53/54/55

MAYIS
HAZİRAN
TEMMUZ

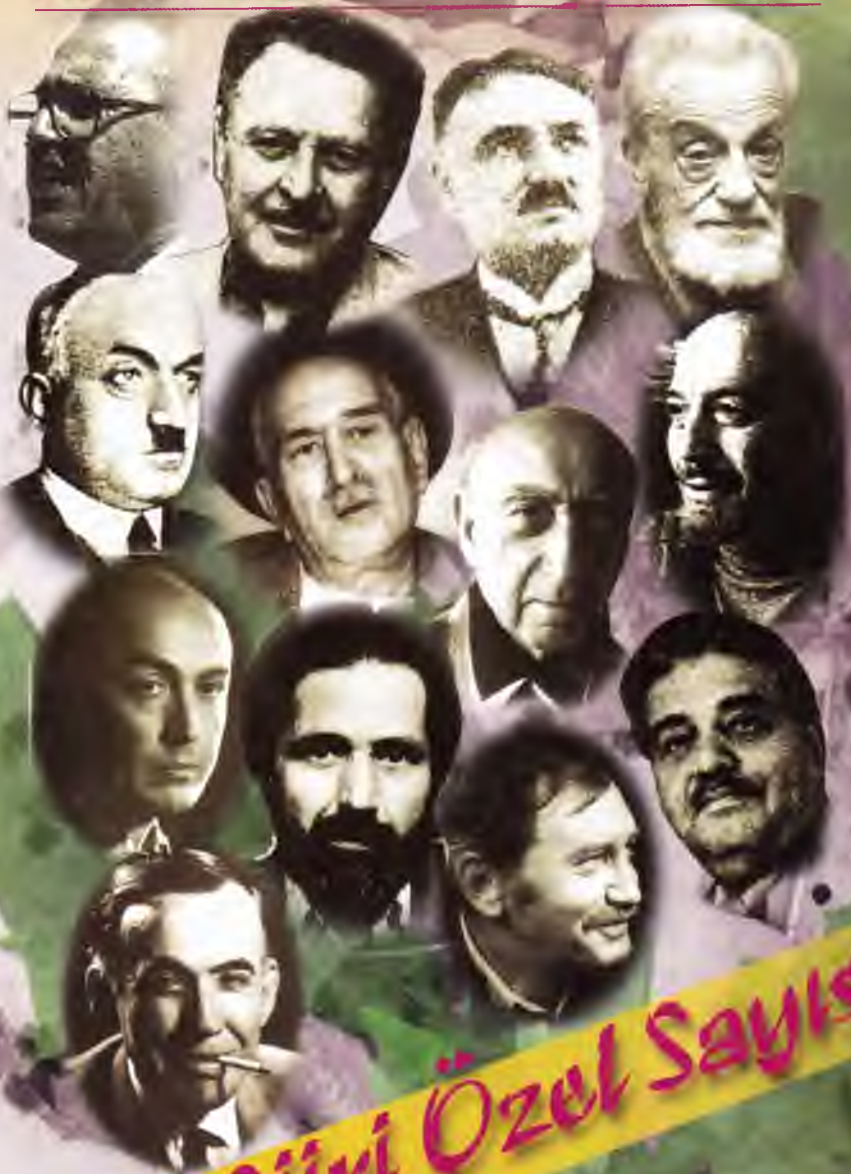
2001

TÜRK ŞİİRİ ÖZEL SAYISI

HECE

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL: 5 SAYI: 53/54/55 MAYIS/HAZİRAN/TEMMUZ



Türk Şiiri Özel Sayısı

53/54/55

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 5 **SAYI:** 53/54/55
MAYIS/HAZİRAN/TEMMUZ 2001
(Her ayın birinde yayımlanır.)

Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına
Sahibi: Ö. Faruk Ergezen

Yazı İşleri Müdürü: Faruk Koca

Yayın Yönetmeni: İbrahim Çelik

Yönetim Yeri
Konur Sk. No:39/1
Kızılay/Ankara

Yazışma: P.K.79 Yenişehir/Ankara

Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14

e-mail: heceyayin@hotmail.com
hecedergi@yahoo.com
web sitesi: hece.kirkikindi.com

Dizgi/Düzelti: HECE
Murat Çınar

Kapak: Sarakusta **Tel:** 468 00 78

Baskı: Öncü Basımevi **Tel:** 384 31 20

Abone
Yıllık: 20.000.000 TL.
(**Öğrenci/Öğretmen:** 18.000.000 TL.)
Yurt Dışı: 100 $/150 DM

Posta Çeki: 149582
Hece Basın Yayın Ltd.Şti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 30.04.2001

H E C E ' D E K İ L E R

I - TARİHSEL SÜREÇ

Şiir Uygarlığına Anıt/**Hüseyin Su 3** • *Çizgi*/**Hasan Aycın 6** • *Eski Türk Şiirine Kısa Bir Bakış*/**Mehmet Olmez 7** • *Divan Şiirini Tanıyor muyuz?*/**İskender Pala 15** • *Tekke Şiiri*/**Hasan Kavruk 19** • *Tarihsel Süreçte Değişen ve Değişmeyenleriyle* ***Türk Halk Şiiri***/**Bekir Şişman 24** • *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle (1801-1901)*/**M. Kayahan Özgül 28** • *1901–1935 Yılları Arasında Gelişen Türk Şiiri*/**Hidayet Özcan 65** • *Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış*/**Hakan Sazyek 74** • *Türk Şiirinde II. Yeni Döneme-ci*/**Mehmet H. Doğan 93** • *"1940 Kuşağı" Şiiri ve Günümüz Şiirine Etkileri*/**Eray Canberk 102** • *İkibuçuk Darbe Arası Türk Şiiri: 1960-1980*/**Arif Ay 109** • *Sular Durulmadan: 1980-2000*/**Mehmet Can Doğan 111** •

II - ÖNCÜ BİRİKİMLER

Hayatı, Aşkı ve Şiiri Ciddi Zâviyeden Gösteren Şair: Fuzûlî/**Ahmet Mermer 118** • *Osmanlı Mülkünün Yüzakı: Şairler Sultanı Bâkî*/**Muhsin Macit 123** • *Yedi Yunus*/**Talat Sait Halman 130** • *Pir Sultan Abdal İçin Yedi Eksik Söz*/**Haydar Ergülen 134** • *Bir Sûvari'yi Tahattur: Ahmet Hâşim*/**İbrahim Demirci 138** • *Orphée'nin Sazı: Yahya Kemal Şiirinin Arka Plânı Üzerine Bazı Düşünceler*/**Beşir Ayvazoğlu 146** • *Mütevazı Bir Şair: Mehmet Akif Ersoy*/**Abdurrahim Karadeniz 150** • *Çile'dekiler ve Çöplüğe Atılanlar*/**M. Orhan Okay 157** • *Yahya Kemal'le Mayakovski Arasından Nazım Hikmet*/**Orhan Koçak 162** • *Aynadaki He: Asaf Hâlet Çelebi*/**Mehmet Solak 173** • *Masaldan Destana: Dağlarca'nın Şiiri*/**Tacettin Şimşek 183** • *Behçet Necatigil*/**Nurullah Çetin 196** • *Ulu Şairle Kırk Dakika Bile Değil*/**Süleyman Sahra 201** • *Cahit Zarifoğlu: 'Var Olmak Hevesim İşte Böyle Başkaldırıyor'*/**Mustafa Aydoğan 204** •

III - ŞİİR SORUNLARI

Şiir, Şâir ve Sair .../**M. Kayahan Özgül 210** • *Şiir Dili*/**Turan Koç 227** • *Şiir ve Retorik*/**Kâzım Yetiş 244** • *Türk Şiirinde Anlam Sorunu*/**Nurullah Çetin 247** • *Şiir Tarihimizin Tutanakları: Tezkireler*/**Mustafa İsen 263** • *İran ve Turan. Türkiye'de Edebî Tartışmalar*/**Victoria R. Holbrook 269** • *Sebk-i Hindi. ...*/**Mahmut Kaplan 272** • *Nazirecilik Geleneği ve Çağdaş Şiirimizin Ufukları*/**Hasan Aktaş 282** • *Divan Şiirinin Cumhuriyet Sonrası Türk Şiirine Etkileri*/**Muhsin Macit 295** • *Şiirin Korkusu, Şiirin Kurgusu: Divan Şiirinde Kurgu ve Anlam*/**Dursun Ali Tökel 305** • *Divan Şiirinin Poetik Verilerine Yeni Bir Yaklaşım Denemesi*/**Ziya Avşar 323** • *Yeni Türk Edebiyatında Poetika Tarzına Bir Örnek: Manzum Ön Sözler*/**Hakan Sazyek 331** • *Vuslattan Sonra: Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Aşk*/**Laurent Mignon 342** • *Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü. Öykünün Şiirdeki Macerası*/**Şaban Sağlık 350** • *Aşk ve Ölüm Üzerine Kısa Notlar*/**Hüseyin Atlansoy 371** • *Modern Türk Edebiyatında Şiir Eleştirisi*/**Mehmet Erdoğan&Hakan Arslanbenzer 372** • *Çeviri Sorunları*/**Metin Cengiz 386** • *Çocuk ve Şiir*/**Gıyasettin Aytaş 390** • *Şiir Şiir midir? Şiir Edebiyat mıdır?*/**Mahmut Temizyürek 394** • *Hakikatin İfade Biçimi ya da Hakikatin Bilgisi Olarak Şiir*/**Kenan Çağan 401** • *Şiir ve Gerçek(çi)lik*/**Ertuğrul Aydın 405** • *Şiirin Anlatıcıları*/**Hayrettin Orhanoğlu 414** • *İktidarın Kimliği, Şairin 'Kimse'liği: Şiir-İktidar İlişkisi*/**Faruk Uysal 422** • *Müntehir Şairler*/**Cemile Sümeyra 430** •

IV - ŞİİR SORUŞTURMASI

Fazıl Hüsnü Dağlarca **438** • Sedat Umran **439** • Ece Ayhan **440** • Erdem Beyazıt **442** • Alaeddin Özdenören **443** • Süreyya Berfe **443** • Mehmet Taner **443** • Hüseyin Peker **444** • Ahmet Telli **444** • Ahmet Ada **445** • Kâmil Eşfak Berki **446** • Sina Akyol **447** • Turan Koç **448** • Mahmut Temizyürek **450** • Metin Cengiz **451** • Arif Ay **452** • Veysel Çolak **453** • Haydar Ergülen **454** • İbrahim Demirci **455** • Faruk Uysal **456** • Engin Turgut **458** • Hasan Öztoprak **460** • Ömer Erinç **461** • İhsan Deniz **462** • Mehmet Erdoğan **463** • Hüseyin Atlansoy **464** • Mürsel Sönmez **464** • Mustafa Aydoğan **466** • Atıf Bedir **466** • Mehmet Can Doğan **467** • Esver Ölüç **469**•

V - ŞİİRLER

Sedat Umran **470** • Ahmet Necdet **472** • Erdem Beyazıt **473** • Alaeddin Özdenören **474** • Süreyya Berfe **475** • Mehmet Taner **476** • Ahmet Telli **477** • Hüseyin Peker **478** • Ahmet Ada **479** • Kâmil Eşfak Berki **481** • Mehmet Atilla Maraş **483** • Mahmut Temizyürek **484** • Cahit Koytak **485** • İhsan Işık **486** • Metin Cengiz **487** • Arif Ay **489** • Haydar Ergülen **490** • İbrahim Demirci **494** • Faruk Uysal **495** • Ahmet Şirin **496** • Engin Turgut **498** • Ömer Erinç **500** • İhsan Deniz **501** • Hüseyin Atlansoy **504** • Adem Turan **505** • Süleyman Sahra **506** • Şaban Abak **508** • Mürsel Sönmez *509* • Seyfettin Ünlü **510** • Hayrettin Orhanoğlu **511** • Mustafa Aydoğan **513** • Kenan Çağan **514** • Ali K. Metin **515** • Mehmet S. Fidancı **516** • A. Ali Ural **517** • Mehmet Solak **519** • Atıf Bedir **520** • Kemal Sayar **521** • Mesut Güzelce **523** • Mehmet Can Doğan **525** • Cem Yavuz **526** • Ali Ayçil **527** • Esver Ölüç **528** •

VI - ŞİİR KAYNAKÇASI

Şiir Kitapları Şiir Dergileri/**Mehmet Can Doğan 530** • *Şiir Antolojileri*/**Mustafa Kurt 583** • *Şiir Özel Sayıları*/**Ilyas Dirin 600** • *Şiir Bibliyografyası Şiire Dair Yazılanlar*/**Turan Kuratuş 613** •

HECE Dergisinin Türk Öykücülüğüne Katkısı



HÜSEYİN SU

ŞİİR UYGARLIĞINA ANIT

İnsanî alanda, dilin imkânları ile bir arama ve bulma çabası olarak bakılabilir insanın sanatsal çalışmalarının hepsine de. Hayatı ve bu hayatın içinde insanın kendi yerini anlama ve anlamlandırma çabası; bir kurcalama; bir tecessüs.... Bu çaba, ilk insandan bugüne dek farklı amaçlar ardında, farklı açılımlar, biçimler ve tekniklerle serpilip gelmiştir. Bu çaba, bir yandan tarihsel dönemler, toplumsal ve siyasal koşullarca biçimlendirilmeye, yönlendirilmeye çalışılmış, bir yandan da aynı zamanda, bütün bunları da biçimlendirmeye ve yönlendirmeye çalışmıştır. Buradan bakıldığında bir toplumun sanatını ve edebiyatını, o toplumunun tarihinden ayrı tutmak ve anlamak mümkün değildir. Bu yakın ilginin çok daha içselleştirilmiş hâlini uygarlıklarla edebiyatın ve sanatın içiçeliğinde görebiliriz elbette. Toplumsal yapının mamur olduğu dönemlerde, anıt sanatçıların eserleriyle toplumsal yapının dokusunu derinden derine beslediği açıkça görülür. Böyle zamanlarda toplumsal vicdan doygun ve güvenlidir. Toplumsal, kültürel hücreler sağlıklıdır. Bu alandaki güvensizlik, çürüme ve dokusal imhanın sonucunda toplumsal infilâkların da kaçınılmaz bir biçimde yaşandığını hem kendi tarihimizde hem de insanlık tarihinde görebiliriz.

Bu durumda, edebiyatın, genel anlamda da sanatın tarihsel ve toplumsal önemini *önceleđiğimiz* açıktır.

Türk edebiyatı tarihinin, yakın dönemlere kadar, Türk şiiri tarihi olarak anlaşıldığı ve görüldüğü gerçeği, edebiyatımızın her alanda en önemli belirleyeni olmuştur. Eski Türk şiirinden bugüne şiire ve şaire verilen paye, tarihî, dinî, toplumsal... konularda şiire başvurma, uygarlık ve din değiştirmede şiirin ve şairin üstlendiği *sorumluluk* ve *görev*, Doğuya ya da Batıya yönelme çabalarında şiirin ve şairin öncülüğü... bu belirleyiciliğin yansımalarıdır. Yuğ törenleri, bu törenlerin 'ağıtçı'ları, sagular, destanlar; manzum-mensur halk hikayelerindeki 'aldı Kerem' 'aldı Aslı' dilleşmeleri ve hâlleşmeleri, saz şairlerinin atışmaları, dertlerini dağlara taşlara söylemeleri, padişahın fermanına karşı şiirleri ile dağları tercih etmeleri, halkın mânîleri, ağıtları, destanları, türküleri; dinî hayatın tasavvufî gergefte, şiir diliyle ibadet edilen, terbiye edilen, eğitilen mekânları olan tekkelerde, dergâhlarda söz ve hikmet ilmekleriyle en ince ve en sıkı şekilde dokunuşları; şiir-müzik-söz iksiriyle semâ hâlinde kanatlanıp ruhsal vecde ulaşmaları; Divan şiirinin gazelleri, kasîdeleri, mesnevîleri, mersiyeleri, musammatları, murabbaları ve "şiirin ufku olan na't"ları, Su Kasidesi, Leyla vü Mecnun, Hüsn ü Aşk ve Mevlitleri, Hızırla Kırk Saat'leri; İmparatorluk coğrafyasının bunalımları olan batılaşma, milliyetçilik, kendi ülkesine kendi resmî dininin kâbesini inşa etme çabalarının bütün sorunlarını ve sorumluluklarını üstlenen

Batı etkisindeki ve Cumhuriyet dönemi Türk şiiri; toplumsalın ve siyasalın şiiri; hayatın içinde şiiri, *bizzat şiiri* arayan Türk şiiri, serüvenini iki binli yıllara taşıdı bütün sorunları, kazanımları ve kayıplarıyla birlikte...

