

hammed İbrâhim Zevk, Gâlib Mirza Esedullah ve çağdaşlarıyla yeniden canlanmaya başlamıştır. Özellikle Klasik Urdu şiirinde zirveye çıkan Gâlib Mirza modern Urdu şiirine de öncülük etmiş, klasik ve modern dönem arasında köprü vazifesi yapmıştır.

1856'da Eved (Avadh) Devleti'nin İngilizler'in eline geçmesi ve 1857 ayaklanması'nın ağır yenilgisi sonucunda bölgenin önemini kaybetmesiyle Urdu şiirinin iki büyük kalesi olan Leknev ve Delhi ekolleri sönmeye başlamıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şiir buradan ayrılan sanatkarların göç ettiği Hindistan'ın Ferruhâbâd, Azimâbâd, Haydarâbâd, Bopal, Râmpûr gibi şehirlerinde yaygınlık kazanmıştır. Emîr Mînâî, Nevvâb Mirza Han Dâğ-ı Dihlevî, Hâkim Seyyid Zemîn Ali Celâl Leknevî bu şehirlerde Urdu şiirini canlandıran önemli şairlerdendir. XIX. yüzyıla kadar Urdu şiirini tahlil eden ve gelişmeleri değerlendiren eser kaleme alınmamıştır. Dönemin en büyük şiiri kabul edilen *Müseddes-i Hâlî*'nin yazarı Eltâf Hüseyin Hâlî tarafından yazılan alınan *Muqaddime-i Şî'r u Şâ'ir* bu konuda ilk çalışmadır. İkinci bir çalışma Muhammed Hüseyin Âzâd'ın *Âb-ı Hayât* adlı eseridir. Urdu edebiyatında modern dönem şiirinde Batılı eğitim kurumlarının, özellikle Aligarh Koleji'nin büyük etkisi olmuş, modern ögeler şair Gâlib Mirza Esedullah'tan sonra Urdu şiirinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Şiirde modernleşme Muhammed İkbâl ile en iyi temsilcisine kavuşmuştur. Modern şiir, edebiyat çevrelerince 1939'da kurulan Halka-i Erbâb-ı Zevk adlı cemiyetle gelişimini sürdürmüştür. Başlangıçta klasik tarzda şiir yazan, ancak daha sonra modern şiire yönelen N. M. Râşid, Mîrâcî, Ahtarü'l-İmâm modern şiirin öncüleridir. Onları Mâcid Emced ve Münîr Niyâzî takip etmiştir. Daha sonraki kuşaktan Fehmîde Riyâz ve Kışver Nâhid modern şiirin ilk kadın şairleridir.

BİBLİYOGRAFYA :

T. G. Bailey, *A History of Urdu Literature*, Calcutta 1932, s. 38-69; Muhammad Sadiq, *A History of Urdu Literature*, Delhi 1984, s. 96-153, 532-583; Fârûk Ahmed, *Cedid-ı Ürdü Şâ'iri adâ Heyet ki Tecrübê*, Cenûre 1987; İqtida Hasan, *Latter Moghuls and Urdu Literature*, Lahore 1995, s. 51-87; R. B. Saksena, *A History of Urdu Literature*, Lahore 1996, s. 8-10, 11-12, 17-18, 26-34; Muhammad Husain Azad, *Âb-e Hayât: Shaping the Canon of Urdu Poetry* (trc. Frances Pritchett – Shamsur Rahman Faruqi), New Delhi 2001, s. 64-80; M. A. R. Habib, *An Anthology of Modern Urdu Poetry*, New York 2003, s. XV-XXXII; Erkan Türkmen, "Emir Hüseyin Dehlevî'nin Urduca'nın Doğuşundaki Rolü", *Sû Fen-Ede-*

biyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, sy. 2, Konya 1983, s. 21-32; Halil Tokar, "Urdu Şiirine Genel Bir Bakış (Başlangıcından Klasik Dönemin Sonuna Kadar)", *ŞM*, sy. 8 (1998), s. 285-305; Shamsur Rahman Faruqi, "Conventions of Love, Love of Conventions: Urdu Love Poetry in the Eighteenth Century", *Annual of Urdu Studies*, XIV, Chicago 1999, s. 3-31; Selma Benli, "İlk Dönem Urdu Edebiyatına Genel Bir Bakış", *Nûsha*, IV/13, Ankara 2004, s. 91-106; J. A. Haywood, "Şhi'r [in Urdu]", *ELP* (İng.), IX, 469-470; Ârif Nevşâhî, "Ürdü, Edebiyyât", *DMBİ*, VII, 533-541.



