13.
- Yamaç, Ziya, "Epigram Denemeleri", Gün, S.1, 24 Mayıs 1941, s.1.
- Yetkin, Suut Kemal, "Şair Niçin Yazar?", Vakit, S.9772, 6 Nisan 1945, s.2.
" "Yeni Şiir ve İki Kitap", Ulus, 7 Mart 1946, s.2.
- Zorlutuna, Halide Nusret, "Bayan Halide Nusret Diyor ki", Akşam, S.7312, 25 Şubat 1939, s.7.

2- Ansiklopedi maddeleri

- "Basın" (yaz.: Ali Gevgilili), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C 1, s.218.
- "Bergson", *Ana Britannica*, C.4, s.9-10.
- "Dadacılık", *Ana Britannica*, C.6, s.540.
- "Gelecekçilik", a.g.a., C.9, s.348.
- "Irony", *Encyclopedia Americana*, Vol.15, p.468.
- "Irony", *Encyclopedia Britanica*, Vol.12, p.682.
- "II.Dünya Savaşı", *Ana Britannica*, C.11, s.496.
- "İroni", a.g.a., C.11, s.627.
- "Kara Mizah", a.g.a., C.12, s.560.
- "Merkantilizm", a.g.a., C.5, s.589-590.
- "Mizah", a.g.a., C.16, s.155-156.
- "Tekerleme" (yaz.: Hasan Özdemir), *Türk Ansiklopedisi*, C.31, s.38.
- "Türkiye'de Günlük Hayat" (yaz.:Murat Belge), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.5, s.861-862.

3- Tezler

- Özcan, Mustafa, *Mavi Hareketi* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi, yöneten: Doç.Dr.Olcay Önertoy), Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Konya, 1979.
- Kaplan, Ramazan, *İkinci Yeni Hareketi* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi, yöneten: Doç.Dr.Olcay Önertoy), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1981.

KİŞİ ADI DİZİNİ

A

A. Kadir 298, 303, 327

Abasıyanık, Sait Faik 32, 34, 36, 71, 95, 206, 246, 280, 305

Adil, Fikret 35, 288

Ahmet Haşim 11, 20, 25, 26, 42, 43, 45

Aka Gündüz 32

Akbal, Oktay 82, 273, 274, 286, 339, 340

Akgün, Nahit Ulvi 318, 319

Akın, Sunay 352

Akıncıoğlu, M. Niyazi 298, 327

Aksal, Sabahattin Kudret 36, 71, 245, 271, 318, 319

Aksan, Doğan 180

Aksoy, Türkân 151

Aktunç, Orhan Rıza 297

Akünal, Dündar 281

Akyüz, Kenan 179

Alain 91

Ali Sami 14

Alkan, Erdoğan 45, 234

Altınkaynak, Hikmet 9, 301, 303 324, 329

Apaydın, Talip 318

Appolinaire 232, 237

Aragon, Louis 238, 240

Arıburnu, Orhon Murat 318, 319, 320

Arıkanlı, Oğuz 337

Arif, Ahmed 298, 299

Arolat, Ali Mümtaz 22

Arolat, Hasan İzzettin 333

Arpad, Burhan 10

Arslanger, Nâzım 290

Artam, Nurettin 260, 279, 285, 286, 291, 293,

Ataç, Nurullah 18, 19, 23, 26, 154, 200, 201, 235, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 277, 282, 302, 304, 310, 335, 336, 344

Atatürk, Mustafa Kemal 3, 4, 5, 6, 7, 14, 17, 34, 303

Atok, Oğuz Kâzım 16

Atsız, Hüseyin Nihal 9, 13, 23

Aydemir, Şevket Süreyya 6

Ayel, Edip 28

Ayhan, Ece 342, 344

Aykaç, Fazıl Ahmet 32

Aytekin, Sefer 318

B

Bağdatlı, Sclahattin 165

Bahşi, Muammer Lutfi 12

Bâkî 260

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı 14

Başar, Şükûfe Nihal 14, 15, 32, 33

Baudelaire 45, 99, 233

Baydar, Mustafa 60

Bayramoğlu, Fuat 280, 281

Baysal, Faik 318

Beethoven 99

Bekir, Kemal 71

Belge Murat 4, 81

Benekay, Yahya 333

Bergson, Henri 157

Berk, İlhan 327, 342, 343

Berkes, Niyazi 274

Beyatlı, Yahya Kemal 11, 12, 16, 20, 25, 26, 32, 157, 189, 267, 281, 291, 316

Bezirci, Asım 34, 45, 59, 61, 89, 324, 346

Birinci, Necat 5

Birsel, Salâh 34, 36, 60, 318, 320, 321, 323, 340

Bizet 45
Bolay, S. Hayri 84, 134, 155
Boratav, Pertev Naili 196
Bölükbaşı, Rıza Tevfik 28
Breton, André 233, 238, 239, 240, 241, 247, 249, 251
Bulut, Ali 334
Burian, Orhan 283