Bu kadar köklü ve geniş yataklı şiirsel bir kaynaktan beslenen şiirimizin edebiyat tarihimizdeki belirleyiciliği aynı zamanda tarihsel bir zorunluluk ve sorumluluktur da.

Türk şiiri, tarihsel serüveni içinde ve bu serüvenin bugün ulaştığı yerde, bu zorunluluğun ve sorumluluğun üstesinden ne derece gelebildi? Hayatımızın bütün alanlarında şiiriyeti ne derece egemen kılabildi? Hayatımız, sanatımız, dilimiz, dinimiz, tarihimiz, kültürümüz; uygarlığımız, şiiriyetini kaybettiğinde neler oldu? Bu ve benzer soruları daha da çoğaltmak mümkün.

İşte **HECE** dergisinin **Türk Şiiri Özel Sayısı** bu soruların en azından bir kısmının sorulup cevaplanması ve Türk şiirinin iki binli yıllarda bir bilânçosunun alınması düşüncesinden doğdu. Geçen yıl yayımladığımız Türk Öykücülüğü Özel Sayısı'nın temel kaygılarının, bakış açısının ve kuşatıcılığının daha da tamamlanmış hâlini Türk Şiiri Özel Sayımızda gerçekleştirmeye çalıştık. Türk Şiiri Özel Sayımızda da 'bir bakışı, bir duruşu ifade eden bir *öznelliğimiz*' var. Yine bu *öznelliğin* daraltıcı olmamasına özen gösterdiğimizi umuyor ve bu umudu sizlerle paylaşmak istiyoruz.

Şiirin, şiir üzerine yazıp konuşmanın mayınlı bir tarla olarak görüldüğünü biliyor ve izliyoruz. Bu alanda bizim gözettiğimiz en önemli sınır, hiçbir değere haksızlık etmemek kaygısı oldu. Her şiirin ve her şairin kendi cinsince Türk şiirinde bir yerinin olduğuna, kim, ne yaparsa yapsın, onu o yerinden edemeyeceğine ve olmadığı yerde de gösteremeyeceğine inanıyoruz. İnanıyoruz ki, var olanı yok saymakla olmayanı var saymak, aynı yanlış bıçağın iki ağzıdır. Bilerek yanlışlar yapmaktan olabildiğince kaçındık. Ama eksiklerimizin olabileceğini de peşinen kabul ediyoruz. İmkânlarımızın yetersizliği nedeniyle, elimizin ulaşamadığı durumlar oldu. Ama şundan eminiz; yapabileceklerimizi içtenlikle yapmaya çalıştık.

HECE dergisinin **Türk Şiiri Özel Sayısı** için Amerika'dan **Victoria Rowe Holbrook** ile İngiltere'den **Laurent Mignon** da yazdılar.

Türk şiirinin öncü birikimleri ve sorunları konusunda yazacaklarına dair altı ay önce kendisiyle sözleştiğimiz bazı yazarlar, en son güne kadar bizi beklettikleri hâlde sözlerinde durmayarak özel sayımızın programının tam olarak gerçekleşmesini engellediler. Örneğin *Hilmi Yavuz*, hem elli iki sayı izlediği **Hece** dergisine verdiği sözü yerine getirmedi, hem de hocası Behçet Necatigil'e vefasızlık etti. Dergimizin basımevine verildiği saate kadar yazısını yollayacağını söyleyen *Necat Çavuş* da öncü şairimiz Sezai Karakoç şiirinin özel sayımızda yer almasını neredeyse fiilen engelleyecekti. Ancak Hızır imdadımıza yetişti, 26-27. sayılarımızda bir dosya ile andığımız her anlamda öncü şairimiz Şeyh Galib'in şiiri üzerine bir değerlendirmeyi de benzer nedenlerden dolayı yetiştiremedik. Türk Şiiri Özel Sayımız böyle birkaç talihsizlikle daha karşılaştı.

Bütün bunlarla birlikte başta tasarladığımız programımızı büyük oranda gerçekleştirdik. **HECE** dergisinin elinizdeki Türk Şiiri Özel Sayısı, her biri ayrı bir özel sayı olabilecek altı bölümden oluşuyor. **I. Bölümde** Eski Türk Şiiri'nden günümüze, edebiyat tarihi bölümlemelerini ve adlandırmalarını da göz önünde bulundurarak on bir yazı ile şiirimizin tarihsel serüvenini gözden geçirdik. **II. Bölümde**, Türk şiirinin öncü şairleri arasından şiiri tamamlanmış on dört şairin şiirinin değerlendirmelerine yer vererek bir anlamda şiirimizin işaret taşlarını görmeye ve göstermeye çalıştık. Kuşkusuz buradaki şairlere en az bu kadar daha şair eklenebilirdi. Başlı başına bu bölüm bir özel sayı bile olabilirdi. Ne ki, nihayet bir özel sayı içinde sınırlı bir bölüm olmak zorundaydı ve öyle de oldu. **III. Bölümde**, hemen her döneme ilişkin şiirimizin sorunlarına dair başlıklar göreceksiniz. Elbette bu başlıkları da çoğaltmak mümkündü. Bu bölümde de sözlerini yerine getirmeyen yazarlarımızın açtığı boşlukların olduğunu bilmenizi isteriz. **IV.** ve **V. Bölümler** için yüz on beş şaire mektup yazarak bir kısmından şiir, bir kısmından da şiir ve poetik görüş istedik. Poetik görüş istediğimiz şairlerin, poetik çabalarını da gözönünde bulundurduk. Aldığımız cevapları ve şiirleri, Türk şiirinin gelişiminin de görülebilmesini sağlamak için şairlerin doğum tarihlerine göre sıraladık. **VI. Bölümde** ise şiir yayıncılığımızın bilânçosunu aldık. Şiir kitapları, şiir dergileri, şiir özel sayıları, soruşturmalar, konuşmalar, açıkoturumlar, şiir antolojileri ve şiir yazılarının geniş bir kaynakçasını vererek, bu özel sayımızla, başlangıcından bugüne Türk şiirinin tarihsel birikimini ortaya koymayı amaçladık.

Böyle bir çalışmanın, **HECE** dergisinin imkânlarını çok zorlayan kapsamlı ve yorucu bir çalışma olduğu açıkça görülüyor. Emeğimizi esirgemeyerek bu yorucu çalışmanın üstesinden gelmeyi başardığımıza inanıyoruz. Ekonomik, siyasal, kişisel duyarsızlıklara ve yürek darlıklarına paçamızı kaptırmamaya özen gösterdik. Bundan sonra da yolumuz böyle olacak kuşkusuz. Bir yürüyüşü menzile ulaştırmanın başka yolunun da olmadığını düşünüyoruz. Sayın Muhsin Mete, Öykü Özel Sayımızda olduğu gibi Şiir Özel Sayımızda da arşivini bize açtı ve her iki özel sayımızın gerçekleştirilmesinde önemli katkılarda bulundu. Emeklerini ve katkılarını esirgemeden bu özel sayımızın bu hâliyle ortaya çıkmasına katkıda bulunan bütün arkadaşlarımız sorumluluklarının bilinciyle omuz verdiler. Bu bağlamda hiç kimsenin kimseye teşekkür borcunun olmadığını düşünüyor, aksine giysileri omuzlarından eskiyen bir topluluk duyarlılığı ve sorumluluğu içinde hareket edildiğinin de altını ayrıca çizmek istiyoruz.

Aynı bilinç ve aynı sorumluluk duygusuyla, bundan sonra da 'her sayı daha güzel bir **HECE**'ye' çağrımıza katılmanızı; '**H**ayat-Edebiyat-Siyaset' ve 'Türk Romanı' gibi özel sayılarımızda ve dosyalarımızda buluşmayı umuyoruz.

Hoşça kalın.

HASAN AYCIN



MEHMET ÖLMEZ

ESKİ TÜRK ŞİİRİNE KISA BİR BAKIŞ

19. yüzyılın başlarında *Kutadgu Bilig*'in ortaya çıkarılmasından itibaren "eski" Türk şiiri üzerine çalışmalar da başlamıştır. KB her ne kadar İslâmî dönem Türk edebiyatı içerisinde ele alınsa da, eski dönem, Ortaasya Türk şiirinin ürünüdür. Tarihî dönem Türk edebiyatı, araştırmacılarca genellikle "İslâm öncesi" ve "İslâm sonrası" diye ikiye ayrılırsa da kronolojik olarak bu ayrım doğru olamaz; bu ayrım olsa olsa Budist, Manihеist vb. Türk edebiyatı ile İslâmî Türk edebiyatını incelemekte kullanılan pratik bir sınıflamadır; (benzer görüşün bu satırların yazarından çok önce yerinde olarak tesbit edildiğini belirtmem gerekir, bu konuda bak. Ş. Tekin, 1965, s. 27.) Genel olarak Türklerin 10. yüzyılın ortalarında kitlesel olarak İslâmiyeti benimsediği ve İslâmî Türk edebiyatının bu tarihten başlaması gerektiği düşünülür. Bu durumda İslâmiyet dışındaki Türk edebiyatının da bu tarihle birlikte kesilmesi gerekir. Oysa bugün elimizde çeviri ya da orijinal nitelikte olan, 13.-14. yüzyıldan kalma Uygurca Budist eserler vardır.

Kimi araştırmacılar, Çin kaynaklarında yer alan ve Hunca olduğu düşünülen bir beyti Türkçe olarak yorumlamaktadırlar. Eğer böyle kabul edilirse, T. Tekin'in

siika talıkañ
bokukgı tutañ

"Orduyu gönder, Bokuk'u yakalat!" şeklinde okuyup Türkçeye çevirdiği, 3.-4. yüzyıldan kalma dizeler en eski Türk şiirinin örnekleri olmalıdır (kaynaklar için bak. M. Ölmez, *Türk Dilleri Araştırmaları*, 4, 1994, s. 226). (Çin kaynaklarının "Jie" diline ait olduğunu belirttiği bu beyit için ayrıca bak. Zieme 1991, s. 13.)

Yukarıda anılan beyit bir yana, kimi araştırmacılar en eski Türk şiiri örneği olarak Eski Türk Yazıtları'nı, Orhon Yazıtları'nı kabul ederler. Bu görüşe ilk kez yer verenlerden birisi F. Ye. Korş'tur, sonraları bu görüşe İ. V. Stebleva da katılmıştır. Korş'a göre

bunça bitig bitigme	*"Bunca yazıyı yazan*
(men) kül tigin atısı	*(ben) Kül Tigin yeğeni*
yollug tigin bitidim	*Yolluğ Tigin yazdım*
yigirmi kün olurup	*yirmi gün oturup*
bu taşka tamga kop	*bu taşa bu duvara hep*
yollug tigin bitidim	*Yolluğ Tigin yazdım"*

satırları manzumdur (ayrıntılar için T. Tekin 1986, s. 3 ve ötesine bakınız). Ancak yazıtlar kimi aliterasyonlu, uyaklı ifadeler taşısa da, o dönem için bir şiirin gerektirdiği ölçüden yoksundurlar (Arslanov ve başkalarının bu konudaki görüşleri için bak. Zieme 1991, s. 16). Kimileri yazıtlarda bu şartlara yakın ifadelerde bulurlar:

körür közüm körmez teg
bilir biligim bilmez teg

kızıl kanım tüketi
kara terim yügürti

"Gören gözüm görmezcesine, bilen aklım bilmezcesine...", "kızıl kanımı tüketip, kara terimi akıtıp..." (bak. Zieme, yukarıda anılan yer).

Tüm bunlar bir yana, en eski Türk şiirinden söz etmek gerekirse Uygur şiirinden konuya başlamak gerekir. Uygurların esas olarak çeviri bir edebiyatı, dinî edebiyatları varsa da, seyrek olarak özgün eserlerden, şiirlerden söz edilebilir. Bunlardan birisi belki de *könül tözin ukıtdaçı nom* ("düşüncenin özünü anlatan öğreti"?) adlı Yüan döneminden (13-14. yy.) kalma şiirdir. (Metnin yayımı için bak. Ş. Tekin 1980; şiirin orijinal olmayıp çeviri olma olasılığı üzerine de bak. J. Elverskog 1997, s. 147.)

Öncelikle Uygur şiiri üzerine günümüze değin yapılan çalışmalara kısaca değinmek gerekirse, bunların başında Uygurca metin yayınları *Manichaica, Türkische Turfantexte* gibi çalışmalar gelmektedir. Başlıbaşına incelemeler söz konusu edilirse konunun ilk başvuru kaynağı R. R. Arat'ın *Eski Türk Şiiri* adlı öncü çalışmasıdır. Arat'ın çalışması bir edebiyat incelemesinden ziyade bir dil incelemesi, daha doğrusu bir antoloji niteliğindedir. Dolayısıyla Arat şiirleri içerik, ölçü, biçim vb. bölümlere ayırmamış, ait oldukları kültür çevresine göre ayırmıştır (Budist, Maniheist ve İslâmî şiirler). Kitabını bu şekilde bölümlendiren Arat, her şiirden önce, ilgili şiirin ölçü ve uyaklarına yer vermiştir. Kitabın önözünde Eski Türkçedeki şiir terimlerine, şair ve çevirmenlere de yer verilir. Kitapta uzunlu kısalı otuzdan fazla şiirin Türkçe çevirileri, dilbilgisi ve köken açıklamaları ile kimi şiirlerin tıpkıbasımları yer almaktadır (ayrıntı için bak. Arat 1965).

Hemen aynı yıl Uygur edebiyatı üzerine uzun bir inceleme de Ş. Tekin'ce yayımlanmıştır. Ş. Tekin'in çalışmasında Uygur şiirindeki hece sayısı sorunu, aliterasyonlar, ses ve hece tekrarları gibi konular örneklerle ele alınır. Ş. Tekin'e göre Uygur şiirinin belirleyici özelliklerinden olan aliterasyon komşu dillerde, Çin, Küşen, Tohar ve Tibet dillerinde pek görülmez. Bu olsa olsa Türkçenin, Uygurcanın kendi iç yapısından kaynaklanan bir özelliktir. Bu durumu bugünkü Türkçe *kara kara düşünmek, yağmur yağmak, sap sarı* gibi kimi sözcük, köken, hece yinelemeleriyle karşılaştırmak mümkündür (Ş. Tekin 1965, s. 59 ve ötesi). Benzer yinelemeleri Uygur şiirinde de görebiliriz:

kamag iş kodgıl
buyan edgü kılıç kıl

"her işi bırak, iyilik ve hayırlı işlerle meşgûl ol" (Ş. Tekin, aynı yer, s. 61).

Yine 14. yüzyıldan kalma Kıpçakça bir bilmecede de benzer kullanımları görürüz:

tap tap tamızık
tamadırgan tamızık
kölege a (tar?)
kovedirgan tamızık (köbelek)

"çatur çutur eden meşale/damlayan meşale/gölge düşürür/kalkıp konan meşale (kelebek)" (A. Tietze'den aktaran Ş. Tekin, aynı yer s. 63).