RIZA KURTULUŞ

□ TÜRK EDEBİYATI. Hemen bütün kavimlerde görüldüğü gibi Türkler'in de en eski edebî metinleri destanlardır. İlk Türk destan parçaları Çin, Fars, Moğol kaynaklarında bu dillere çevrilmiş halde bulunduğundan nesir halindedir. Ancak daha sonraki dönemlere ait, yazıya geçmiş destan metinlerinin nazım veya ölçülü nesir denilebilecek bir şekilde oluşu, ayrıca yer yer şiirsel bir ifade tarzı taşınması bunların ilk Türk şiirleri olarak kabul edilebileceğini gösterir. Nitekim Kâşgarlı Mahmud'un *Dîvânü lugâti't-Türk*'te derlediği, bir kısmı daha önceki yüzyıllara ait destan parçaları olabilecek metinler manzumdur. Buna göre yabancı dillerdeki çeviri örneklerden ve şifâhî destanlardan hareket edip en eski Türk şiir örneklerinin milattan önceki yüzyıllara kadar gittiği söylenebilir. En eski yazılı metinler ise VIII. yüzyıl Mani ve Budist kültürü ürünleri olup bazılarının mısra başı ve sonu kafiyeleri ve iç sesleriyle dinî âyinlerde müzik eşliğinde okunduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemden başlayarak geniş anlamda şiir kavramı veya daha dar anlamda bazı şiir tür ve şekilleri için kullanılan, aynı zamanda âhenkle veya müzik eşliğinde okunduklarını ifade eden "ır (yır), koşug, takşut, küg" gibi Türkçe adların bulunması şiirin kadîm ve millî bir söz sanatı olduğunu ortaya koymaktadır. Kâşgarlı Mahmud'un eserindeki manzumelerin çoğu, daha sonraki yüzyıllarda gelenekleşen Türk halk şiirinin şekil özelliklerini taşımaktadır; bir kısmı da derlendiği XI. yüzyılın gereği aruz vezniyle söylenmiştir. Bunlara yine XI ve XII. yüzyıllarda kaleme alınmış, tam bir İslâmî dönem ürünü sayılan *Kutadgu Bilig* ve *Atebetü'l-hakâyık* gibi birçok yönüyle klasik dönemi başlatan eserler de eklenmelidir. Destan karakterinde olanların savaşı, kahramanlık, ağıt ve pastoral özellikler taşınmasına karşılık *Kutadgu Bilig* siyasetnâmelerin, *Atebetü'l-hakâyık* ise dinî-hikemî tarzın ilk örneğini meydana geti-

rir. Bunlarda pek çok teknik aksamaya rağmen nazım şeklinin, vezin ve kafiye'nin ihmal edilmemesi şiirin aynı zamanda manzum bir metin olarak anlaşıldığını göstermektedir.

Bu ilk örnekler ve sonraki yüzyılların edebî mahsulleri dikkate alındığında Türkler'de şiir türünün nesir sanatına kıyasla gerek halk gerekse seçkinler arasında çok daha geniş bir rağbet gördüğü söylenebilir (yalnız divan şairlerinin zikredildiği şuarâ tezkirelerinde hemen her meslektenden ve sosyal tabakadan 3000 kadar şair adının geçmesi şiire olan ilgiyi belirten bir husustur). Bu değerlendirme, edebî ürünlerin büyük gelişme gösterdiği Anadolu coğrafyasında olduğu kadar Türkler'in yayıldığı Asya ve Avrupa toprakları için de geçerlidir. Şiirin gördüğü bu itibar, çeşitli nesir türlerinin yazılmaya başlandığı Batılılaşma (Tanzimat) dönemine kadar devam edecektir. Edebiyat kelimesi bu döneme kadar telaffuz edilmemişse de edebiyattan hemen sadece şiir türünün anlaşıldığı muhakkaktır. Nesir ise çok defa edebiyat dışı bir alanda kullanılmış, nesrin edebî ürün sayılması Batılılaşma dönemine ait yeni bir bakış açısıyla mümkün olmuştur.

Klasik Türk şiirinin en uzun ve zengin çağı XIV-XIX. yüzyıllar arasında devam eden divan şiiri dönemidir. Bu şiire karşı Tanzimat'tan itibaren başlayan ve Cumhuriyet yıllarında sürdürülen eleştiriler bir bakıma onun özelliklerini de verir. Bu şiirin Fars şiirinden kaynaklanması veya aşırı derecede Fars şiirinin etkisi altında kalması, dilinin Arapça ve Farsça kelimelere çok açık olması bunların başında gelir. Divan şiirinin İslâmî kültür çevresinde teşekkül etmesi, Kur'an dili olan Arapça'nın hem Farsça'yı hem Türkçe'yi etkilemesi ve özellikle Türkler'in Farslar'la yoğun temasları dolayısıyla bu etki bir açıdan tabiidir. Nitekim bundan önceki şiir için Buda ve Mani etkileri, Tanzimat sonrası için de Batı şiiri etkisi söz konusudur. Öte yandan bu etki giderek azalmış ve divan şiiri daha millî, mahallî özellikler kazanmıştır.