Ç

Cansever, Edip 342
Caudwell, Christopher 81
Cenap Şahabettin 12, 27
Ceylan, Hasan Hüseyin 7
Cezanné 107
Civelek, Teoman 337
Coşkun, Nusret Safa 32, 33, 285
Cumalı, Necati 68, 70, 71, 245, 306, 318, 319, 324

Ç

Çağlar, Behçet Kemal 13, 14, 17, 27, 29, 30, 32
Çamlıbel, Faruk Nafiz 11, 13, 14, 30, 32, 202, 262, 263, 267
Çamurdan, Esen 236
Çapman, Nedim 318
Çelebi, Asaf Hâlet 273, 284, 298
Çınarlı, Mehmet 333, 334, 335, 336
Çimdik (Ortaç, Yusuf Ziya) 288
Çubukçu, Orhan 338

D

D. Türkmen 21
Dağlarca, Fazıl Hüsnü 25, 71, 245, 338
Damar Arif 298, 302, 305, 307, 329
Defne, Zeki Ömer 15
Demirbağ, A. 282
Demiriz, T. 282
Derviş, Suat 13, 18
Descartes 248
Dıranas, Ahmet Muhip 26, 29, 45, 71, 343
Dikerdem, Mahmut 68, 70, 72
Dilçin, Cem 196, 197, 198, 203, 204
Dinamo, Hasan İzzettin 9, 22, 24, 298, 299, 303, 304, 327
Dino, Abidin 34, 35, 68
Dino, Arif 68
Doğan, Mehmet H. 81, 323
Dökmeci, Avni 318
Duplessis, Yvonne 236, 239, 240, 241, 251
Duru, Kâzım Nami 15, 16, 17, 28

E

Edgü, Ferit 338
Ediboğlu, Baki Süha 44, 50, 297
Eloğlu, Metin 71, 318, 324
Eluard, Paul 232, 234, 238, 246
Engels, Friedrich 84, 134
Enginün, İnci 5, 20, 218
Ercan, Enver 201, 305
Ercilâsun, Bilge 34
Ergüven, Abdullah 45
Eriş, Resai 282, 287, 289, 290, 292
Erişçi, Lütfi 32
Erozan, Celâl Sahir 12
Ersoy, Mehmet Âkif 12, 99
Ertem 15
Ertem, Engin 238
Es, Hikmet Feridun 262, 263, 265
Evliya Çelebi 80
Eyüboğlu, Bedri Rahmi 18, 68, 200
Eyüboğlu, Sebahattin 19, 68, 70, 71, 199, 200, 233, 287, 289, 302

F

Fahri Kâmil 21
Faruk 22
Fındıkoğu, Ziyaeddin Fahri 7
Fıratlı, Halil Vedat 17, 43
Fırtınalı, M. 70
Filizok, Rıza 202, 203
Franco 6
Freud, Sigmund 239, 240, 251, 252
Fuat, Memet 61, 82, 235, 323
Fuzulî 305

G

Galib Fuad 62
Geçer, İlhan 333
Gelen, Arif 84, 134
Gevgilili, Ali 9
Giray, Fethi 70, 71, 318
Gökberk, Macit 156
Gökçe, Enver 298
Göker, Cemil 236, 237, 238, 252
Gökyay, Orhan Şaik 9
Gölpınarlı, Abdulbaki 17
Gönensay, Hıfzı Tevfik 17
Gövsa, İbrahim Alâattin 32, 270, 280
Gruda, Yılmaz 338
Gültekin, Vahdet 13, 23
Güney, Erol 68, 224
Güntekin, Reşat Nuri 32
Gürsel, Nedim 24
Gürün, Kadri 14
Güvemli, Zahir Sıtkı, 256, 257
Güzelson, Halim Şefik 318, 321

H

Hakan, Fikret 338
Halit Asım 329
Hellens 45
Herakleitos 155, 156
Hızır, Nusret 68
Hızlan, Doğan 246
Hilâv, Selâhatttin 156, 157, 238, 252
Hitler 6, 122, 243
Horozcu, Samih Rifat 65
Hugo, Victor 99, 293, 306
Hulûsî, İsmet 263

I

Ilgaz, Rıfat 298, 299, 300, 326, 328, 329
Irgat, Cahit Saffet 32, 36, 71, 314, 318, 320, 324

İ

İlhan, Attilâ 10, 298, 302, 303, 337, 338, 339, 340, 341, 342
İlhan, Ziya 281, 283
İnce, Özdemir 342
İnönü, İsmet 3, 5, 6, 7, 8, 10, 302
İsmail, Suphi 21