Ş. Tekin'den 20 yıl kadar sonra, *Türk Dili* dergisinin bir sayısı yine "Eski Türk Şiiri"ne ayrılmıştır. Üç ayrı yazıya yer verilen dergide ilk yazı T. Tekin'e ait olup "İslâm Öncesi Türk Şiiri" başlığını taşımaktadır. Uygur şiirinin çeşitli özelliklerine (konu, ölçü, uyak vb.) değinilen incelemede Mani dinine ait, cehennem betimlemesini içeren bir şiir yine bugünkü Türkçeye dize ve hece sayısı korunarak (*tamu* "cehennem" sözünün de kullanımıyla) çevrilmiştir. Örnek olması amacıyla hece sayısını ve durak yerlerini de göstererek bu şiire aşağıda yer veriyoruz:

tüpinte ol ok ma ölmeki bar	Sonunda yine şu ölmesi var
tünerig tamuka tüşmeki bar	Karanlık tamuya düşmesi var
tümenlig yekler kelir tiyür	Binlerce şeytan gelir derler
tumanlıg yekler ayar tiyür	Dumanlı şeytanlar hükmeder derler
tünerig tünçüle basar tiyür	Karanlık gece gibi çöker derler
tunumlug [...?] tegir tiyür	Sıkıntı (yüreğe) düşer derler
töş üze olurup tültürür tiyür	Göğse oturup bastırır derler
tanmış özütler taşıkar tiyür	İnkârcı ruhlar çıkar derler
tardıç teg etözin kodur tiyür	Ardıç (?) gibi bedenini bırakır derler
tavarı turkuru kalır tiyür	Malı mülkü cümle kalır derler
tetrü saçlıg kurtga yek kelir tiyür	Aksi, kıllı, kart şeytan gelir derler
tolılıg bulıt teg tunkı kaşlıg tiyür	Dolulu bulut gibi çatık kaşlı derler

Şiirin hece sayısı ise şöyledir:

tüpinte / ol ok ma / ölmeki bar (3+3+4)
tünerig / tamuka / tüşmeki bar (3+3+4)

tünerig / tünçüle / basar tiyür (3+3+4)

tardıç teg / etözin / kodur tiyür (3+3+4)
tavarı / turkuru / kalır tiyür (3+3+4)

tümenlig yekler / kelir tiyür (5+4)
tumanlıg yekler / ayar tiyür (5+4)

Türk Dili dergisinde yer alan ikinci yazıda ise ETŞ'nin açıklamalı bir kaynakçası yer alır. Osman F. Sertkaya'nın hazırladığı ve "Eski Türk Şiirinin Kaynaklarına Toplu Bir Bakış" adlı kaynakçanın 4. bölümü yine aynı derginin 1998 yılındaki sayısında tamamlanmıştır (bak. Sertkaya 1986 ve ötesi).

Peter Zieme'nin hazırlamış olduğu, ETŞ'nin anıtsal nitelikteki başvuru kaynağı

ise 1991'de Budapeşte'de yayımlanmıştır. Turfan ve Dunhuang bölgesinde bulunan Uygurca manzum metinlerin incelendiği bu ayrıntılı çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır. Aşağıda yer vereceğimiz satırlar uzun süreli bir çalışmaya ve birikime dayanan söz konusu çalışmanın kısa bir özeti niteliğindedir.

Kitap, çalışmanın kapsamını, amacını, ETŞ'nin genel sorunlarını ve önceki çalışmaları gözden geçiren uzun bir girişle başlamaktadır. Girişte önceki araştırmacılarca "Hunca" olarak kabul edilen, Çin kaynaklarından Cin-şu'da yer alan dizeyle ilgili çalışmalara kısaca değinilir. Eski Türk yazıtlarındaki kimi bölümlerin manzum olup olmadığı konusu tartışılır. Folklor uzmanı Jirmunskiy'e göre Türk halklarının destanlarında manzum ve mensur ifadeler sık sık iç içedir (Zieme 1991, s. 15). Yazıtlarda alıntı niteliğindeki kimi deyimler söz konusu olduğunda ise manzum ifadeler ön plana çıkmaktadır (Zieme 1991, s. 15). Zieme'nin de işaret ettiği bu deyimlerdeki uyaklı ve aliterasyonlu deyimler için T. Tekin'e bakılabilir (1998, s. 19):

balıkdakı tağık-, tağdakı in- "şehirdekiler dağa çıkmak, dağdakiler inmek"

başlığığ yüküntür-, tizliğig sökür- "başlıya (mağrura) baş eğdirmek, dizliye (güçlüye) diz çöktürmek"

içre aşsız/taşra tonsuz "içi aşsız, dışı giysisiz" (karnı aç, sırtı çıplak)

Uygur şiirinin önemli bir bölümü, Maniheist olsun Budist olsun, dinî konuları ele almaktadır. Bu şiirlerin yine bir bölümü komşu dillerden (örneğin Çinceden) mensur olarak Uygurcaya çevrilmiş metinlerin onlara koşut manzum çevirileridir. Böylesi durumlarda Uygur şairleri iki tür zorlukla karşılaşmaktadırlar. Çevirmen şairler burada hem şiirin asıl metnindeki ölçüyü korumak, hem de çeviriyi Uygur şiirinin yapısına uydurmak zorundadırlar (Zieme 1991, s. 28).

Araştırmacıların ortak görüşü, ETŞ ile Sibirya Türk halklarının (Altaylar, Şorlar, Hakaslar, Tuvalar) şiir sistemi, aliterasyonları arasındaki benzerliklerdir. Örneğin bir dörtlükte uyak her dizede değil de en az iki dizede görülebilir. 10.-11. yüzyılda (ve sonrasında) Ortaasya'daki Müslüman Türk halkları çoktan aruz ölçüsünü benimseyip bu ölçüyü kullanırlarken aynı dönemde Budist Uygurlar hece ölçüsünü kullanmaya devam etmektedirler. Mahmud el-Kaşgarî'nin ünlü sözlüğü Divan u Lugat'i-Türk'te yer alan manzum parçalar da İslâmiyet öncesi Türk şiir sistemiyle, heceyle yazılmışlardır (Zieme 1991, s. 33-34, Tekin 1989, s. VIII). Doerfer, ETŞ'indeki uyak sisteminin Moğollardan alındığını düşünmektedir. Zieme tarihsel sıralama dolayısıyla bunun mümkün olmadığını belirtir (Zieme 1991, s. 34). Uygur şiirine ait ilk örnekler 9. yüzyıla uzanırken Moğolcanın ilk ürünleri 13. yüzyıl başlarına gitmektedir. Benzer görüşlere Ş. Tekin de yer vererek, belki de her ikisinin, Moğol ve Uygur şiirinin kökenlerinin ortak olabileceğini belirtir (Ş. Tekin 1965, s. 65-66).

P. Zieme, Uygur şiirine ait malzemenin ayrıntılı olarak işlenmesinden sonra Eski Türk Edebiyatı tarihinin (ETE burada İslâm öncesi) yazılabileceğini, ancak var olan malzemenin çoğunlukla kopuk olduğunu, az sayıda şiirin tam, bütün olduğunu belirtir (Zieme 1991,s. 38-39). Zieme'nin çalışması aşağıdaki gibi bölümlenmiştir:

I. bölümde Uygur şiirinin yapısı, manzum eserlerle mensur eserler arasında yer alan manzum eserler ele alınır. Budist metinler esas olarak a) mensur, b) manzum ve c) mensur-manzum karışık eserler olarak ele alınabilir. Budist edebiyatın (~ kanon'un) çoğunluğunu bu üçüncü grup oluşturur. Yine Budist metinler tür olarak iki grupta ele alınabilir. Bunlardan ikisi manzumdur: 1. *geya*'lar (Uyg. *takşut, giya*). 2. *gâthâ*'lar (Uyg. *şlok, gata*). Bunlardan *takşut* Uyg. tak- "takmak, eklemek" eylemin dendir; şlok ise Sanskrit *gâthâ* yerine kullanılan yine Sanskrit kökenli bir sözcüktür (Zieme s. 43 ve ötesi ile, R. R. Arat 1965 XIII ve ötesi).

Zieme bu bölümde Uygur şairlerinin çeviride anlamsal çeviriyi sanatkârane ifadenin önüne çıkarttıklarını özellikle belirtir.

II. bölümde Budist şiirlerin içeriği ele alınmaktadır. Buna göre dinî esaslı Uygur şiirinin son dönemlerinde, 13.-14. yüzyıllara ait olan örneklerinde din dışı konular da göze çarpar, bu dönem Turfan ve çevresinde Moğolların hakim olduğu dönemdir.

III. bölümde ise şairler, çevirmenler, müstensihler ve şiirleri yazdırtan hayır sahiplerine, bunların adlarına yer verilir. Bu şairlerin adları şöyledir:

Piratya-şiri (Skr. Prajnyaşrî), Antsang (Çin. An-zang), Kiki (Çin.?), Çisim-tu (Çin. Zheng-xin ~ Cengşin)

IV bölüm Uygur şiirindeki aliterasyon düzenine, kullanımına yer verir. Örneğin Maniheist bir şiirden alınan şu parçada *k, köl/kü* sesleri sık sık yinelenmektedir:

körügme ***kü***n teñri siz bizni ***kö***zetiñ

körünügme ay teñri siz bizni kurtgarıñ

"Gören güneş tanrı/siz bizi koruyun/görünen ay tanrı/siz bizi kurtarın"

İslâmî çevreye ait olduğu sanılan şu ağıtta da *k* ve *a* seslerinin yardımıyla sıkıntı ve üzüntü aliterasyonlu bir biçimde ifade edilmiştir (Zieme s. 340, R. R. Arat 1965, s. 248):

karalar bulut örlep kökirep

kar mu yamgur ol yagurur

karı yaşlıg ol anam

kayguta mu yaşın akıtur

"kara bulutlar yükselip gürleyerek/kar mı yağmur mu yağdırır/o ihtiyar yaşlı annem/kaygı içinden mi göz yaşlarını akıtır"

V bölümde ise şiirler biçim, dış görünüş, yazım vb. noktalarından ele alınmıştır. Yeri geldikçe şiirlerdeki koşutluklara, karşıtlıklara da yer verilmiştir. Karşıtlık için aşağıdaki parça iyi bir örnektir (Zieme s. 416, R. R. Arat 1965, s. 120):

yaykı suvnı kışkı ödte buz tep teyürler

yene yayın kışkı buznı suv tep teyürler

yañıltukda çın burhannı köñül teyürler

yañılmadıkta köñülni ök burhan teyürler

"yazın suyuna kış günü buz derler/kışın buzuna yazın da su derler/yanılınca asıl

Buddha'ya gönül derler/yanılmadıkları vakit de bizzat gönüle Buddha derler"

Buradaki *yay* "yaz" *X kış, suv X buz, yañıl- X çın* "doğru, gerçek, asıl" kullanımları dikkat çekicidir.

Kitabın sonunda ise kısaltmalar ve ayrıntılı bir kaynakça yer alır.

Dize sonu uyağa değil de esas olarak dize başı uyağa ve dize içi ses tekrarlarına dayanan Uygur şiirine, sevgi konusunu ele alan aşağıdaki şiiri örnek vermek istiyoruz (R. R. Arat 1965 s. 20; T. Tekin 1986 a, s. 14-15):

(...)

kasınçıgımın ö[yü]	Yavuklumu düşünüp
kadgurar men	kaygılanıyorum;
kadgurtuk[ça] kaşı körtlem	kaygılandıkça, kaşı güzelim
kavışıgsayur men	kavuşmak istiyorum!
öz amrakımın öyür men	Öz sevgilimi düşünüyorum;
öyü evirürmen ödü çün	düşünüp durdukça
öz amrak[ımın]	öz sevgilimi
öpügseyür men	öpmek istiyorum!
barayın tiser	Gideyim desem,
baç amrakım	güzel sevgilim.
baru yime umaz men	gidemiyorum da
bagırsakım	merhametlim!
kireyin tiser	Gireyim desem,
kiçigkeyem	küçücüğüm,
kirü yime umaz men	giremiyorum da;
kin yıpar yıdlıgım	misk (ve) anber kokulum!
yaruk teñriler	Nurlu tanrılar
yarlıkazunın	lûtfedip buyursun:
yavaşım birle	yumuşak huylum ile
yakışıpan adrılmalım	birleşip (hiç) ayrılmayalım!
küçlüg piriştiler	Kudretli melekler
küç birzünin	güç versin:
közi karam birle	gözü karam ile
k[ül]üşüp[en] oluralım	gülüşerek oturalım!

Eski Uygur şiiri üzerine son kitap çalışması ise G. Doerfer'e aittir (bak. Doerfer 1996). Eski Uygur şiiri ile aynı döneme denk gelen İslâmî Türk şiirine gelince, ilk

örneklerine yukarıda da değinildiği gibi Mahmud el-Kaşgarî'nin Divan u Lugat'i Türk'ünde rastlanır. Araştırmacıların da belirttikleri gibi bu şiirlerin bir bölümü Türklerin İslâmiyeti kabul etmelerinden önceki döneme ait olup hece vezniyle yazılmışlardır. Bu şiirlerin ağırlıklı bir bölümü hecenin 4+3 veya 2+2+3'lü kalıplarıyla yazılmış olmalarıdır; ancak Divan'da aruzla yazılmış şiirler de görülür (bak. T. Tekin 1986 b, s. 112 ve ötesi). Divan'daki şiirlerin bütünü 1989'da yayımlanan bir çalışmada ele alınmıştır (bak. T. Tekin 1989). Buraya söz konusu çalışmadan hemen herkesçe bilinen bir dörtlük alıyoruz (s. 8-9):

Alp Er Tonga öldi-mü	Alp Er Tonga öldü mü?
İsiz ajun kaldı-mu	Kötü dünya kaldı mı?
Ödlek öçin aldı-mu	Felek (böylece) öcünü aldı mı?
Emdi yürek yırtılur	Şimdi yürek(ler onun ölümünün acısı ile) paralanıyor

Yine en önemli ürünlerden birisi de Yusuf has Hacib'in anıtsal eseri *Kutadgu Bilig*'dir. Çeşitli eklemelerle 6500 beyitlik öğretici nitelikli manzum bir eser olan KB aruzun *feûlün feûlün feûlün feûl* kalıbı ile yazılmıştır. Konuyla ilgili ayrıntılı kitap ve makaleler için kaynaklar bölümüne bakılabilir (Arat 1947, 1959, 1979; Dilâçar 1972; T. Tekin 1986 b). Aşağıda KB'de baharın tasvir edildiği dizelere yer veriyoruz (Arat yayınından):

Tugardın ese keldi öñdün yéli
Ajun étgüke açtı uştmak yolı
Yagız yér yıpar toldı kafur ketip
Bezenmek tiler dünye körkin étip
İrinçig kışıg sürdi yazkı esin
Yarık yaz yana kurdı devlet yasın
Yaşık yandı bolgay yana ornuña
Balık kudrıkındın kozı burnuña
Kurımış yıgaçlar tonandı yaşıl
Bezendi yipün al sarıg kök kızıl
Yagız yér yaşıl torkı yüzke badı
Hıtay arkışı yadtı tavgaç edi

"Doğudan bahar yeli eserek geldi, dünyayı süslemek için cennet yolunu açtı. Kâfur gitti, kara toprak misk ile doldu; dünya kendini süsleyerek bezenmek istiyor. Bahar yeli eziyetli kışı sürüp götürdü, parlak bahar yeniden mutluluk yayını kurdu. Güneş yine yerine, balık kuyruğundan (= burcundan) kuzu burnuna dönmüş olacak. Kurumuş ağaçlar yeşiller giyindi; doğa mor, al, yeşil ve kızıl renkler ile süslendi. Kara toprak yüzüne yeşil ipek bağladı, Hıtay kervanı da üstüne Çin kumaşı yaydı.

Bir diğer İslâmî dönem şiir de Mahmud Yüknekî'nin "gerçeklerin eşiği" anlamına gelen, öğretici nitelikteki şiiri, *Atebetü'l-Hakayık*'tır. 512 dize olan şiir R. R. Arat tarafından yayımlanmıştır (1957).

Sonsöz

Eski Türk şiiri, özellikle Uygur şiiri elimizdeki örneklerine göre çeviri esaslı, dinî şiirlerdir. Bu şiirlerde Buddhizme ya da Maniheizme ait çeşitli konular manzum bir üslupla kaleme alınmışlardır. Bu konuların dışında sevgi, doğa vb. üzerine az sayıda şiir vardır. Eski Türk şiirine ait ürünlerin çoğunluğu bugün işlenip yayımlanmıştır (Zieme 1985, Ş. Tekin 1980 ve ötekiler). İleride bu şiirlerin bütünü Zieme'nin incelemesinde yer alan sıraya göre bir antoloji içerisinde derlenip çevirileriyle birlikte yayımlanabilirse geçmişteki kültürümüze ait ürünlerin bir bölümü meraklısınca ulaşılabilir hale gelecektir. Yukarıda yer verdiğimiz, Eski Türk Şiiri üzerine kısa özette konuyla ilgili her çalışmaya değinilememiştir. Meraklı okuyucuya esas olarak Zieme'nin çalışmasının kaynakçası ile (1991) Sertkaya'nın (1986 ve ötesi) kaynakçasını önereceğiz. Bunların dışında J. P. Laut'un hazırladığı Uygurca bibliyografyası ile J. Elverskog'un Budist Uygur Edebiyatı adlı çalışmaları da bu konuda ilk elden kaynaklardır.