Yine İslâmî kültür çevresinde teşekkül etmesi sebebiyle divan şiiri dinî bir karakter gösterir. Ancak bu özellik, divan şiirinin dinî bir edebiyat şeklinde algılanmasını ve bundan hareketle sanat değerinden uzak kabul edilmesini gerektirmez. Tekke edebiyatı yani dinî, tasavvufî karakterli ve çok defa didaktik şiir bir tarafa bırakılırsa bir şairin divanında doğrudan doğruya dinî özellik taşıyan şiirler tevhid, münâcât, na't

gibi birkaç kasideyle sınırlı kalır. Bunun dışında divan edebiyatının en muteber ve sayıca en yaygın biçimi olan gazel din dışı (lâdinî, profan) bir şiiirdir. Ancak din bu şiiirin ana unsuru ve önemli bir estetik öğesidir. Konu ister methiye ister aşk isterse şarap veya tabiat olsun şair çağırışım psikolojisinden yola çıkıp bazan çok bilinen mazmunları, bazan da Doğu ve İslâm kültürünün daha az bilinen kaynaklarını kullanır. Böylece konu dinî olmasa da Kur'ân-ı Kerîm, hadis, fıkıh, akaid, siyer, İslâm tarihi ve coğrafyası, İslâm kültür ve yaşayışı etrafında sonradan teşekkül eden örf ve âdetler, hatta yanlış da olsa aynı kültürün başka kültürlerle birleşmesinin ürünü sayılan bâtnî ilimler şiiirin arka planındaki kaynağını meydana getirir. Bu durum, dinî ve tasavvufî hayata yakın şairlerde olduğu kadar meselâ Nedîm gibi havai mizaçlı şairlerde de böyledir. Divan şiiirinin yalnız arka plan kültürünün değil poetikasının esası da dinden kaynaklanır. İslâm dünyasında fesahat ve belâgatta aşılmaz bir zirve kabul edilen Kur'ân-ı Kerîm'in nazmı, ifadede mükemmelliğin örneği olarak şairin zihninde bir pusula gibidir. Gerçi hiçbir âyetin benzerini söylemenin, taklit etmenin mümkün olmadığı Kur'ân-ı Kerîm'de ifade edilmiştir. Bununla beraber söz güzelliğinde yol gösterici de odur. Nitekim beyân ve bedî sanatlarının pek çoğunun kaynağını Kur'ân-ı Kerîm teşkil etmiş veya retorik kitaplarında bu sanatlarla örnek Kur'an âyetlerinden verilmiştir. Bunun yanı sıra dönemin çeşitli alanlarına ait bilgiler de yine bir arka plan kültürü biçiminde bu şiiirde yerini almıştır. Gazelin esasta bir aşk şiiiri olması, ayrıca mesnevîlerin çoğunun aşk konusuna dayanması, genellikle divan şiiirinde başta aşk temasının işlendiği yolunda bir değer hükümüne varılmasına sebep olmuştur. Bu temanın birbirinden fazla uzaklaşmayan beşerî ve ilâhî aşk olarak iki yönü vardır. Cinsiyeti belirlenmeyen ideal bir insan güzelliği üzerine çok defa platonik seviyede kurulan, mecazi aşk da denilen beşerî aşk bir köprü sayılarak hakiki aşka, ilâhî-tasavvufî aşka ulaştırır. Garamî adı da verilen, duygusal / lirik özellikler taşıyan bu tarzın dışında şiiirin düşünceye dayanan diğer bir kolu ise hikemî şiiirdir.

Bütün klasik edebiyatlar gibi divan şiiiri de geleneklere ve kurallara bağlıdır. Yüzyıllar içindeki gelişme ve değişmeye rağmen bir divanın tertibinden başlayarak vezin, nazım şekilleri, belâgat kuralları, mazmunlar, mesnevîler için konular hemen hiç

değişmeyen, aykırılığa imkân vermeyen bir çerçeve içinde devam etmiştir. Şairin edası, üslûbu, dili ve mazmunları kullanış biçimi bu kurallar içinde şahsiyetini ortaya koyar. XVIII. yüzyılın başlarında Nedîm farklı bir mizacın şairi olarak hayale kapılmadan dünyevî yaşayışı, bedenî hazları ve mahallî gerçek hayatı terennüm etmek suretiyle bir dereceye kadar geleneğin dışına çıkar. Aynı yüzyılın sonunda sebki Hindî denilen daha karmaşık hayalleri, sembolik / alegorik ifade tarzı ve tasavvufî derinliğiyle Şeyh Galib divan şiiirinin son büyük ustası olmuştur (ayrıca bk. DİVAN EDEBİYATI). Yine bu dönem içinde yer yer divan şiiiri etkisinin de hissedildiği, aynı dinî ve millî kültür içinde teşekkül etmesi sebebiyle bu şiiirle ortak özellikleri bulunan, daha sade bir dille söylenmiş bir halk şiiiri ve tekke şiiiri geleneği vardır.