J

Jacob, Max 232, 237

K

Kafoğlu, Sin. Sin. 278
Kâhyaoğlu, Necati 325
Kamu, Kemalettin Kâmi 14, 27
Kanık, Adnan Veli 39, 41, 43
Kansu, Ceyhun Atuf 71
Kaplan, Mehmet 5, 79, 202, 216, 252, 274, 275, 316, 317
Kaplan, Ramazan 8, 346
Karaer, Mustafa Necati 333
Karakoç, Sezai 342, 344, 345, 346
Karakurt, Esat Mahmut 32
Karakuş, Emin 261
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 7
Karatepe, Şükrü 7

Karay, Refik Halit 285
Karpat, Kemal H. 10
Kennedy, X. J. 222
Kerman, Zeynep 5, 20, 317
Kısakürek, Necip Fazıl 13, 18, 23, 25, 26, 34, 45, 264, 265, 267, 278, 329
Kili, Suna 4
Kocatürk, Vasfi Mahir 12
Kolcu, Hasan 21, 28
Koray, Kenan Hulûsi 12
Koryürek, Enis Behiç 11, 27
Körükçü, Muhtar 13, 293
Kurdakul, Şükran 298
Kurşunluoğlu, Mehmed Kemal 59, 298, 303, 327, 328
Kuşlu, Nihat 100
Kutlar, Onat 238
Külebi, Cahit 71, 268, 318, 321, 338

L

Lâv, Ercümend Behzad 22, 24, 25, 29, 30, 275, 276, 277, 308, 314, 328, 351

M

Machiavelli 165
Makal, Mahmut 80
Marinetti 236
Marks 243
Mehmet Nurettin 22
Meriç, Cemil 293, 318
Meriç, Rıfkı Melûl 43
Mestî 203
Meto, Erdoğan 28
Morkaya, Burhan Cahit 32, 33, 34
Mumcu, Ahmet 4, 5
Mumcu, Uğur 10
Mussolini 6
Mustafa Niyazi 23, 24, 314

N

Nail V. 22, 24, 32
Namık Kemal 99, 165
Nayır, Yaşar Nabi 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 34, 44, 51, 58, 265, 266, 272, 274, 302, 325, 340
Nâzım Hikmet 298, 299, 300, 301, 303, 304, 324, 327, 351
Nebi Osman 31
Necatigil, Behçet 36, 318, 321, 324, 338
Nurettin, Ferruh 21
Nutku, Özdemir 337

O

Okay, Orhan 58
Oktay, Ahmet 4. 7, 39, 303, 338
Ornay, Sabiha 140
Onan, Necmettin Halil 27
Onat, Muvaffak Sami 280
Onger, Fahir 282, 283, 287, 293, 315, 319
Onur, Rüştü 318, 321
Oral, Cavit 70
Oral, Zeynep 39, 50, 53
Orhon, Orhan Seyfi 11, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 256, 258, 266, 267, 268, 270, 271, 281, 282, 294, 295
Orkun, Hüseyin Namık 9
Ortaç, Yusuf Ziya 11, 29, 32, 33, 34, 265, 270, 281, 282, 287, 289, 294, 295
Ozanoğlu, Yahya Saim 43
Ozansoy, Faik Âli 12, 29, 33
Ozansoy, Gavsi 31, 32, 33, 35, 271
Ozansoy, Halit Fahri 11, 15, 17, 27, 30, 32, 33, 263, 264

Ozansoy, Munis Faik 30, 333, 334

Ö

Önertoy, Olcay 12, 338, 346
Öneş, A. Avni 251
Örik, Nahit Sırrı 44
Özcan, Mustafa 338
Özdemir, Hasan 196
Özgür, Kemal 307
Özön, Mustafa Nihat 17

P

Parlatır, İsmail 8, 21, 281
Pınar, Saffettin 290
Picasso 77, 78
Prevert, Jacques 168, 235

R

Radiguet, Raymond 232, 237
Rado, Şevket Hıfzı 33, 35, 262, 263, 268, 269, 270, 271, 277
Recaizade Mahmut Ekrem 21, 268
Redeker, Horst 81
Regnier, Henri de 20
Regü, Şükrü Enis 318, 321
Reşat Enis 32
Rimbaud 45
Ronsard 45
Rousseau, Jean jacques 323
Ruşenay, Doğan (Hasan) Tanrıkut) 273