KAYNAKLAR

ARAT, Reşid Rahmeti, 1947: *Kutadgu Bilig*, I, Metin, TDK, İstanbul 1947 (Ankara 1991); II, Tercüme, TTK, Ankara 1959 (1995).

ARAT, R. R., 1951: *Atebetü'l-Hakayık*, TDK, İstanbul (Ankara 19922).

ARAT, R. R., 1965: *Eski Türk Şiiri*, Ankara (1986).

BARUTÇU, Sema, 1987: *Uygurca Sadaprarudita ve Dharmodgata Bodhisattva Hikâyesi* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış doktora çalışması).

DANKOFF, Robert, 1983: *Wisdom of Royal Glory* (Kutadgu Bilig), A Turko-Islamic Mirror for Princes, Chicago-London.

DİLÇAR, A., 1972: 900. *Yıldönümü Dolayısıyle Kutadgu Bilig İncelemesi*, TDK, Ankara(19953).

DOERFER, Gerhard, 1996: *Formen der älteren türkischen Lyrik. Szeged.* (studia uralo-altaica. 37.).

ELVERSKOG, Johan, 1997: *Uygur Buddhist Literature*, Turnhout. (Silk Road Studies. 1.)

LAUT, Jens peter, Andreas WEISS, 2000: *Bibliographie alttürkischer Studien*, Wiesbaden.

ÖLMEZ, Mehmet: 1997: "Kurzer Überblick über die Buddhistische Übersetzungsliteratur in Alttürkisch (Eski Türkçe Budist Çeviri Edebiyatına Kısa Bir Bakış)" *Çağdaş Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış: Nevin Önberk Armağanı*, yay M. Ölmez, Ankara, s. 225-256 [Türkçe özet s. 240-246]

RÖHRBORN, Klaus, 1977-1998: *Uigurisches Wörterbuch, Sprachmaterial der voris-lamischen türkischen Texte aus Zentralasien*. Fasikül 1-6, Wiesbaden.

SERTKAYA, Osman F., 1986 "Eski Türk Şiirinin Kaynaklarına Toplu Bir Bakış" *Türk Dili* c. 51, No. 409 (Ocak 1986): 43-80; II c. 56, No. 440 (Ağustos 1988): 99-109; III c. 56, No. 441 (Eylül 1988): 149-160. IV c. 56, No. 443 (Kasım 1988): 262-271.

TEKİN, Şinasi, 1965: "Uygur Edebiyatının Meseleleri (Şekiller-Vezinler)", *Türk Kültürü Araştırmaları*, II: 26-67.

TEKİN, Şinasi, 1980: Buddhistishe uigurica aus der Yüan-zeit. Budapest.

TEKİN, Talat, 1986a: "İslâm Öncesi Türk Şiiri", *Türk Dili* c. 51, No 409 (Ocak 1986): 3-42.

TEKİN, Talat, 1986b: "Karahanlı Dönemi Türk Şiiri", *Türk Dili* c. 51, No. 409 (Ocak 1986): 81-157

TEKİN, Talat, 1989: *XI. Yüzyıl Türk Şiiri*, TDK, Ankara.

TEKİN, Talat, 1998: *Orhon Yazıtları*, İstanbul, Simurg yay.

ZIEME, Peter, 1985: *Buddhistische Stabreimdichtungen der Uiguren*. Berlin.

ZIEME, Peter, 1991 *Die Stabreimtexte der uiguren von Turfan und Dunhuang*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

İSKENDER PALA

DİVAN ŞİİRİNİ TANIYOR MUYUZ?

Osmanlı şiirini ve dolayısıyla Osmanlı şairlerini kategorize ederek onları divan şairi, halk şairi, tekke şairi, saz şairi gibi isimlerle anmak, Cumhuriyet aydınlarının icadıdır. Hâlbuki onlar kendilerine yalnızca "şair" derlerdi ve asla ayrımcılık yapmazlardı. Hepsinin mutahapları ayrı idi çünki. Kimisi tekkelerde sanat gösteriyor, kimisi şehir ve kasaba hayatının okumuş yazmış muhitlerinde kendisine yer ediniyor, kimisi de köylerde, kırlarda dinleyici buluyordu. Bunların zaman zaman birbirlerinin misyonunu yüklendikleri de olmuyor değildi. Yani bir divan şairini tekkede zikrederken (meselâ, Şeyh Galib); yahut bir halk şairini gazel yahut aruz ölçüsüyle şiir yazarken (meselâ, Âşık Ömer); yahut da mistik bir şairi elinde bağlama ile çağırırken (meselâ Pir Sultan Abdal) görmek mümkün oluyordu.

GAZEL İLE KOŞMA ARASINDA

Osmanlı şairleri genelde iki kısma ayrılıyorlardı: Yüksek bir kültür ile şiir yazanlar, (çoğunlukla medrese eğitimi almış, ilmiye mensupları ile şehirlerdeki rafine kültürün içinde bulunanlar) ve sırf şairâne bir ruh taşıdıkları için dizeler dizenler (Allah'ın şairâne bir ruh vererek yarattığı ayrıcalıklı insanlar). Birinci kategoride yer alanlar şiiri ve şiirle ilgili bilim dallarını (belağat, ilm-i aruz, karz-ı şi'r, Fars şiiri vb.) eğitim ile öğrenenlerdi. Sırf eğitim gücüyle şiir söyledikleri veya yazdıkları için büyük ustaları taklit ve tekrardan öteye gidemediler ve orijinal dizelerden uzak yaşadılar. Eskinin şairler sözlüğü diyebileceğimiz tezkirelerde yüzlercesinin isimleri kayıtlı olmasına rağmen bugün kahir ekseriyetinin isimlerini unutmuş olmamız bu yüzdendir.

İkinci kategoride yer alanlar eğitimden uzak, yalnızca duyuş ve hissedişleriyle şiir söylediler (yazmadılar) ve şairânelikleri ölçüsünde isimlerini çağlardan taşırdılar. Yazılı kültürden uzak oldukları için hem şiirleri, hem isimleri zamanın süzgecinden elenip döküldüler. Bugün pek çoğunun adını dahi bilmemekliliğimiz yine işte bu yüzdendir.

Osmanlının itibar gören şairleri, bu iki kategorinin birleşiminden süzülen elit şairler idiler. Yani hem şairâne bir ruh ile yaratılmış olup hem de şiir kültürü edinenler... Onlar Fuzulî oldular, Bakî oldular, Nef'î, Nedim veya Galib oldular ve gökkubbede bir medeniyetin en görkemli sesini çınlattılar. Yunuslar, Karacaoğlanlar, Emralılar ise katıksız birer şiir soluğu idiler, kelimelere ruh üflediler.

YİNE KENTLİLİK: YİNE KÖYLÜLÜK

Bizce her iki şiir de birer gül idi. Birisi bahçevan elinde, her gün emek verilerek, dibi çapalanıp sulanarak, dikenleri budanıp tımar edilerek has bahçede yetiştiriliyordu ve gerektiği zaman vazolara taşınıyordu. Diğeri ise kırların berrak coğrafyasında suyunu yağmurdan, gıdasını rüzgârdan devşirerek, dikeniyle, budağıyla kendi başına yetişiyor, ama hiçbir vakit vazoya girme şansı olmuyordu. İkisi de güzel kokuyordu, ikisi de renk renk idi, ama insanlar yine de bahçevanınkine itibar ediyorlardı. Çünki o, yüksek medeniyeti temsil ediyordu; diğeri ise bozkırı. Biri şehirliliğimizin (medeniyet); diğeri köylülüğümüzün dışa vurumu idi. Ve her köylünün sonunda şehirli olmak istemesi yahut şehre özenmesi kaçınılmaz idi. Bu yüzden olsa gerek, halk şairlerinden hangisi bir parça eğitim görmüş ve mürekkep yalamış ise, aruz ölçüsüyle ve divan şairleri gibi şiir yazmaya yeltendiler. Cönkler arasındaki semailer, selisler, kalenderîler, satranç yahut vezn-i âharlar bunun sonucunda türetilmiş nazım şekilleridir. Bu da bize, Osmanlı'nın gül-i râânâ'yı nasterenden daha kıymetli tuttuğunu göstermeye kâfidir ki çeyrek asırlık Osmanlı şiir tecrübemin sonunda ben de hakikatin böyle olduğunu itiraf etmeliyim.

Garip olan şu ki, bizim sonraki nesillerimiz Osmanlının kendisi gibi yüksek kültürünü ve o kültürü taşıyan şiiri reddettiler. Onu halktan uzakmış gibi göstermeye, fildişi kulelerde ahbab-çavuş pazarlıklarının metaı gibi tanıtmaya çaba harcadılar. Tek haklı iddiaları, dilinin artık anlaşılmaz olmasıydı; ama yazık ki bu da onlardan (şairlerden) değil, bizden (okuyamayanlardan) kaynaklanıyordu.

DİVAN ŞİİRİNİN HAKİKATİNİ BİLMEK

Türk klâsik edebiyatı, atalarımızın gündelik hayatından efsanesine, biliminden kültürüne, dilinden folkloruna kadar pek çok detay malzemesini zabtetmişti. Medhiyesinden hicviye veya mersiyesine, şehrengizinden surnâme veya gazavatnâmesine, tezkiresinden sefaretnâme veya siyasetnâmesine, seyahatnâmesinden münşeat veya letâifnamesine kadar hemen bütün edebî türler, kendi zamanlarıyla, zamanlarının düşünce ve yaşayışıyla, kısaca tarihle birebir alâkadar iken Türk klâsik edebiyatını yalnızca mey ü mahbub gazelleri derekesinde işleme reva görmek bilimselliğin gereğini yerine getirmemekten öte ne yarar sağlar bize. Oysa tarihçiler, eski devirlere ait eserleri, bunlar içerisinde özellikle dinî, edebî, efsanevî nitelikli olanlarını "tarih kaynağı" olarak değerlendirmek zorundadırlar. Saz şairlerimizin bazı manzumeleri ve destan nazım şekliyle yazdıkları şiirler, bugünkü nesil için en az millî destanlar, anonim hikâyeler ve mitler kadar önemlidir. Konu Türk klâsik edebiyat ürünlerine gelince, tarihi yapan ve yazan kişilere yakın olmak bakımından durum daha da önem kazanmaktadır. Kaldı ki daha gazeller ve kasidelerden başlamak üzere divanların dizeleri arasında görülen de topyekûn bir Türk varlığından başkası değildir. Bugün Osmanlı'dan kalma mabedlerin, sebillerin, hamamların yahut taş binaların alınlarına kazınmış olan kafa kâğıtları tarihlerini okumadan yahut meselâ Sürurî mecmuasını

kullanmadan Osmanlı'nın tarih ve mimari geçmişini ne kadar inceleyebileceğimiz, kendi benliğimizi idrakimizle ne kadar başarılı olabileceğimiz şüphelidir. Tarihimize ait kültür ve bilgi birikimini, edebî metinlerdeki ipuçlarından hareketle değerlendirip anlamadan; atalarımızın hassasiyetlerini, ruh çırpınışlarını, kısaca duygularını ve duygulanışlarını bilmeden tarihi, bir kronolojiler zinciri olmaktan nasıl kurtarabiliriz ki?!..

ŞİİR: MEDENİYETİN SÖZCÜSÜ

Türklerin İslâmlaşması yaklaşık dört asır sürmüştür. Farklı coğrafyalarda ve değişik medeniyet birikimlerinden süzüle süzüle yaşanmıştır bu macera. İran gibi bir fetih ile müslüman oluvermedik biz. Dolayısıyla Fars ve Arap kültürlerinin ortak argümanları edebiyatımıza yansırken ekseriya bir din ekseninde şekillendi ve İslâm medeniyeti ile özdeşleşti. Başka bir ifadeyle klâsik şiirimiz, tamamen İslâmî bir medeniyetin sözcüsü olmak zorundaydı. Bu bakımdan kaynakları hep o ortak şark kültüründen süzülmüştür.

Bütün ortaçağ edebiyatları gibi Türk klâsik şiiri de Rahmanî idi, alegorik idi. Bir şehir edebiyatı olmasının başlıca nedeni de işte bu Rahmanîliktir. Sözü kelâm mertebesinde kullanması ve kelâma aşırı önem vermesini de bunun sonucu olarak düşünüyoruz biz. Önlerinde semavî kelâm bütün haşmetiyle dururken eğitimli ve elit şairlerin de sözü alelâde söylemeleri elbette düşünülemezdi. Kudemanın düzyazıdan çok şiire önem vermesinin; kalıcı sözü süsleyerek söyleme endişesinin altında bu sır yatar. Kaldı ki Osmanlı şairleri sözlüğü olmayan bir Türkçenin şiirini yazıyorlardı. Bu yüzden üç dil ile konuştular çoğunlukla. Vakta ki Necatî, Bakî, Nedim gibi şairler geldi ve bu dağınık dili kentli kıyafetine soktular ve her defasında bir kat daha olgunlaştırdılar; ondan sonra şiirde mecazları ve mazmunlarıyla billurlaşmış bir dil ortaya çıktı. Bu şairlerin büyüklükleri de galiba bu dil yoğunluğunun imkânlarını kullanmaktan geliyordu.

Türk klâsik şiiri mücerret fikirlerle örüldüğü için her çağa hitap eden bir özelliğe sahiptir. Aşk, tabiat, zamandan şikâyet, sosyal aykırılıklar, ruh dünyası, gönül çalkantıları vs. hep onların tercihli konuları arasında yer aldı. Bunun etkisi, divan şiirine dekoratif bir görünüm kazandırdı. Batı sanatında heykel gibi, resim gibi bütüne dayalı estetik anlayış zirvelere çıkarken divan şiiri beyitlerde ince sanatkârlığın izini sürüyordu. Parça güzelliği, lokal düşüncelerin çoğalmasına ve beyitin güzelleşmesine, dolayısıyla fikirlerin ve hayallerin derinleşmesine kapı aralıyordu. Şair, en güzeli söylemek için evvelce söylenenleri bilmek, evvelce söylenenleri geçmek zorunda hissetti hep kendini. Lirizmin zenginliği, bu derinlik duygusuyla izah edilebilir.

ŞARK ŞİİRİ LİRİZMDEN İBARETTİR

Şarkta şiir lirizmdir ve lirizm, aşk. Klâsik şiirin aşka verdiği önem bu yüzden hiç eksilmedi. Gerçi bu anlayış, toplum için sanatın gelişmesini ve kısmen de şiirde te

ori ve tenkit eksikliğini besledi ama ne ki bu coğrafyada aşkın her çeşidi en üst seviyere yaşanıyordu. İsteyen burada istediği aşkın görüntüsünü seyredebiliyordu. Her okuyucu, o şiir bahçesinde dimağına sarhoşluk veren bir koku elbette bulabilirdi. Galib'i, Nailî'yi, Yahya'yı herkes farklı bir ruh hâliyle ve ayrı bir hayal dünyasına giderek okuyabilirdi. Söz gelimi Fuzulî'yi anlamak, bir bakıma Fuzulî gazellerinin makes bulacağı gönle sahip olmakla mümkündü. Ancak o zaman şiirin güzelliğini, derinliğini anlayabilir bir okuyucu. Zira şiir görülmez, ancak kalbe doğabilir ve bu doğuş şair kadar okuyucu için de önemlidir. Eğer bu vecde dönüşüyorsa okunan şiir, bütün Rahmanîiği, bütün lirizmi, bütün aşkı ile kendini muhatabına açmış, okuyucu ile bütünleşmiş demektir. Tabiî olarak böyle bir şiir bize bugün ne kadar güzel geliyorsa, birkaç asır sonra da birilerine o derece güzel gelecektir. Elbette her şiirin dili, fikri, zevki, hatta mazmunu eskiyebilir, ama eskimeyen, her dem taze kalan lirizmi ve inancı onu asırlar boyunca vitrine çıkarmaya yetecektir.