Batı'yı örnek alan siyasal ve sosyal reformların başlangıcı kabul edilen Tanzimat'tan sonra XIX. yüzyıl ortalarında edebiyatta, dolayısıyla şiiirde tecdricî bir değişme başlamıştır. Bu yüzyılın sonuna kadar divan geleneğiyle yenileşme çalışmaları paralel yürümüş, birbirinden farklı edebî nesiller şekil veya muhteva bakımından divan şiiirini denemiştir. Bununla beraber her nesilde klasik şiiirden biraz daha uzaklaşmıştır. Şinâsi eskinin belâgat sistemini ve mazmunları tamamen terkederek sağlam bir dil mantığına dayanan, makale görünüşlü, bu sebeple lirizmden hemen tamamen mahrum, buna karşılık Batı kaynaklı birtakım siyasî, hukukî kavramlara yer veren şiiirleriyle dönemin ilk neslinin öncüsü olmuştur. Divan şiiirinin hikemî tarzını devam ettiren Ziyâ Paşa ise kendisinden önce yokluğun ve bedbinliğin felsefesini yapan Âkîf Paşa'nın "Adem Kasidesi" deneyiminin ardından şiiirinde gelenekten farklı bir felsefî azabı terennüm eder. "Adem Kasidesi"ne niteliğini veren "adem" kavramı tasavvufla bağlantılı şekilde yorumlanabilecek "hiç"likten büsbütün ayırır. Ziyâ Paşa protestocu tavrını, XVI. yüzyılda Bağdatlı Rûhî'nin yazdığı ter kibibend formunda ve edasında bir şiiirle ortaya koyduktan başka tevekkülünden çok isyana doğru gelişen bir ifade tarzıyla evrendeki paradoksların sahibine seslenecek biçimde genişletir. Kader ve irade konusunda akla dayanarak bir çıkış yolu bulamayan karamsarlık, yarım yüzyıl sonra Mehmed Âkîf'in (Ersoy) kalemiyle *Safahat*'in ilk şiiirlerinden "Tevhid yahut Feryat"ta bir kere daha yankılanacaktır. Bu şairlerin yaşadığı karmaşık psikolojik tec-

rübeler bütün anlamını iman dairesi içinde bulur. Siyaseti ve dünyayı açıklamada düşüncenin ve mantığın egemen olduğu bu dönemde daha çok duyguları ve serbest ilhamıyla hareket eden Abdülhak Hâmid (Tarhan) *Makber*'de hayat, ölüm ve kader çevresinde tereddüt, isyan ve tevekkülün iç içe geçtiği, birtakım metafizik meselelerin kapılarını zorlayan daha cüretli bir psikolojik durum ortaya koymuştur.

Nâmîk Kemal heyecan ve hiddet yüklü bir dille şiiirdeki hürriyet, vatan ve millet odaklı romantizmi başlatır. Bir başka açıdan bakıldığında Tanzimat'ın bu ilk dönem şiiirini temsil eden Şinâsi-Ziyâ Paşa-Nâmîk Kemal okulunun belirleyici niteliğinin siyasal-sosyal bir karakterin şiiire giydirilmesi olduğu görülür (toplum için edebiyat). Onların ardından gelen Abdülhak Hâmid-Recâizâde Ekrem nesli ise öncekilerin aksine politikadan, hatta toplum meselelerinden uzak kalarak şahsî duygulanmalarını şiiire yansıtmışlardır (edebiyat için edebiyat). Bunun sebebi mizaçlarında ve dönemin siyasî şartlarında aranmıştır. Bilim adamlarına ve daha sonraki kuşağın bazı şairlerine göre dilde, şekilde ve içerikte klasik yapıyı sarsıcı ve her türlü sınıraşıcı deneyimleri gerçekleştiren şair Abdülhak Hâmid'dir: "Evet, tarz-ı kadîm-i şî'ri bozduk, herc ü merc ettik." Hâmid şiiirinde tabiat karşısında yer yer olağan üstü bir vecd halini yansıtmış, serbest bir muhayyilede Doğu mistisizmiyle Batı'nın pantheist ve spiritüalist düşüncesini harmanlamıştır. Metafizik meselelerde şahsî duygularını dile getirmede daha yüzeysel kalan Recâizâde Mahmud Ekrem ise gerçekçi tabiat tasvirlerini şiiire sokmuştur. Onun edebiyat ortamındaki en önemli rolü hocalık yaptığı, kendisinden sonra Edebîyat-ı Cedîde veya Servet-i Fünûn adıyla anılacak edebiyat kuşağını hazırlamasıdır. XIX. asrın son yıllarında divan şiiiri geleneğinden olduğu kadar yenileşmeci grubu meydana getirenlerden de farklı bir yerde duran Muallim Nâci, yeniliklere kapalı olmadığı gibi vezin-tema ilişkilerini yakalama yolunda aruzu uygun bir vasıta şeklinde kullanma başarısını göstermiştir. Çok defa lirik, samimi ve oldukça sade bir dile ulaşmış görünen Muallim Nâci bu özellikleriyle Tefvîk Fikret, Mehmed Âkîf ve Yahya Kemal'in ilk şiiir çalışmalarında kendilerine model aldıkları şair olmuştur.