S

S. B. 266
Saba, Ziya Osman 12, 26, 29, 33, 147, 290, 293, 309, 310, 313, 314
Sabahattin Ali 15
Safa, Peyami 18, 32, 155, 168, 310, 337
Sâmânoğlu, Gültekin 333
Samih Rifat 39
Sarar, İsmail Ali 318, 322
Sel, Mehmet Ali 44, 49
Selekler, Hamit Macit 22
Seyda, Mehmet 278
Sezgin, Fikret 333
Sinanoğlu, Suat 7
Sirer, Reşat Şemsettin 68, 305
Siyavuşgil, Sabri Esat 12
Solok, Cevdet Kudret 12, 22, 27, 29, 71
Soupault 233, 234, 238, 242
Soysal, Muzaffer 278
Supervielle 79
Sümer, Güner 338
Süreya, Cemal 334, 342, 343, 345, 354

Ş

Şeref Sadi 22
Şevki, Ragıp 32
Şinasi Gündoğdu 22
Şırıl M. 293

T

Tamer, Ülkü 342
Tanlı, Süleyman Şevket 28
Tanpınar, Ahmet Hamdi 13, 17, 23, 26, 30, 43, 45, 157, 165, 189, 310, 316, 317, 343
Tanrıkut, Hasan 277
Tanyol, Cahit 26
Tarancı, Cahit Sıtkı 26, 29, 30, 68, 147, 162, 245, 292, 309, 310, 311, 312, 313, 338
Tarhan, Abdulhak Hâmit 12, 21, 31
Tarım, Esen 57
Taşer, Suat 71, 318, 322
Taşhan, Suphi 318, 322
Taşkın, Mümtaz Zeki 23, 24, 32 314, 315

Tecer, Ahmet Kutsi 6, 14, 17, 23, 26, 30, 267, 328
Tevetoğlu, Fethi 9
Tevfik Abdurrahman 22
Tevfik Fikret 99, 179
Tez, İlhami Bekir 22, 23, 24, 29, 30, 301
Togan, Zeki Velidî 9
Toker, Metin 7
Tokgöz, Ahmet İhsan 34, 35
Tomrukçu, Ali 283, 319, 327
Tonguç, İsmail Hakkı 8
Toprak, Ömer Faruk 9, 298, 299, 300, 301, 326, 327, 337
Tunalı, İsmail 81
Tunç, Mustafa Şekip 284
Turhan Deli (İsmet Yazgan) 294, 295, 296, 297, 298
Tülbentçi, Feridun Fazıl 29
Türkeş, Alparslan 10
Uçman, Abdullah 5
Ulunay, Refi Cevat 289
Uslu, Muzaffer Tayyip 318, 322
Uşaklı, Ömer Bedrettin 13, 14, 18, 27, 29
Uyar, Turgut 342, 343

Ü

Ülken, Hilmi Ziya 31
Ülkütaşır, Şakir Ziya 13
Ünlü, Arif (Yusuf Ziya Ortaç) 280

V

Vâ-Nû (Vâlâ Nurettin) 32, 33, 34, 268, 269, 270, 271, 273, 277, 278, 285, 293
Verhaeren 20
Verlainé 45, 260
Villon 45

W

Williams, Raymond 57

Y

Yağcı, Öner 300
Yağcıoğlu, Halim 318
Yalçın, Hüseyin Cahit 15, 23
Yamaç, Cavit 33, 59
Yamaç, Ziya 267
Yavuz Sultan Selim 156
Yerguz, İsmail 236
Yesari, Mahmut 32
Yetkin, Çetkin 6, 7, 9, 299
Yetkin, Suut Kemal 64, 236, 292, 293
Yiğit, Ali Ata 7, 8
Yöntem, Ali Canip 28
Yurdakul, Mehmet Emin 12, 21, 31
Yücel, Hasan Âli 68, 156, 299, 302, 304, 306
Yücel, İhsan 277

Z

Ziya Paşa 99
Zorlutuna, Halide Nusret 263

HAKAN SAZYEK

Garip Hareketi, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nde büyük yeri olan bir harekettir. Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu ve Orhan Veli Kanık'ın başlattığı hareket, 1937-1950 yılları arasındaki etkinlik sürecinde şiirin gündemini belirlemiş, ona yeni yön çizen bir etki gücüne sahip olmuştur. Garip Hareketi, döneminin şiir anlayışında köklü değişiklikler gerçekleştirmesi, özgün bir şiir tarzını yerleştirmesi ve geniş bir etki alanı yaratması bakımından çağdaş edebiyatımızda önemli bir dönüm noktası konumundadır.

Türk şiirinde böylesine bir yeri olan Garip Hareketi, ilk kez bu kitapla birlikte, bütüncül bir açıdan incelenmektedir. Garip Hareketi'nin, gerek şiirinin özellikleri, gerekse kendi dönemindeki ve genel olarak Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'ndeki yeri, birincil kaynaklardan, özgün belgelerden yararlanılarak belirlenmiş olmaktadır.

ISBN 975-458-079-0 OTM 11007701