MİLENYUMUN ŞİİR SERGİSİNDE

Nurullah Ataç, Günce'lerinden birinde "Gerçekten devrimci miyiz; kapatacağız geçmişi. Yeni benliği edininceye kadar olsun, eski divanları okumayacak, eski musikîyi çalıp dinlemeyeceğiz." der. Kapatmayı istediği sadece divanlar da değildir üstelik. Emrah'ı, Dertli'yi de inkâr eder. Fuzulî'yi, Bakî'yi çok sevdiğini inkâr ile bu sevgileri içine ata ata, sırf devrimcilik adına böyle bir söyleme mahkûm olması ne acıdır onun için. Sanırız divanları her gördükçe içi cızz etmiştir.

Kudemamızın şairleri, her çağda olduğu gibi şimdi de henüz keşfedilmemiş yıldızlar gibi kendi semalarında şa'şaa ile parlamaktalar. Biz, gelişmiş teleskoplar icad etmeye bakalım, yeter.

2000 yılının bir şiir sergisi açılsa, Türk medeniyetini sanırız oy birliği ile Fuzulî veya Nedim temsil ederdi. Durum böyle iken Türk klâsik edebiyatını (Divan Edebiyatı) modern Türk düşüncesinin ilgi alanı dışında bırakmak hiç de onu küçültmez; belki Türk aydınlarını ve aydınlanmacılığını küçültür.

O hâlde geliniz, "Osmanlı şiiri" deyince bir tekerleme gibi yalnızca "fâilâtün, fâilâtün..." demekten vazgeçip bu şiiri tanımaya niyetlenelim. Kulaktan dolma karalamalar ve yüzeysel söylemler ile onu bir kenara itmeden evvel, gerçekten bu şiir neyi anlatıyor, kimi anlatıyor, bir bakalım. Eğer sevmezsek, yine sevmeyelim, ama önce onunla tanışalım.

Korkmayınız, tanıştığınız zaman bu dizelerle tarihin satır aralarına girecek, belki de büyük büyük dedelerinizden birine rastlayacaksınız ve diyeceksiniz ki: "Gerçekten de bu şiir bizi anlatıyormuş!..

HASAN KAVRUK

TEKKE ŞİİRİ

Genel anlamda dergah, zaviye, hankah, asitane gibi adlarla da anılan tekke (tekye), tarikat mensuplarının yaşadıkları; eğitim, ibadet, ayin vb. işlerini yaptıkları yerlerdir.[1] Tekkeler çevresinde tasavvuf erbabının dinî-tasavvufi mahiyette ortaya koydukları şiire "Tekke Şiiri" adı verilmiştir.[2] Bu çevrede oluşturulan manzum-mensur edebî mahsuller genel olarak "Tekke Edebiyatı" çerçevesinde ele alınır.

Tekke edebiyatının, dolayısıyla tekke şiirinin ana eksenini İslâm dini ve İslâm tasavvufu oluşturur.[3]

Eski tarihlerde değişik dinlerle, inanç sistemleriyle yaşayan Türkler 8. yüzyıldan itibaren İslâmiyetle karşılaşıp bu dini fertler halinde yaşamaya başlamışlar, 10. yüzyılda, Karahanlılar devrinde hükümdar Saltuk Buğra Han'ın İslâmiyeti kabulüyle de devletler halinde müslüman olmuşlardır. Müslüman olan Türk topluluklarında kısa zamanda hayatın her safhasında bu yeni inanç sisteminin etkileri kendini göstermiş, edebî alanda İslâmî düşünce ve motiflerle işlenmiş eserler kaleme alınmaya başlanmıştır. Elimize geçen ilk İslâmî eserler 11. yüzyıl ortalarında (Kutadgu Bilig-Yusuf Has Hacib) kaleme alınmış olmakla birlikte bunlar ilk eserler olacak kadar iptidaî değildir.[4]

Değişik inanç ve kültür çevrelerinde yayıldıktan, siyasî ve fikrî hadiselerle yüzyüze geldikten sonra İslâmiyet 8. yüzyıldan itibaren tasavvuf cereyanı ile karşılaşmıştır. İlk dönemlerde Arap ve İran müslümanları arasında yayılmaya başlayan tasavvufi düşünce 11. yüzyıldan itibaren de Türkler arasında Horasan'da etkisini göstermiştir.[5] Önceleri İslâm uleması tarafından hoş karşılanmayan, hatta gayr-ı İslâmî kabul edilen tasavvufun, özellikle İmam Gazalî (1058-1111)'nin gayretleriyle İslâmiyetin dışında bir cereyan olmadığı kanaati yaygınlaşmıştır.[6] Bu durum gerek halk ve idareciler, gerekse ulema arasında tasavvuf cereyanının rahatlıkla yayılmasına, büyük kabul görmesine yol açmış, kısa zamanda pek çok yerde tekkeler, zaviyeler açılmış, tarikatlar kurulmuş, hatta şahlar, devlet adamları tarikatlara intisab ederek tasavvufi düşüncenin yaygınlaşmasında önemli rol oynamışlardır. Gönüllere ve zihinlere hitab ederek ceza korkusu ya da mükafat arzusundan ziyade Allah sevgisini esas alan ve insanları zevk, şevk, coşku, neş'e, aşk, irfan ve cezbe yoluyla Allah'a ulaştırma vasıtası olarak kabul edilen tasavvuf, dinî alanda derinlemesine düşünme, duyma, hissetme tarzıdır.[7]

Tasavvufun ana gayesi ma'rifetu'llah, Allah'ı bilmektir. Allah, alemlerin rabbidir, O'nu herkesin bilmesi, tanıması gerekmektedir. Tasavvuf erbabı bu tanıma ve tanıtma işini kendine gaye edinmiştir.

Tasavvufla uğraşanlara sufi veya mutasavvıf denir. Mutasavvıf varlığını, "gizli bir hazine" ve "hakim-ı mutlak" olan Allah'ın bir parçası gibi görür. Vahdetten ayrılmış, yine ona kavuşabilmek için aşkla, şevkle, ilim, irfan yoluyla bir mürşidin himayesinde Allah'ın vasıflarıyla vasıflanarak, nefsini arıtıp "insan-ı kâmil" sıfatıyla "fenâ fi'llah" makamına ulaşarak "bekâ bi'llah"ta, Allah'ta bakî olmaya çalışacaktır. Sufi bunu tarikatlar yoluyla gerçekleştirmektedir. Bazı gayr-ı İslâmî "batınî" unsurlarla donanmış olanları bulunmakla birlikte genelde tarikatler Kur'an ve Sünnet'i esas alarak "şeriat-tarikat-ma'rifet-hakikat" ekseni etrafında insanı eğiten "yol" lardır.

Bu düşünce etrafında gelişen tekke şiiri muhteva olarak her yönüyle dinî ve tasavvufi konuları, bunların insan ruhundaki etkilerini, sosyal hayata yansımalarını ele alır. Yani bu şiir tarzı, inancın hayatla, sanatla fikirle birleşip kaynaşmasının bir nevi söze dökülmüş şeklidir. Bu sanatta salt dini konularla, tasavvufi neşvenin esas alındığı konular bazen ayrı ayrı bazen karışıp kaynaşmış olarak karşımıza çıkar. Dini konularda genellikle; Allah, peygamberler, kitaplar (Kur'an. İncil. Tevrat. Zebur) şer'i hükümler, mi'rac, kaza-kader, ilahî emirlere riayet ve saygı, ehl-i beyt, hulefâyı raşidîn, sahabeler, mezhep imamları, ahiretle ilgili kavramlar, İslâm tarihi, ölüm, melekler, cinler, periler, şeytan vb. hususlar işlenmiştir.

Tasavvufi konularda sembollerle; Allah'ın varlığı ve birliği, Allah aşkı, devir, fenâ fi'llah, çile, gönül, güzellik, ilim, irfan, ma'rifet, cezbe, kanaat, riyazet, ihlas, feragat, keşf ü keramet, ölüm, bezm-i elest, ezel, fena-beka, nefs, masiva, tecelli, vuslat, seyr ü süluk, sufi, rind, zahid, çeşitli tarikatlar (Mevlevilik, Bektaşilik Melamilik, Kalenderilik, Halvetilik vb.), mutasavvıf şahsiyetler (Hacı Bektaş, Hallac-ı Mansur, Mevlânâ Celaleddin-i Rumî, Şems, Bayezid-i Bistamî, Cüneyd-i Bağdadî, İbrahim Edhem, vd) vb. hususlar üzerinde durulmuştur.

Bu hususlar eserlere iki tarzda yansımıştır. Eserlerin bir kısmı insanlara İslâmî ve tasavvufi konularda bilgi vermek, onları eğitmek gayesiyle yazılmıştır. (Ahmed Fakih-Çarh-name). Bu didaktik eserlerin üslûbu genellikle kuru, lirizmden yoksundur. Sanat gayesiyle yazılmayan, sanatı ikinci plâna alan bu eserler istisnaları olmakla birlikte çoğunlukla halk tekke şairleri tarafından kaleme alınmıştır. Bir kısım eserler de yine aynı muhtevada olmakla birlikte tamamen sanat gayesiyle kaleme alınmıştır. Bunlar didaktik amaçlı da olsalar, esas gaye bilgi vermek, propaganda değil, sanattır (Gühşehrî-Mantıku't-tayr). Sanat gayesiyle kaleme alınan eserlerin çoğu tasavvufî neşveyi, coşkuyu, duyguları, düşünceyi, hayal derinliğini estetik endişeyle, mecazlar teşbih ve kinayelerle lirik bir anlatım tarzıyla okuyucuya aktarırlar. Bu tarz eserlerde pek çok sembol yardımıyla fikir, düşünce eserin içinde eritilerek verilir.

Dinî-tasavvufi Türk Tekke şirinin tarihi geçmişi 12. yüzyıla, Türkistan'a kadar gider. Yusuf-ı Hemedanî'nin halifelerinden olan Ahmed Yesevi[8] ilk Türk sufi şairlerindendir. Hikmet adı verilen şiirlerden oluşan Divan-ı Hikmet[9] adlı eseri, gerek Türkistan'da gerekse Anadolu'da yüzyıllarca zevkle, ibretle okunagelmiştir.

Başta siyasî kargaşalar olmak üzere çeşitli sebeplerle Asya'daki ata yurtlarından

kalkıp Anadolu'ya yerleşen Türkmen dervişleri hem buraları Türkleştirip İslâmlaştırarak anavatan haline getirmek, hem de "İ'lâ-yı kelimatu'llah"[10] gayesiyle tekkeler kurmuşlar; düşüncelerini, inançlarını etrafındakilere aktarmak için (şiir, musiki vb.) her yola başvurmuşlar, bu çevrede bir de edebiyat oluşturmuşlardır. Nazım ve nesir her türde eserler veren bu dervişlerin fikirlerini yaymada en fazla başvurdukları araç şiirdir. Zira şiir hem öğrenme açısından akılda kalması kolay, hem de caziptir.

Bu özelliği dolayısıyla bütün halk katmanlarında vazgeçilmez bir sanat dalı olarak kabul gören, 11. yüzyıldan itibaren İslâm medeniyeti tesiri altında gelişen ve 19. yy. ortalarına kadar varlığını kuvvetle sürdüren Türk şiiri Anadolu'da; a) Klâsik edebiyat[11] çevresinde gelişen "Klâsik Türk Şiiri" b) Halk edebiyatı çevresinde gelişen "Halk Şiiri" olmak üzere iki koldan gelişmiştir. Bu iki kolda da dinî ve tasavvufi ruh hemen hemen umumidir.[12] Klâsik şiir, istisnaları olmakla birlikte genellikle aydın tabaka arasında gelişmiş, başlangıçta aruz vezni ve İslâmî edebiyat nazım şekilleriyle İran Edebiyatını örnek almış, kısa zamanda kendini bularak, millî, mahallî değerlerle bize has bir edebiyat haline gelmiştir.

Halk şiiri ise yine istisnaları olmakla birlikte kent dışı, okumamış halk arasında gelişmiş, genellikle hece vezni ve İslâmiyet öncesi nazım şekilleriyle manzumeler kaleme alınmış, sonraki yüzyıllarda aruz vezni ve klâsik şekilleri de deneyerek yer yer klâsik şiirle ortak unsurları kullanma yoluna gitmiştir.

Bu iki edebi zümrenin ortak kesişme noktasında dinî-tasavvufi şiir vardır. Her iki gruptan da tekkeler çevresinde yetişen ve tasavvufi konularda şiirler yazan, mahlas kullanan, şiirlerini "divan" larda toplayan bu şairlerden ilk gruba dahil olanları "Klâsik Tekke Şairleri", ikinci gruba dahil olanları da "Halk Tekke Şairleri" şeklinde adlandırmanın daha doğru olacağı kanaatindeyim.

Klâsik edebiyatta tasavvufi şiir (Klâsik Tekke Şiiri) iki farklı özellikteki şairler elinde gelişmiştir: a) Kendisi mutasavvıf olan şairler ki bunlar ya tasavvufu esas alıp sanatı ikinci plânda tutarak şiirlerini yazmışlar (Aşık Paşa), ya da sanatı esas alıp tasavvufu eser içinde eriterek duygularını aktarmışlardır (Gülşehrî, Şeyh Galib).[13] b) Mutasavvıf olmadıkları halde şiirlerinde tasavvufi unsurları, mecazları bolca ve başarılı bir şekilde kullanan şairlerdir (Fuzulî). Bu açıdan baktığımızda klâsik edebiyatta "hemen her şairde hatta Nedim'de bile tasavvufi temayüller vardır".[14]

Klâsik Tekke şairleri genellikle eğitimli, kültürlü kişilerdir. Medreselerde eğitim almış, ya da özel hocalar elinde yetişmiş sonra da tasavvufa yönelmiş, veya tekkelerde yetişmiş tasavvufî neşve içinde yoğrulmuşlardır. Mevlânâ Celaleddin-i Rumî (Öl. 1273), Ahmed Fakih (Öl. 1255), Şeyyad Hamza, Sultan Veled (Öl.1312), Âşık Paşa (Öl. 1332), Gülşehrî, Süleyman Çelebi (Öl.1422), Yusuf-ı Sine-çâk (Öl.1546), Usulî (Öl. 1538), Şahidî (Öl. 1550), Ruhî (Öl. 1605), Neşatî (Öl. 1674), Adnî, (Öl. 1683), Fasih, Vecdî (Öl.1699), Vehbî (Öl.1700), Taib (Öl. 1714), Kanî (Öl.1791), Esrar Dede (Öl. 1796), Galib (Öl. 1798), İzzet Molla (Öl. 1829), klasik tekke şairlerinden ilk akla gelen sanatkârlardır.[15]

Halk edebiyatında dinî-tasavvufî şiir (Halk Tekke Şiiri) de yine iki farklı özellikteki şairler elinde gelişmiştir. Birinci gruptaki şairler tekkeler etrafında yetişen, belli düzeyde eğitim almış, aydın mutasavvıf halk şairleridir. İkinci gruptaki şairler ise belli bir eğitim almayan, hatta bazen okuması, yazması dahi olmayan fakat yine de tekkeler çevresinde yetişen halk şairleridir. Halk Tekke şairlerinden ilk akla gelenler: Ahmed Yesevi (Öl. 1166), Hacı Bektaş Velî, Yunus Emre (Öl. 1320?), Kaygusuz Abdal (Öl.1444?), Abdal Musa, Said Emre, Hacı Bayram-ı Velî (Öl. 1429-30), Eşrefoğlu Rumî (Öl. 1470?), Kemâl Ümmî (Öl.1475), Dede Ömer Rûşenî (Öl.1487), İbrahim Tennûrî (Öl. 1482), İbrahim Gülşenî (Öl. 1528), Ahmed Sarban (Öl. 1545), Ümmî Sinan (Öl. 1551), Aziz Mahmut Hüdâyî (Öl. 1628), Hatayî (Öl. 1524), Pir Sultan Abdal, Niyazi-i Mısrî (Öl. 1692), Erzurumlu İbrahim Hakkı (Öl. 1772), Dertli, Seyranî (Öl.1866), Müştak Baba (Öl. 1832), Bursalı İsmail Hakkı (Öl. 1724) vd. mutasavvıflardır.[16] Bazı istisnalar dışında bu şairlerin tezkirelerde zikredilmedikleri bilinen bir gerçektir.