Türk şiiirinin Batılılaşma sürecinde bir dönemin tamamlanıp daha disiplinli bir sanat anlayışına ulaşılması Edebîyat-ı Cedîde

şiiyle başlar. Akımın öncüsü ve kurucusu konumundaki Recâzâde Mahmud Ekrem'de olduğu gibi bu akımın diğer şairleri de estetik meselelerine ağırlık veren, içe kapanık, duygusal ve marazî yapıllı kişiler diye algılanmıştır. Bu şairler insanın küçük dünyasını renklendiren sevimli konuları, merhamet uyandıran temaları, platonik aşkları, hüzünlü tabloları seçmişlerdir. Şiir cümlesinin birden çok dizeye yayılması, dize ortasında tamamlanması da (anjambman) onların uyguladığı Batı kaynaklı bir formdur. Bu akımın en güçlü temsilcisi ve sonraki kuşakların ilgiyle izlediği şairi Tefik Fikret'in şiirini sosyal konulara açması II. Meşrutiyet sonrasında olmuştur. Bunu takip eden yıllardaki siyasal ayrışma, kampaşma ve şiddeti gittikçe artan mücadele ortamında her türlü estetik endişeden, sanat düşüncesinden yoksun bir anlayışın yayılmasına tepki olarak birçok bakımdan Edebiyât-ı Cedîde'nin devamı sayılan yeni bir edebî topluluk doğmuş, Fecr-i Âtî adını alan bu grup, "Sanat şahsî ve muhteremdir" anlayışıyla kendilerine bir çeşit fildişi kule inşa etmeye yönelmiştir. Bir bildiri yayımlayıp çıkış yapan, ancak kısa süre sonra dağılarak topluluk niteliğini yitiren bu grup, en iyi temsilcisi Ahmed Hâşim'de görüldüğü üzere sembolist-empresyonist akımlara eğilim göstermiştir.

Aynı dönemde yıldızı parlayan Türkçülüğün şiire yansımaları dilde sadeleşmenin, vezinde aruzun yerine heceyi koymanın teşvik edilmesine yol açmıştır. Türkçü şiir ideolojik düzlemde estetik düzleme yükselememiş, buna rağmen konuşma diliyle birlikte hece vezninin yaygın bir kullanım alanı bulmasını bu şiiri yazarlar sağlamıştır. Hece ölçüsüne estetik bir güç ve içerik kazandıracak olan kuşak Cumhuriyet dönemi içinde gelecektir. Fakat II. Meşrutiyet'ten sonraki ortamda asıl açılım Mehmed Âkif, Yahya Kemal ve Ahmed Hâşim'in birbirinden bağımsız ve özgün eserleriyle gerçekleşecektir. Mehmed Âkif'in eseri Türk milletinin büyük bâdirelere girdiği I. Dünya Savaşı günlerinin destanı olmuş, Ahmed Hâşim "O Belde" şiirinde yaşanan mekânı melâl duygusunda simgeleştirmiş, Yahya Kemal başta "Açık Deniz" olmak üzere pek çok şiirinde biçimsel yetkinlik örnekleri ortaya koymuştur. Bu şairler, kendilerinden önceki yüzyılın yenilik arzularının gelişmiş birer örneği olmaktan daha fazlasını getirmiş ve vaad etmiş, kendilerinden yola çıkılabilmıştır. Meselâ vatan kelimesi Nâmîk Kemal'de siyasî metinlerden gelen bir kavramken Yahya Ke-

mal'de bütünüyle şahsî ve insanî duyumun ifadesi olmuştur. Şiir dilinin estetik bir mesele olduğu anlayışı Yahya Kemal'de derin bir bilinç durumunu alır ve araştırmacıların yakından ilgilendiği bir konu haline öne çıkar.

XX. yüzyılın başlarında doğan ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde eser vermeye başlayan şairler aruzu tanımakla ve hece vezniyle şiir yazmakla birlikte vezinleri mesele yapmaktan kaçınmıştır. Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Muhip Dranas gibi şairler ve onların tarzında yazarlar derin duygulara, yakıcı derecedeki insanî kaygılara öncelik vermek suretiyle XX. yüzyılın şiir, düz yazı ve düşünce algısını beslemişlerdir. Yeni zamanlarda keşfedilen Yunus Emre, daha sonra gelecek olan metafizik algıya bağlı şairleri biraz da bu ilk dönem şairlerinin bıraktığı izlenimden yansıyarak biçimlendirmiş ve beslemiştir. Bu bakımdan 1930'lu yılların genç kuşağını etkileyen eserleri Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Muhip Dranas vermiştir. Bu şairlerin Batılı algıya açık olmaları kafiyeye, vezin çevresindeki tartışmalara girmemeleri, dünya şiirindeki yeni uygulamaların da etkisiyle Türk şiirinde serbest şiirin doğmasına zemin hazırlamıştır. 1930 sonrası şiirini belirleyen, insanî ve duygusal gücünü memleket sevgisinde, romantik tondaki halkçılıkta bulan Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı, hatta Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi şairler üzerinde bunların etkileri önemlidir.

1940'ların başında, üç şairin kısa süreli bir mutabakatıyla başta vezin ve kafiyeye olmak üzere eskiye ait her şeyin ve şairaneliğin reddini içeren ve darbe etkisi uyandıran bir çıkış yapılmıştır. Bu şiir, küçük olayların alelade bir dille anlatılmasına önem vermesiyle ve gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatmayı seçen söylemiyle şaşkıncı ve tuhaf bulunmuştur. Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday belirtilen özellikteki şiirlerini bir araya getirdikleri ve başında bir yazıyla şiir anlayışlarını açıkladıkları ortak kitaplarına *Garip* adını vermişlerdir. Bu şiirin aslında şairaneyi yok etmediği, sadece değiştirdiği, yumuşak bir ironi ve hüzünle karışık yeni bir şairanelik ortaya koyduğu belirtildiği gibi (*TDEA*, III, 285-288; IV, 351-354) fazla şakada kalmak, şaşkıncılığı istismar etmekle eleştirildiği de olmuştur. Buna rağmen cüretlerine bir çeşit çocuk saflığı katmayı bildikleri, edebiyatı şairane modalardan kurtardıkları, Türk şiirinin

hâkim vasfı olan müzikaliteyi sarstıkları şeklinde değerlendirmeler de yapılmıştır.

Dünyaya açıldıkça ve serbest seçimlerin başlamasına bağlı olarak halkla yakın temasta derinleşmeye ihtiyaç duyuldukları şiirdeki insanın "tek tip"e ve "küçük adam"a sığmayacağı anlaşılmıştır. 1950'lerin ortalarında basit ve aleladenin yerine imgeye kapılarını sonuna kadar açan, akıl ve tek çizgi üzerinde oluşan düz anlamın yerine duygu ve çağrışımdan güç alan çok kanallı bir şiir, bir manifesto etrafında birleşmemiş şairlerin tek tek arayış ve sezgileri halinde uç vermiştir. 1950'li yılların sonlarına doğru ilk verimlerini kitap haline getiren Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ülkü Tamer, Ece Ayhan çevresinde tanımlanan şiir girişimi "İkinci Yeni" diye adlandırılmıştır. İlhan Berk'i asıl temsilci sayanlar olduğu gibi eski kuşaktan Oktay Rifat da bu akımla ilgili görülmüştür. Esasen bu şairler ve onlarla doğan atmosfer daha sonraki kuşaklardan Ergin Günç'e den Güven Turan'a, Haydar Ergülen'e, Cahit Zarifoğlu'dan Ebubekir Eroğlu, Enis Batur'a ve çevresindeki isimlere kadar doğrudan bu akıma bağlanamayacak çok sayıda şairi etkilemiştir. 1960'lı yıllar, İkinci Yeni şairlerinin verimli olduğu ve üst konularını belirleyen eserlerini verdiği yıllardır. Bu şairler esas itibarıyla Türkçe ve Batı dillerindeki şiirlerden yola çıkmış, yakın dönemdeki Türk şiirini örnekler üzerinden değerlendirmiş ve eski şiir karşısında önceki kuşağın komplekslerinden uzak kalmaya çalışmıştır. "Divan" (meselâ Turgut Uyar) ve "Divançe" (meselâ Behçet Necatigil) adlı şiir kitapları o dönemdeki genişlemenin ve bu kompleksizliğin ürünü sayılabilir. Sezai Karakoç'un eski kültürle ilgi derecesi bağımsız, getirdikleri ise besleyici niteliktedir.