Gerek Klâsik Tekke, gerekse Halk Tekke şairleri şiirlerinde genellikle aynı muhtevayı işledikleri halde klâsik şairler aruz veznini kullanmışlar, az da olsa heceyi denemişlerdir (Âşık Paşa, Usulî, Şeyh Galib gibi). Halk Tekke şairleri ise genellikle hece veznini kullanmış, bu arada aruzu da yeri geldikçe denemişlerdir.(Yunus Emre, Said Emre, Kaygusuz Abdal vd.).

Klasik Tekke şairleri şekil olarak mesnevi, kaside, gazel, musammat vb. İslâm kültürünün ortak nazım biçimlerini kullanırken çok az da olsa eserlerinde halk edebiyatı nazım şekillerine yer vermişlerdir. Halk Tekke şairleri ise şekil olarak halk nazım şekli olan koşma, mani ve genellikle de klâsik şekillerle duygularını aktarmışlardır.

Klasik Tekke şiirinde tür olarak genellikle ortak İslâm kültürünün tevhid, münacaat, na't, medhiye, mersiye, mi'raciye, mevlid, hilye, ramazaniye vb. türleri kullanılırken Halk Tekke şairleri ilahi, devriye, nutuk, şathiyye gibi nazım türlerinin yanında klâsik edebiyatın ortak türleriyle de yeri geldikçe şiirler yazmışlardır.

Görüldüğü üzere tekke şiirine mahsus bir vezin, şekil veya tür yoktur. Şairler hangi tür veya şekille ve de hangi vezinle duygularını, fikirlerini daha rahat ifade edebileceklerini düşünüyorlarsa o malzemeyi kullanmışlardır. Burada hitab edilen çevre, dinleyenlerin kapasitesi de önem arzetmektedir. Klâsik Tekke şairleri genellikle eğitimli, estetik zevki yüksek, kentli kitleye hitab ederken, Halk Tekke şairleri ise fazla eğitimi olmayan, kent dışı, köylü veya göçebe halkı kendilerine hedef kitle olarak seçmişlerdir. Bu yörelerin anlama yeteneği ve estetik zevkine göre şiirlerin vezni, şekli, dili de ister istemez değişiklik göstermiştir.

Klasik Tekke şairleri şiirlerini genellikle Arapça-Farsça unsurlarla işlenmiş kitabî bir Türkçe ile yazmış, Halk Tekke şairleri ise sade, herkesin anlayabileceği basit halk konuşma dilini kullanmayı yeğlemişlerdir.

Tekke şiirini bir bütün halinde değerlendirecek olursak; mutasavvıf şair, şiir va-

sıtasıyla köylü-kentli, zengin-yoksul, genç-ihtiyar, okumuş-cahil bütün halk katman ları arasında İslâmiyeti, İslâm tasavvufunu anlatmaya çalışmış, Allah aşkını, ona kavuşma yollarını herkesin estetik zevkine göre, herkesin anlayabileceği şekilde yaymaya gayret göstermiştir.

Dinî ve tasavvufi Türk Tekke şiirinin Anadolu'da zamanımıza kadar kısmen de olsa geleneğini sürdürdüğü görülmektedir. Her ne kadar Cumhuriyetin ilk yıllarında bu edebiyatın hayat sahası olan tekke ve zaviyeler kapatılmışsa da özellikle Alevi-Bektaşi geleneğinden yetişen 20. yüzyıl şairleriyle münferit bazı çağdaş şairler arasında dinî-tasavvufî şiir varlığını hâlâ devam ettirmeye çalışmaktadır.[17]

---

[1] Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 3, İstanbul 1971, s. 445.

[2] Vasfi Mahir Kocatürk, *Tekke Şiiri Antolojisi*, Ankara 1968, s. 5

[3] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, c. 1, s. 216

[4] Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, *Türk Edebiyatı-Eski*, Türk Ans., s. 256, s. 82

[5] Prof. Dr. M. Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara 1981, s. 18; Prof. Dr. Abdurrahman Güzel, Dinî-Tasavvufi Türk Edebiyatı, *Türk Dünyası El Kitabı*, c. III. Ankara 1992, s. 237

[6] Prof. Fahir İz-Doç. Dr. Günay Kut, Divan Edebiyatına Giriş, *Büyük Türk Klâsikleri*, c. I. İstanbul 1985, s. 226.

[7] Prof. Fahir İz-Doç. Dr. Günay Kut, *a.g.e.*.; Raci el-Faruki-Luis Lamia el- Faruki, *İslâm Kültür Atlası*. III. Baskı, İstanbul 1999, s. 323. Geniş bilgi için bkz. Mahir İz, Tasavvuf, İstanbul 1986.

[8] Prof. Dr. M. Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1981, s. 193; Yrd. Doç. Dr. Abdullah Uçman, XIV Yüzyıl Tekke Şiiri, *Büyük Türk Klâsikleri*, c. 2, İstanbul 1985, s. 13.

[9] Eser yayımlanmıştır. Bkz. Dr. Hayati Bice, *Divan-ı Hikmet*, Ankara 1993.

[10] "İslâm dininin tevhid akidesini, esaslarını şanına layık şekilde Allah rızası için yüceltip yayma"

[11] Zamanımızda yanlış biçimde "Divan Edebiyatı" olarak adlandırılmaktadır. Konu hakkında bkz. Prof Dr İsmail Ünver, Eski Türk Edebiyatı İle İlgili Sorunlarımız, *Türk Dili*, s. 500, Ağustos 1994, 118-126; Yrd. Doç. Dr. Hasan Kavruk, Divan Üzerine, *Divan Dergisi*, s. 1, Ocak 1994, s. 14-15.

[12] Vasfi Mahir Kocatürk, *Tekke Şiiri Antolojisi*, Ankara 1985, s. 7.

[13] Prof. Dr. Mustafa İsen, Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar II, Divan Şairlerinin Tasavvuf ve Tarikat İlişkileri, *Ötelerden Bir Ses*, Ankara 1997, s. 210.

[14] Bkz Abdülbaki Gölpınarlı, *100 Soruda Tasavvuf*, İstanbul 1985, s. 159-161

[15] Prof. Dr Mustafa İsen, *a. g. e.*, s. 213-216; bu çalışmaya göre 3182 klasik şairden 320'sinin tarikatlarla ilişkisi vardır. 12 değişik tarikata mensup bu şairlerin en fazla Mevlevilik, Halvetilik ve Nakşilikle bağlantılı oldukları belirtilmektedir.

[16] Geniş bilgi için bkz. Prof. Dr. Abdurrahman Güzel, *Dinî-Tasavvufi Türk Edebiyatı*, Akçağ Yay Ankara 1999.

[17] Örnek olarak bkz. Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, *Ahmet Remzi Akyürek ve Şiirleri*, Ankara 1987; Yrd Doç Dr Muhsin Kalkışım vd., *Divan-ı Hulusi-i Darendevi* II Cilt, Ankara 1997; Ali Yeşilyurt-Rahime Kışlal, *Dede Kargın'ın Şiirleri*, Malatya 2000; Aşık Ekberi, *Aşk ve Gurbet*, İstanbul 2000; Sefil Selimi, *Çobanın Can Pınarından*, Sivas 1998; İlhan Başgöz, *Aşık Ali İzzet Özkan*, Ankara 1979

BEKİR ŞİŞMAN

TARİHSEL SÜREÇTE DEĞİŞEN VE DEĞİŞMEYENLERİYLE TÜRK HALK ŞİİRİ

Halkın içinden çıkmış sanatçı kişilerin (ozanların, âşıkların) ya da adları bugün için unutulmuş kimselerin milli vezin (hece) ile ve özel biçimlerde ortaya koydukları manzum eserlerin genel adlandırılışıdır "halk şiiri". Halk şiirinin en önemli özelliği; şiiri, halktan birinin, yine halk dili ile icra etmesidir. Halk şiiri belli kurallara ve kalıplara bağlı bir şiir tarzıdır. Bu klasik tarzda; vezin, hece vezni; kafiye, yarım kafiye; nazım birimi ise dörtlüktür. Müzik enstrümanı olarak kullanılan saz ise klasik geleneğin tamamlayıcısıdır.

Halk şiiri, Türk Edebiyatı'nda tarihî derinliği bulunan ve kaynağı en eskiye dayanan bir tür olarak karşımıza çıkar. Nitekim; ozan, âşık, halk şâiri, saz şâiri ve kalem şâiri diye adlandırılan icracı tiplerin bireysel olarak ortaya koydukları edebî ürünlerin yanı sıra; söyleyeni başlangıçta bilinip, sonradan unutulan ve halka mal olan anonim ürünlerle; içeriksel olarak mistisizme yönelimi ifade eden tasavvufî halk şiirine ait ürünler, "Türk Halk Şiiri"nin alt kollarını oluşturmaktadır. Ancak biz değerlendirmelerimizde halk şiirini daha çok âşıklık geleneği (halk şâirliği-saz şâirliği) bağlamında ele almaya çalışacağız.

Halk şâirlerinin (âşıkların) proto-tipi, "ozan" denilen sanatçı tipidir. Ozan kelimesi Oğuzlarda, halk şâiri karşılığı olarak çok eskiden beri kullanılmaktadır. İslâmiyet öncesi Türklerde ozanlar; yapılan savaşları, kazanılan zaferleri, halkın ortak duygu ve düşüncelerini şiirlerinde dile getirirler, ayrıca; sığır (av), yuğ (cenaze), şölen (ziyafet) denilen dinî-askerî törenleri de yönetirlerdi. Ozanların, kopuz eşliğinde şiir sanatını icra etmeleri yanında; büyü yapma, gelecekten haber verme, ruhlarla görüşme, ölülerin ruhlarını gökyüzüne çıkarma (din adamlığı), idare edenle idare edilenler arasında iletişimi sağlama ve hekimlik gibi işlevsellikleri de vardı. Onlar bu özellikleriyle "şaman" denilen din adamı tipine yaklaşmaktadırlar. Hatta pekçok ozanın aynı zamanda da şaman olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda onların toplum içinde etkin kişiler oldukları ve toplumu yönlendirdikleri bir gerçektir.

"Ozan" sözcüğünün karşılığı olarak Tonguzlar şaman, Altay Türkleri kam, Yakutlar oyun, Kırgızlar baksı sözcüğünü kullanmışlardır. Bu sanatçı kişiler hangi adla anılırlarsa anılsınlar işlerlikleri ve işlevsellikleri aynıdır. Üstelik ilk Türk millî enstrümanı olan kopuzun da mucidi Korkut Ata, hepsinin pîri kabul edilmektedir. Aralarındaki değişen tek şey giydikleri elbiseler, kullandıkları enstrümanlar ve uyguladıkları seans biçimleridir.

Ancak bu ozanların İslâmiyet öncesi dönemde icra ettikleri şiirler daha çok şifa-

hî gelenekte kalmış; kitabî kültüre geçmeye fazlaca muvaffak olamamıştır. Eski Türk şiirinin kitabî ilk örneklerine Çin yıllıklarında ve Turfan kazılarında rastlanmasına rağmen, bu konudaki gelişmeyi kesintisiz olarak XI. Yüzyılda yazılmış olan Divanü Lügat'it-Türk ve Kutadgu Bilig'deki şiir örneklerinden izleyebiliyoruz. Özellikle Divanü Lügat'it-Türk'te halk şiirine ait örnekleri (koşukları, saguları, destanları) çokça görmek mümkündür.

Gelenek, İslâmiyet sonrası Anadolu'ya yapılan göçlerle birlikte bu coğrafyaya taşınmış ve XV. Yüzyıldan sonra ozan sözcüğü, tasavvufun da etkisiyle yerini "âşık" sözcüğüne bırakmıştır. Daha sonra Anadolu'da ozan sözcüğü, "geveze-herze söyleyen" anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Günümüzde bazı âşıklar ozan sözcüğünü daha popüler bulduklarından dolayı tercih eder olmuşlardır). Ozan sözcüğü, Anadolu ve Azerbaycan'da âşık sözcüğüne dönüşürken; Kazaklarda jırav ve akın, Kırgızlarda ırcı, Özbeklerde bahşi, Türkmenlerde ise şâhir sözcüğü kullanılır olmuştur.

Halk şiiri ve halk şâirliği (âşıklık) geleneği çeşitli Türk coğrafyalarında farklı biçimlerde adlandırılıyor olsa da, gelenek içerisinde değişimler yaşansa da (âşıklar, İslâmiyet'ten sonra şaman denilen din adamı tipinden uzaklaşıp, özellikle Anadolu'da; elinde saz dilinde sözle hayalî bir sevgilinin ardından diyar diyar gezen, kültür taşıyıcılığı yapan, dili güzel kullanan ve güzelliğini koruyan, gittiği yerde halk hikâyesi anlatan, karşılaştığı âşıklarla atışma yapan, deyiş söyleyen, zaman zaman da ulaklık görevi üstlenen bir sanatçı tipine bürünür) İslâmiyet öncesi dönemden günümüze kadar uzanan süreçte geleneği sağlayan asıl unsurlar pek değişmemiştir. Kullanılan nazım öğeleri (hece vezni, dörtlükler, yarım kafiye vs.), müzik eşliğinde nazım, icrada diyalog (âşığın icra esnasında dinleyicilerle diyaloğa girmesi, ayak (kafiye) istemesi, soru sorması, bazı açıklamalar yapması vs.), irticalen (doğmaca) şiir söyleme ve kullanılan dilin halk dili olması gibi unsurlar tüm Türk Dünyası'nda yaşayan âşıklık geleneğinin değişmez vasıfları olmuştur.

Anadolu'da halk şâirlerinin "âşık" olarak nitelendirilmesinde onlarla ilgili anlatılan menkıbelerin (Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli, Kaygusuz Abdal menkıbeleri gibi) elbette mühim rolü vardır. Bu menkıbelerde âşıkların cismanî aşktan ruhanî aşka yükseldikleri; saz çalıp şiir söylemeyi de ilâhî vasıtalarla (bir mürşidin, pîrin veya Hızır peygamberin rüyada tecelli edip âşığa bâde-yeşilimsi bir içecek-sunmasıyla) öğrendikleri anlatılır. Yani bunlar hak âşıklarıdır ve ilham kaynakları daima ilahîdir. Zaten gelenek içerisinde ya rüyada pîr elinden bâde içerek âşık olunur (Rüyada ayın zamanda âşığa bir de sevgili gösterilir ki, âşık onu arayıp bulma düşüncesiyle diyar diyar gezer; asılda ise sanatını icra eder); ya da bir ustanın yanında çıraklıktan yetişerek âşık olunur. Gelenek daha çok usta-çırak ilişkisiyle öğrenilmektedir. Çırak, ustasıyla birlikte gezer, onun hizmetini görür, ona yârenlik eder; bu arada ustasının sanatını da edinmeye çalışır. Daha sonra ustanın icâzet vermesi (mahlas alması) ile âşık olur ve tek başına gezmeye, sanatını icra etmeye başlar. Ancak, âşıkların pek çoğu bir ustadan icazet almış olmalarına rağmen, halkın yoğun ilgisine mazhar olabilmek

adına bâdeli âşık olduklarını iddia etmektedirler. Âşıkların bir kısmı ise bade olayına inanmamaktadır.

Halk şâirleri yetiştikleri ortamlara göre beş sınıfa ayrılırlar:

1. Din ve Tasavvuf Şâirleri (Kaygusuz Abdal gibi).
2. Yeniçeri Şâirleri (Kayıkçı Kul Mustafa gibi).
3. Göçebe Şâirler (Dadaloğlu gibi).
4. Köylü Şâirler (Pir Sultan Abdal gibi).
5. Kasaba ve Şehirlerde Yetişenler (Gevherî gibi).

Sanatlarını icra ediş biçimlerîne göre ise ikiye ayrılırlar:

1. Meydan Şâiri: Bu gruba giren halk şâirleri şiirlerini saz eşliğinde, irticalen söyler ve atışma yaparlar. Bunların bir kısmı ümmîdir, okuma-yazma bilmezler (Sümmanî gibi). Bu âşıklar sanatlarını bir saz eşliğinde icra ettiklerinde kendilerine "saz şâiri" de denilmektedir. Bir kısmı ise belli bir eğitim görmüştür; hece yanında aruzla da şiir söylerler (Âşık Ömer, Gevherî, Dertli gibi).