1960 askerî darbesinin yol açtığı ortamda uluslararası işçi hareketleriyle de ideolojik bakımdan uyumlu, Marksist siyasal grupların desteğinde ve onların destekleyicisi durumunda bir şiir anlayışı devreye girmiştir. Bu çerçevede "devrimci şair" sıfatını ortak olarak kullanan gençler, İkinci Yeni şairlerini atlayıp Nâzım Hikmet'le şahsen tanışan 1940 kuşağı şairlerinin devamı olmaya çalışmıştır. Şiirde Marksist girişimlerin kitle iletişim araçları üzerindeki egemenliğinden dolayı İkinci Yeni şairleri de zaman içinde bu kanallar üzerinden okuyucuya ulaşma çabasına girmiştir. Günlük hayatı tasvir ederken toplumsal gerçekçi bakış yaygınlaşan bir tercih ol-

muştur. Siyasî dalganın iniş çıkışına bağlı şekilde İsmet Özel, Ataal Behramoğlu ve onların tarzında yazan şairlerin yer, konum ve söyleminde değişimler olurken Türk şiir ortamı her çevrede dışa dönük ve hareketli bir dil kazanmıştır. 1980'lere gelindiğinde toplu halde etkilerinin devam etmesine rağmen tek şair bazında öncü çıkmamış olduğu görülürken İkinci Yeni şairlerine dönme ihtiyacı duyulmuştur. Nâzım Hikmet ise 1990'lerden itibaren ideolojik benzetimlerden sıyrılmış halde gündemde yerini almıştır.

Öte yandan İkinci Yeni şairleriyle bağlantılı ve dünya şiirine bu akım ışığındaki bir anlayışla bağlanan gelişmeler olmuş, Türkçe'deki ve Batı dillerindeki edebiyat kültürüne dar siyasal kamplaşmanın dışında yaklaşmayı önemseyen ve bu anlayışı yeniden yaygınlaştıran edebiyat adamları çıkmıştır. 1980'ler dolayında dünya şiirine tek kanallı olarak yaklaşma eğilimi *Diriliş*, *Papirüs* ve *Yeni Dergi*'de somutlaşan tutumun yenilenmesi de sayılabilecek şekilde *Yazı*, *Adam Sanat*, *Yönelişler* gibi dergilerin öncülüğünde kırılmaya uğramıştır. Dergi yayımında perspektifin elden geldiğince geniş tutulması paylaşılan bir tutum olmuştur. İkinci Yeni şairlerinin sağladığı deneyimler ışığında eski şiire de özgün ve yeni bakış imkânları doğmasıyla eski şiirden beslenme çabası klasik gelenekçi tarzın önerdikleri dışında yeni formlar kazanmıştır. 1970'lere kadar İslâmî değerlere bağlılık edebiyatın dışındaki konularda etkiliydi ve klasik şiirin güncel ortamı doğrudan etkilemesi bakımından imkânlar zayıftı. Aslında Sezai Karakoç'la birlikte geçmişteki İslâmî şiire daha derinden bakma imkânı doğmuştur. Dinî inanç dünyasından gelen hira, halvet, hicret vb. kelimeler, peygambere bağlılık, kardeşlik, dervişlik vb. durumlar şiirde sıkça yer almıştır (Erdem Bayazit, Arif Ay vb.). XX. yüzyılın ilk yarısında Faruk Nafiz Çamlıbel, Arif Nihat Asya, Âsaf Hâlet

Çelebi gibi şairlerin şiirinde görünen tasavvufî atıflar daha sonraki şairlerin verimleriyle geniş bir yelpazede serpintiler halinde şiire girmiş, metafiziğe yönelik algı yeni filizler vermiştir (Ali Günvar, İhsan Deniz, Kâmil Eşfak Berki). Şiiri başlangıçta yeni bir hikmeti arayış olarak nitelenen Cahit Zarifoğlu bu yolda eserini kurmuş, değişik çizgileri temsil eden gençler üzerinde etkili olmuştur. Eski şiir, Batı dünyasını merkez almış şairler tarafından da söz konusu eğilimler ortamında gelişen yeni bir gözle okunmuş, Ebubekir Eroğlu metafizik dünyaya göndermeleri olan şiirler yazmış, İkinci Yeni sonrasındaki eski şiirle bağlantılı çizgiyi sürdürmüş ve yenilemiştir.

Geçen yüzyıllara ilişkin divan şiiri ve halk şiiri ayrımı bir yana Türk şiirinin uzak ve yakın geçmişteki verimleri birlikte göz önüne alındığında bu şiirde iki farklı geleneğin mevcut olduğu görülür. Bunlardan biri XIX. yüzyılın ikinci yarısında başlamış, halen dallanarak ve zenginleşerek sürmekte olan modern şiir geleneğidir. Diğeri ise Türkçe'nin Anadolu'da şiir ve edebiyat dili halinde kıvam tutmaya başladığı sekiz yüzyıl öncesinden gelen, Arap ve Fars şiiriyle ortak kültür temellerine dayalı zengin bir şiir dünyası oluşturan gelenektir. Modern öncesinin söylemi bir gelenek olarak sona ermişse de içindeki tarihsel birikim ve bıraktığı miras modern gelenek içinde yetişen bazı şairler için güçlü bir besin kaynağı durumuna gelmiş, Türk şiirini beslemeye devam etmiştir.

1980'den sonra 2000'lere doğru bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de şiir ortamı teknolojik gelişmelere bağlı şekilde iletişim araçları ve medyanın güçlü etkisine mâruz kalmıştır. Şiirle kurulan bağlantıda okur algısının özgürlüğünü engelleyen etmenlerin artması, şiirsel imgenin başedilmez durumdaki görsellik karşısında nasıl bir yer bulacağı, nereye sığınacağı herkes için bir mesele durumundadır.

Medyanın bu etki gücünden tek yanlı yarılarlanmanın yolunu bulanların çoğunluğu şiirle kitlelere kitle olarak seslenmeyi tercih etmişlerdir. Öte yandan arayışı sürdürenler tarafından özgün şiire duyulan özlem ve yedi bin yıllık kayıtlı şiir tarihinin yüksek eserleriyle kurulan, kurulması gereken bağlantılar da dile getirilmektedir. Türk şiiri, bir yandan medyatik ortamın görüntü bolluğu karşısında özgül niteliğini okur algısı üzerinde koruma mücadelesi vermekte, öte yandan bin yıldan beri yüksek bir şiir verimine, en hassas insan duyarlılığını kuşatacak bir şiir algısına ve dünya ölçüsünde şairlere sahip olduğu bilincini taşımaktadır.

BİBLİYOGRAFYA :

Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul 1956) (haz. Abdullah Uçman), İstanbul 2006, s. 19-38; a.mlf., *Edebiyat Üzerine Makaleler* (haz. Zeynep Kerem), İstanbul 1977; Reşid Rahmeti Arat, *Eski Türk Şiiri*, Ankara 1965; Dora d'Istria, *Osmanlılarda Şiir* (trc. Semay Tanageri), İstanbul 1982; Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazılan II*, İstanbul 1986; Talat Tekin, *XI. Yüzyıl Türk Şiiri*, Ankara 1989; Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul 1993; İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul 2001, s. 17-133; a.mlf., *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul 2006, s. 449-642; a.mlf., "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", *TDL* (Türk şiiri özel sayısı IV), sy. 481-482 (1992), s. 565-784; Cihan Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, İstanbul 2004; M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, İstanbul 2004; a.mlf., *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul 2005; Cemal Süreya, *Şapka Dolu Çiçekle: Toplu Yazılar I*, İstanbul 2006; M. A. Yekta Saraç, *Osmanlı'nın Şiiri*, İstanbul 2006; Behçet Necatigil, "Garipçiler", *TDEA*, III, 285-288; a.mlf., "İkinci Yeni Şiiri", a.e., IV, 351-354.

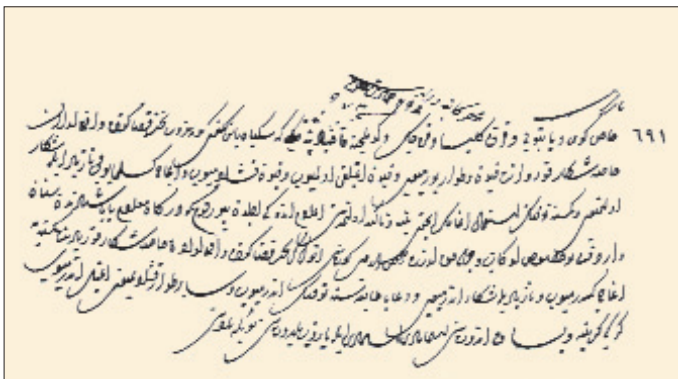


M. ORHAN OKAY – ÂLİM KAHRAMAN

ŞİKÂR AÇALARI

Osmanlı Devleti'nde av işleriyle uğraşan saray görevlileri.

Osmanlı sarayında avcı kuşları besleyen ve eğiten, avla ilgili işleri gören, atmacıbaşı, çakırcıbaşı, şahincibaşı gibi adlarla anılan görevlileri ifade eder. Bu tür görevlilere Osmanlı öncesi Türk ve İslâm devletlerinde değişik adlar altında rastlanır. Büyük Selçuklu sultanlarının av törenlerine itina gösterdikleri, avcılara "bâzdâr", avcıbaşıya "emîr-i şikâr" denildiği ve Anadolu Selçuklularında aynı görevin bulunduğu bilinmektedir. Timurular'da av hayvanlarının yetiştirildiği müesseseye "kuşhâne", burada çalışanlara "kuşciyân", diğer av hayvanlarıyla ilgilenenlere "barsciyân" adı veriliyordu. Memlûk Sultanlığı'nda "hırâse-



Şikâr korularının muhafazasıyla ilgili Kanûnî Sultan Süleyman'ın bir hükmü (BA, MD, nr. 5, hk. 691)