2. Kalem Şâiri: Bu gruba giren halk şâirleri ise belli bir eğitimden geçmiş, okuma-yazma bilen, şiirlerini hece veya aruzla söyleyen âşıklardır. Saz çalmasını bilmezler, ancak şiirlerini irticalen söyleyip, atışmaya girebilirler.

Halk şiirinde tür ve şekil konusuna gelince; biçimsel (forma ile ilgili) özellikleri onun şekillerini, içeriksel (muhteva ile ilgili) özellikleri ise onun türlerini meydana getirir. Bu bağlamda koşma, semaî, destan ve türkü halk şiirinde birer biçim adıdır. Güzelleme, taşlama, koçaklama bu klasik tarzın türlerini oluşturur. Halk şiirinin en önemli kaynakları ise "cönkler ve mecmualar"dır. Tezkireler, Tarihler, Evliya Çelebi Seyahatnâmesi gibi eserler ise ikinci dereceden sayabileceğimiz kaynaklardır. Yazılı ve sözlü kaynaklara dayanarak geleneği XVI. yüzyıldan itibaren Anadolu'da daha net biçimde izleyebilmekteyiz:

XVI. yüzyıl geleneğin yerleşmeye başladığı dönemdir. Kul Mehmet, Öksüz Dede ve Bahşî bu dönemin tanınan âşıklarından bazılarıdır.

XVII. yüzyıl âşık tarzı halk şiirinin altın çağıdır. Karacaoğlan, Âşık Ömer, Gevherî, Ercişli Emrah bu çağa damgasını vurmuş bazı halk şâirleridir.

XVIII. yüzyıl, klasik edebiyat unsurlarının halk şiiri içinde ağırlık kazandığı bir yüzyıldır. Âşıklar irticalen şiir söyleme, saz çalma ve atışma yapma gibi özelliklerinden ötürü halkın yoğun ilgisiyle karşılaşmışlar ve bundan dolayı kendilerini klasik şâirlerden üstün görmüşlerdir. Ancak büyük merkezlerde yetişenler klasik şiirin ağırlığını hissetmişler ve klasik şâirlerden geri kalmamak düşüncesiyle klasik nazım şekillerini (gazel, murabba gibi) kullanmaya; yabancı kelime ve terkiplere şiirlerinde daha çok yer vermeye başlamışlardır. Levnî, Âşık Nuri, Kâtibî, Sırrî bu tarzda şiir söyleyen halk şâirleridir. Ayrıca önceki yüzyıldan Âşık Ömer, Gevherî; sonraki yüzyıldan da Erzurumlu Emrah ve Dertli, klasik şiirden etkilenen diğer ünlü halk şâirlerimizdir.

XIX. yüzyıl, âşık tarzı şiirimizin ikinci altın çağı olmuş ve Dadaloğlu, Erzurum-

lu Emrah, Dertli, Bayburtlu Zihnî ve Seyrânî bu yüzyıl halk şiirine damgasını vur muştur.

Ancak âşık tarzı şiir geleneği XIX. Yüzyılın sonlarından itibaren toplumdaki değişime ayak uyduramayarak gerilemeye başlamış ve Cumhuriyet'le birlikte her alan da değişimi arzulayan yeni yapılanma içerisinde de ağırlığını çok fazla hissettirememiştir. Gelenek yeni toplum düzeni karşısında zayıflamasına, değişime uğramasına ve özünü kaybetmeye başlamasına rağmen; âşıklar toplumdaki yerlerini koruma mücadelesinin içine girdiler. Bozahanelerde, kahvehanelerde, mesire yerlerinde, panayırlarda ve şölenlerde icra edilen geleneğin, bugün elektro-sazlarla konserlerde, kasetlerde veya kliplerde icra edilmeye çalışılması hep bu mücadelenin bir yansımasıdır. Âşıklardaki kültürel kaygı da artık yavaş yavaş (belki de haklı olarak) yerini ekonomik kaygıya bırakmıştır. Buna rağmen tarihi süreçte Yunus Emre'yi, Karacaoğlan'ı, Dadaloğlu'yu, Pir Sultan'ı, Gevherî'yi, Ercişli Emrah'ı, Bayburtlu Zihnî'yi çıkarmaya muktedir olan gelenek; bu yüzyılda da Sümmanî'yi, Âşık Veysel'i, Âşık Reyhanî'yi, Mahzunî Şerif'i, Hüseyin Çırakman'ı, Şeref Taşlıova'yı, Murat Çobanoğlu'yu, Sefil Selîmî'yi, Âşık Meydânî'yi, Âşık Rahmânî'yi, Âşık Mevlüt İhsanî'yi, Âşık Kemâlî Bülbül'ü de çıkarmaya muktedir olmuştur.

KAYNAKÇA

Batur, Suat: *Türk Halk Edebiyatı*, İst. 1998.

Bezirci, Asım: *Türk Halk Şiiri I.*,İst. 1993.

Dizdaroğlu, Hikmet: *Halk Şiirinde Türler*, Ank. 1969.

Günay, Umay: *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ank. 1992.

Halıcı, Feyzi: *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şâirleri*, Ank. 1992.

Köprülü, M. Fuat: *Türk Saz Şâirleri*, Ank. 1962.

Oğuz, M. Öcal: *Yozgat'ta Halk Şâirliğinin Dünü ve Bugünü*, Ank. 1994.

Özdemir, Fuat: *Fuat Köprülü'nün Türk Saz Şâirleri Üzerine Çalışmaları*, Ank. 1999

Sakaoğlu, Saim: "Türk Saz Şiiri" *Türk Dili Dergisi*, s. 445, Ank. 1989

Turan, Metin: *Ozanlık Gelenekleri ve Türk Saz Şiiri*, Ank. 1996.

M. KAYAHAN ÖZGÜL

DÎVAN YOLU'NDAN PERA'YA SELÂMETLE...*

Giriş

Osmanlı'da yenileşme hareketleri, Tanzimat Fermânı'nın ilânı ile başlamaz. Gülhâne Hatt-ı Hümâyûnu bir bakıma, başlangıç değil, sonuçtur. Bu tesbit sâdece siyâsî, hukukî ve iktisâdî değil, edebî gelişmeler için de geçerlidir. XVII. asrın sonlarından itibâren Türk şiirinde görülen değişim -her zaman gelişim yönünde olmasa da- bir kabuk yenileme gayretidir. "*Lâle Devri*" adlandırması "*lâle*"de sembolleşen yeni bir hayat tarzının ifâdesidir ve lâle Türklere Frenklerin armağanıdır. Önceki küçük emâreler bir yana, gerçek yeniliği taşıyan şiir, lâle soğanlarında saklıdır.

Türk köşk ve bahçelerini **Melling** tanzim eder. **Van Mour** saray ressamı olarak tanınır. **Donizetti** Muzika-i Hümâyûn'un başındadır. Sultan **I. Mahmud** Nûrıosmâniye Câmii'ni yaptırmak için Avrupa'dan kilise planları getirtmiş; fakat ulemânın öfkesinden korkarak vazgeçmiştir.[1] Böylesine batılılaşan bir çevrede barok resim yayılacak ve **Levnî** perspektif çalışacaktır. **Mehmed Tahir Ağa** da Lâleli Câmii'ni barok tarzda yapacaktır. **İsmâil Dede** dahi valsi anlamaya ve ifâdeye gayret edecektir. O hâlde, sanatın diğer dallarında "*hâhişle yâhud icâbü'z-zaman*" barok ve bilâhare rokoko yaşanırken şiirin bu cereyâna ayak diredigi düşünülebilir mi? Barok üslûbun teorisini oluşturan **Heinrich Wölfflin** ve onun fikirlerine son şeklini veren **Focillon** aynı noktada birleşirler: Klâsisizmin kunt, kuralcı, şahsî yaratmalardan ziyade müşterek bir malzemenin geliştirilmesini yeğleyen, bu yüzden de hatları kes(k)in yapısı cereyanın son demlerine doğru gevşemeye başladığında, aslında artık "barok dönem" başlıyor demektir. Türk'ün klâsik şiirinin sonunda da bir barok devir yaşanmıştır ve bu gözle bakıldığında, içlerinde **Şeyh Galib**'in de bulunduğu bir grup şâiri farklı anlayışlarla değerlendirmek gerekmektedir.

Barok'un kaynağı Hind'dir. Roma'nın Hind'i zabtı ile başlayan bir etkilenme, İtalyan "*barocco*"suna yol açarken, Türklerin Hindistan'a girişi de "*sebk-i Hindî*"nin doğuş sebeplerinden olur. Bir zamanlar, yeni girdiği İslâm medeniyeti dairesinde belirmeye başlayan yeni Türk entellektüeli edebiyatta kendini ifade etmek istediğinde klâsik şiiri tercih etmişti. Bir başka söyleyişle, başlangıçta klâsik şiir entellektüel ihtiyaca cevap vermişti. Lâkin, XVII. asır ortalarından itibaren klâsik şiirin entellektüel şifresi kalem şuarâsı ve hattâ ümmî şairler tarafından dahi çözülmeye başlar. Artık klâsik şiir bir entellektüel ifade tarzı olmaktan çıkmakta ve söyleyeni, anlayanı, zevk alanı artmaktadır. Bu durumda, Osmanlı'nın şair intelijansiyası kendine yeni ifade yolları ve yeni şiir iklimleri aramaya başlar; sebk-i hindîyi de bu tarihlerde keşfeder. Sonraki asırlarda da entellektüel şiir ne zaman za'fa düşse, sebk-i

hindîyi bir cereyan gibi kullanmayı sürdürür. XVII. asırda **Nâilî, Fehîm** gibi şairler, XVIII. asırda **Şeyh Galib** ve çevresi, XIX. asırda **Leskofçalı Galib** ve Encümen-i Şuarâ'nın mensuplarından birkaçı sebk-i hindîye tekrar tekrar dönmek gereğini hissederler. Yine de XVIII. asırda sebk-i hindînin yeniden canlanışını Osmanlı'nın bütün bir XVIII. asra yayılan barok eğilimleri ile açıklamanın da mümkün olabileceği gözden ırak edilmemeli.

XVIII. asır muhtemelen en çok şâirin yetiştiği asır iken, edebiyat târihlerine en az şâirin alındığı asır olmak şanssızlığına da sâhiptir; hattâ asır sâdece Galib ve Nedim'den ibârettir demek yanlış olmaz. Bu daracık çerçeveye sebep, asrın diğer şâirlerinin hepsinin *"hezle mütemâyil" "lâubâlî"* veyâ *"kıymetsiz"* oluşları değil; edebiyat târihçilerinin ve "klâsik edebiyat" mütehassıslarının önlerindeki müessir ve eserleri eski his, hayâl ve fikir endâzesiyle ölçmeleri, klâsik söyleyiş ve mazmunlar dâhilinde değerlendirmeye çalışmalarıdır. Meselâ, **Muallim Nâci Sünbül-zâde Vehbi**'nin fahriyeleri ile Nef'î'ninkileri mukayese eder ve *"Vehbî'nin fahriyeleri okunacak olsa, soğukluktan başka birşey hissolunmaz. İnsanın bâzen güleceği de gelir"* hükmüne varırken[2] klâsik şiirin kriterlerini kullanmaktadır. Oysa, aynı Nâci birkaç sene evvel, tam tersini iddiâ etmektedir:

> *"Bugün bir şâir ne kadar muktedir olursa olsun Nef'iyâne tarz-ı şi'riin iâde-i ikbâline muvaffak olamaz. Onun hüsnü o zamâna göre imiş. Zamânımızda ise hüsn-i dîğer aranıyor".*[3]

Anlaşılan odur ki, Nâci kendi devri için geçerli olan bir hükmün XVIII. asır için de geçerli olabileceğini düşünmemektedir. Hattâ, Nedîm'in şiirdeki yeniliklerinin ele alındığı yegâne çalışmada dahi onun *"Dîvan şiirine getirdiği yenilik"* araştırıldığı için, "yeni şiir"e getirdiklerini görmek pek mümkün olamaz.[4]

Oysa XVIII. asrın şiiri üzerinde daha yenilikçi bir gözle yapılacak araştırmalar, XIX. asır şiirine nasıl kaynaklık ettiğini ortaya koyabilir. Meselâ, müstezâda gösterilen rağbet, yavaş yavaş mısrâ kırılmasının başladığına ve modern şiirin önemli unsurlarından birinin belirmekte olduğuna işârettir. Diğer taraftan, o zamâna kadar en küçük birim beyit iken, bu asırda mısrâa doğru kaymaya başlar. Belki mısrâ-ı berceste lerin ve kelâm-ı kibar hâlini alan mısrâ-cümlelerin artışı buna delil sayılabilir. Murabbâdan şarkı formunun doğuşu, yaygınlaşması XVIII. asırda olur ve böylece ilk defâ bestelenmek için yazılan, dolayısıyle müziğin prensiplerini de dikkate alan bir şiir yeşerir. Modern şiirin müzikal temelleri belki de bu şekilde atılmıştır. Aynı şekilde, önceki asırlarda bir kusur kabûl edilen aruz hatâları bu asırda bilgi eksikliğinden çok, umursamazlıktan ve sıkça görülür. Belki de böylece serbest şiire bir kapı aralanmaktadır.

Muhtevâda, yaşayan şehre, şehirli insanın gündelik hayâtına uzanmak, konuşmak diline yaklaşmak Nedim'le başlamaz; **Nâbî** ve çağdaşlarında da bu özellik gözlenebilir. Oysa *"şehirli"* psikolojik ve sosyolojik gruplanmalar açısından çok zengindir

Zâdegân, ulemâ, ulemâdan ayrılmağa başlayan intelijansiya, ricâl-i devlet şehir ahâlîsinin sâdece bir kısmını oluşturur. Geriye kalan gruplar içinde ise, yarı câhil veyâ câhil, kabadayı, çingene, ten-perest, külhanbeyi, azınlık, kenar mahalleli gibi çok renkli olanları vardır. Özel dünyâ görüşleri, hayat tarzları, jargonları olan bu gruplar da diğerleri kadar şehirlidir. XVIII. asrın Nedim'le berâber İstanbul ahâlîsini işleyen diğer şâirleri elit değil, sıradan insanları ve onlann jargonlarını kullandıkları için önemsenmemişlerdir. Oysa onlar belki de asrın **Orhan Veli**leridir; çünki, XVIII. asrın unutulmuş şairleri ile Garipçiler'in ortaya çıkış sebepleri aynıdır. Her ikisi de asırlar önce şekillenmiş ve bu asırlar boyunca bütün imkânları kullanılıp tüketilmiş intibâı veren birer normatif yapıyı kırma ve bilâhare değiştirme gayreti ile ortaya çıkarlar. Birinin *"klâsik"* şiiri, diğerinin *"millî edebiyat"* şiirini kırma gayreti, her ikisi de başarılı olur ve XVIII. asırda *"klâsik"* şiir, 1940'lı yıllarda *"milli edebiyat"* şiiri ölür. Küçük adam, sıradan hayatlar, gündelik zevkler, eyyamcılık, epiküryen iştihâ, argoya meyl, dilde sâdeleşme ve konuşma üslûbuna yakınlık gibi muhtevâ özellikleri her iki şiirin de özünü değiştirir.

XVIII. asır, klâsik şiirin imkânları hâricinde şekil ve muhtevâ *"arayış"*larının belki de şuursuz olarak- başladığı yeni bir şiirden önemli işâretler taşır.

Bütün bu *"belki"*ler, asrın unutulmuş veyâ önemsenmemiş isimleri üzerinde yeni bir gözle yapılacak ciddî çalışmalardan sonra olumlu yâhut olumsuz bir kesinlik kazanacak ve böylece XVIII. ve XIX. asırlar arasındaki bağı kurmak kolaylaşacaktır.

Ararken

3 Kasım 1839'da Tanzîmat Fermânı'nın okunması târîhî bir hâdisedir ve fakat siyâsî, iktisâdi, hukukî mânâda çok bûyük bir hadise değildir. Târih içinde, handiyse yarım asırlık bir müddet zarfında farklı sebeplerle, farklı biçimlerde verildiği için çokça dikkat çekmeyen hak, imtiyaz, salâhiyet, teminat ve tahditlerin Avrupa'ya toplu hâlde tanıtılmasından ibâret gibi görünen Tanzîmat Fermânı fazla yenilik getirmez. Aynı şekilde *"yeni"* edebiyâtın da Tanzîmât'ın ilânı ile başladığı söylenemez. Evet, edebiyat sosyal çalkantılardan etkilenir; ama, 1839'da böyle bir çalkantı yaşanmaz. Edebiyattan hareketle bu iddiânın sağlamasını iki şekilde yapmak mümkündür. Önce, gerçek ıslâhat hareketleri çok daha eski târihlidir. Geçmişe bakıldığında, *"Tanzimatın uzak menşeini Lâle Devri'ne kadar çıkartmak imkânının mevcut olduğu kendiliğinden meydana çıkar".*[5] *"Tanzimat"* ile *"Nizâm"* (-ı Cedid) kelimeleri arasındaki benzerlik sâdece aynı kökten gelmeleri değildir. Sultan II. Mahmud yaptığı ıslâhat hareketlerine "Tanzimât-ı Hayriyye" adını verir. Anlaşılan odur ki, Gülhâne Hatt-ı Hümâyûnu ilk tanzîmat hareketi değildir. Şiirdeki yenileşmenin kaynağı daha eski târihli ıslâhat hareketleridir.

Sonra, 2 Kasım 1839'u "eski" şiirin bitiş, 3 Kasım'ı *"yeni"* şiirin başlangıç günü kabûl etmek aklen de mümkün değildir; sosyal ve kültürel değişimin kurallarına göre de... Şiirde eskiden yeniye doğru çok yumuşak bir geçiş yaşanır ve bu geçiş Servet-i

Fünûn'a kadar yaklaşık olarak birbuçuk asır sürer. Aksi hâlde, 1839'da başlayan *"Tanzîmat Edebiyatı"*nın ilk eserini niçin 1859'da Şinâsi ile verdiğini açıklayamayız. Aradaki yirmi sene boyunca şâir yetişmediğini iddiâ etmek mümkün olmadığı gibi; ilk eser 1859'da ortaya konduğuna göre, bu acabâ 1856 Islâhat Fermânı'nın neticesinde doğan bir *"Islâhat Edebiyatı"*nın ürünü mü, diye de düşünülemez. Yenileşme târihimizin uzun geçmişi, yenileşme peşinde arayışlarla geçen şiirimizin de târihidir. Dolayısıyla, Tanzimat'tan evvel eser vermeye başlamış; bir kısmı 1839 sonrasını da görmüş; bir kısmı 1859'a kadarki boşluğu dolduran ve ihmâl edilemez isimler vardır.

Bu şâirlerden **Keçeci-zâde İzzet Molla** birkaç yönden yeni ve önemlidir. Devrinde hız kazanan mahallîleşme cereyânı içinde özel bir yeri vardır. Bu cereyandan İstanbul'a açılmayı anlayan şâirlere mukabil, Molla taşraya ve halk şiirine açılır; Aynî ve **Bayburdlu Zihni** ile müşâarelerde bulunur, türkü "yazar". **Mihnet-i Keşân**'ı -geleneğin aksine- hayâl payı en aza inmiş, reel hayâtı ve pastoral unsurları kuvvetle işleyen ilk eserlerdendir. Aile bağlarının işlenişi yanında, şâirin Keşan'a giderken bindiği arabanın aynasında kendisini görmesi ve tasvir etmesi de *"herhangi bir buluştan çok ileri gider, bütün bir sembol olur"* Molla, şiir dünyâsının masalsı kahramanları arasında *"kendi eti ve kemiği ile, kendisi olarak yaşamak"* ister.[6]

Bu yıllarda taşrayı tanımanın yolu ya tâyindir ya da sürgün. **Türk Galib Paşa**'nın Kastamonu ağzı ile dîvan yazması da, **Âkif Paşa**'nın hece veznine meyli de İzzet Molla gibi sürgünde olur. Âkif Paşa'nın asıl yeniliği **Tabsıra**'sında iken, bilhassa *"Kasîde-i Adem"*inde muhtevâ yeniliği aranır ve bedbin bir şâirin yokluk fikrine sığınmasının ilkliğinden söz edilir.[7] **Yusuf Hâlis** *"elsine-i selâse"*nin *"elsine-i râbia"* olma noktasında belki de ilk manzum Fransızca-Türkçe lûgati hazırlar; Sultan III. Selim zamânından beri *"sevgilinin yurdu"* mânâsını kaybetmekte olan *"vatan"* mazmûnunu bir siyâsî kavram şeklinde kullanır. Yusuf Hâlis de dâhil, devrin şiirini yeni bir anlayışla şekillendirmek gayretindeki isimlerin hemen hepsinin odalarda, kalemlerde yetişmesi bir tesâdüf değildir. Bilhassa 1832'de kurulan Tercüme Odası sâdece Bâbıâlî'ye yabancı dil bilen eleman yetiştirmekle kalmaz; ayrıca yeni dünyâ görüşünün, yeni siyâsî ideallerin ve Batı çizgisindeki şiiri yakalamak gayretinin de yeşerdiği yer olur. Fakat, önce devlet kurumlarında, sonra da pek tabiî olarak insan -dolayısıyla şâir- yetiştirmekte kendisini gösteren bir düalite yaşanmaktadır: *"Aynı mahalde fakat ayrı ayrı olarak tarz-ı kadim ile tarz-ı Tanzîmat"*.[8] Kalem ve odalara alınan kâtipler kitâbette kendilerini isbatlamış kişilerdir; kitâbet ise, hâlâ klâsik belâgat dâiresindedir. Dolayısıyla kalem ve odaya çırağ edilene kadar alınan, klâsik zevk terbiyesidir ve bu târihten sonra kazandırılmak istenen batılı kültür ve zevklerin yok edemeyeceği kadar kemikleşmiştir. Nasıl ki Sultan **III. Osman**, kendi saltanatına kadar sarayda toplanan bütün frenk eşyâsını yok ettirerek batılılaşmaya mâni olamamış ise, Sultan **Abdülmecid** de Tanzimat'tan sonra *"kadîm"* unsurları yok edemez. Böylece, yeniden hoşlanan, eskiden vazgeçemeyen; ama, ikisini imtizaç ettiremeyip kını

lik ve hattâ kişiliğinin iki farklı yüzü olarak yaşatan bir aydın tipi doğar. Bu ikiliğin trajedisini en çok yaşayanlar da şâirler olur; çünki, önceki asrın şiirinde değişim teşebbüsleri mesnedini ve yönünü kendi içinde bulurken, XIX. asır şâiri kısmen tanıyıp anlayabildiği Batı şiiri karşısında şiirini kifâyetsiz, kendisini âciz görmektedir. Değiştirme gayretleri semeresini kolayca vermez, zîrâ, miâdı doldu zannedilen şiir, Batı'ya şâir kadar kolayca kapılarını açmaz.

> *"Şu halde şiirimizde Fransız tesirini incelerken, bu tesirin daima yıkılmaz bir kale ile karşılaştığını ve kolay yıkamadığı için ancak deliklerden sızdığını göreceğiz".*[9]

Kalemlerde yetişen şâirler ilk defa **Şinâsi** ve tâkipçileri **Nâmık Kemâl-Ziyâ Paşa** neslinde *"arayış"*larına bir mesnet ve yön bulmaya başlarlar. Şinâsi **Tercüme-i Manzûme** (1859)'sini yayımladığında arayışların hedefini belirler. Bu küçük kitapta hem Fransız klâsik şiiri ve şâirleri, hem batılı şiirin şekil ve muhtevâsı, hem de tercüme yoluyle olsa dahi yeni şiirin ifâde yolu tanıtılır. **Racine** ve **Lafontaine**'den seçilen metinler şiire manzum tiyatroyu ve muhâvere tarzını sokarken **Gilbert, Lamartine** ve **Fenelon**'dan alınan metinler de *"hikemî"* yerine *"didactique"* hattâ *"politique"* muhtevâyı tanıtacaktır. Oysa Şinâsi'nin **Müntehabât-ı Eş'âr** (1862)'ında, tanıttığı bu şeklî yeniliklerin hiçbirisi yoktur.

Rûm'a bir Avrupalû büt vereli revnak u şân
Refik-i iklîm-i Freng olmadadır Türkistân

beyti yeni şiirin de modelini ve maksadını işâret ederken Şinâsi'de kasîdeler, târihler ve gazeller aynen durur; ama, şiirin lûgati değişmiştir.

Doğru bildiğini uygulayamamak yeni şâirin en büyük za'fıdır. Şinâsi gibi, Ziyâ Paşa ve Nâmık Kemâl de düşündüklerini kuvveden fiile geçiremeyen şâirlerdir. Paşa **Harâbât**'ının *"Meşrût u Ahvâl-i Şâirî"* bölümünde *"frenkleşen"* şiire karşı çıkar.

Milliyyeti nisyân ederek her işimizde
Efkâr-ı Freng'e tabâiyyet yeni çıktı

mısrâları onun şiirdeki umûmî tavrını da gösterir. Unutulan milliyetin şiir cephesini

> *"Bizim şiirimiz hani şâirlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şâirleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tâbir olunan nazımlardır"*

cümlesiyle birkaç sene önce hatırlatmıştır;[10] ama, hece vezniyle bir iki denemesi hâriç Ziyâ Paşa'nın da unutkanlardan olduğu söylenebilir.

Nâmık Kemâl'de Ziyâ Paşa'nın muhâfazakâr tavrı yoktur; ama, aldığı klâsik terbiyenin sağlamlığı büyük yenilikler yapmasına da meydan vermez. Batılılaşma karşısındaki tavrı da çok şuurludur:

> *"Temeddün için Çinlilerden sülük kebâbı ekl etmeyi almaya muhtâc olmadığımız gibi, Avrupalıların dansına, usûl-i münâkehâtına taklîd etmeye de hiç mecbur değiliz".*[11]

Mecbûr olmadıklarımız arasında muhtemelen Avrupa'nın şiir tarzı da vardır. Kemâl'in **Bahâr-ı Dâniş** ve **Celâl** mukaddemelerinden başlayıp **Tahrib** ve **Tâkib**'de sürdürdüğü klâsik şiir muhâlefeti kendi şiiri için pek söz konusu olamaz. Kemâl'in sayısı on'u ancak bulan yeni şiirleri dışında kalan dîvânı ve manzûmeleri klâsik kültürün derin izlerini taşır [12]. Şâir şiirin kendi imkânları dâhilinde değişmesinden yanadır; ama, bunun mümkün olmadığını hissettiği anlarda küçük ve fakat kimisi başarısız, kimisi akim tecrübeleri de olur. Tamâmen sınama-yanılma yoluyla uygulanan bu tecrübeleri genellikle **Abdülhak Hâmid**'le yapar. Kemâl bâzen aruz veznini şiir için "mâni-i terakkî" görür:

> *"Dîvâne şiiri bir zincirden kurtarmak istersen, kırılacak bend-i âhenîn Acem evzânıdır".*[13]

Alternatif olarak hece veznini hem dener, hem de Hâmid'e tavsiye eder:

> *"Şiirde sâfî Türkçe yazmak (evzânın şimdiki hâliyle berâber) ki senin elinden gelmez. Manzum söze o kadar hevesin var, bir kerre de tabîatini bizim parmak hesâbıyle birşey yazmağa sevk et; bak ne güzel, ne parlak oluyor Ben tecrübe ettim; niyetim o yolda bir eser de meydâna koymaktır".*[14]

Hâmid'in ve kendisinin tecrübelerini semereli bulmayınca hece veznini *"Âşık Garîb evzân-ı garîbesi" "âmiyâne, âhenksiz ve zevzeklik"* gibi sıfatlarla adlandırır. Sonra yeni şiire veznin değil, kafiyenin mâni olduğunu düşünür:

> *"Bugünki fikrime göre, bizi, Türkiye'de istediğim gibi şiir söylemekten men' eden vezin değil, kafiyedir. (...) Mahbus bulunduğum sırada, kafiyeyi terk ile vezni ihtiyar yolunda bir çığır açmak istedim".*[15]

Kemâl'in bu yolda bir tecrübesine tesâdüf olunamaması, kendisinin de eski Yunan şiirini hatırlatan bu denemelerden memnun kalmadığını gösteriyor. Ziyâ Paşa'nın **Menemenli-zâde Tâhir**'in ve **Celâl Sâhir**'in üç ayrı nesilde süren kafiyesiz şiir tecrübelerinin başansızlığı bu memnûniyetsizliğin isâbetine delildir.

Klâsik şiir mısrâlarla minyatür oluşturma gayretindedir; o kadar ki, seneler sonra **Münif Fehim** bu mısrâları kolayca tablolar hâlinde resmedebilecektir. Yeni şiir ise, tabloların verdiği ilham ile *"resim altına şiir"* yazmak gibi *"nev-zuhur"* bir yolu dener Muhtemelen fotoğraf *"zahr"*ına kıt'a yazma âdetinin bir devâmı olarak başlayan bu özel tarz, bilhassa Servet-i Fünûn'da bir koldan pitoresk'i, bir diğer kolları da realite'yi şiire mâl edecektir. Kemâl daha 1883'te **Mir'ât-i Âlem Mecmûası**'na yolladığı birmektûbunda,[16]

> *"(...) basılacak levhalar gelirse Arab'dan, Acem'den Türk'ten tavzih yolunda yazılacak birçok eserler bulmak ve bulunamazsa levhaya münâsib birşey yazıvermek benim için kolaydır"*

diyerek bu teşebbüsü desteklemiştir.

Bütün bu tecrübe ve teşebbüslere, sınama-yanılma ve rücûlara rağmen, Kemâl'in

asıl yeniliği muhtevâda olur. Hürriyet, millet, vatan gibi mefhumlar ondan önce de sosyal misyonuyle kullanılmıştır; ama, heybetli ve merdâne edâsı, fikir ve ahlâk terbiyesini hedeflemesi, renkli şahsiyetinin şiirdeki akisleri, hep aktüel kalışı, periyodiklere dost tavrı gibi özellikleri Kemâl gibi *"birinci sınıf"* olmayan bir şâiri önemli kılar. Şâirin belki de en önemli dûstûru,

> *"Biz ibtidâ şiirimizi kendimize tesîr ettiği gibi herkese dahi tesîr edecek ve tehzîb-i ahlâk ve ıslâh-ı efkâra medâr olacak bir hâle getirmeliyiz de ondan sonra şi'ri tervîc etmeliyiz"*[17]

iken, muakkipleri şiiri ayrı bir vâdîye dökecektir.

Kalem ve odalarda yetişen ve yenileşmenin mecbûriyet olduğuna inanan bu neslin yanında ve hattâ kısmen içinde ikinci bir grup daha zikredilmelidir. Bu grubu oluşturan şâirler yarım gün Fransızca öğrenip yarım gün hizmet veren odaların mensûbu değildir; Avrupa'da okumamış, Batılı eğitim veren mekteplere gitmemiştir. Klâsik kalemlere devâm etmiş, büyük kısmı eğitimini özel hocalar elinde yâhut medreselerde tamamlamış, edebiyat kültürünü hâmîleri aydın paşaların konaklarında ve tekkelerde almış, şiir zevkini ve ilmini kahvehâne ve meyhâne köşelerinde *"hembezm"* oldukları şâirlerden edinmiş ediblerdir. Yeniliği klâsik çizgi hâricinde; ama asla *"Frengâne"* sayılamayacak ufak değişimlerde arayan bu şâirler münferit ve fazla dikkat çekmeyen bir kımıldanış içindedirler. Bu grup içinden meşrepçe birbirine yakın olduklarını hisseden daha özel bir grup çıkar ve 1861'de bir "encümen-i şuarâ" kisvesinde toplanmağa başlar. **Hersekli Ârif Hikmet**'in evinde salı günleri biraraya gelen bu şâirler **Leskofçalı M. Galib**'in riyâsetinde edebiyattan bahseder ve yeni söylenen şiirleri değerlendirirler. Körlemesine arayışlarla şiire yeni mecrâlar bulmağa çalışırlar. Şiir dilinde XVI. asrın *"Türkî-i basit"* cereyânını andırır bir saf Türkçe ile yazma (Galib, Hâlet), sâde Türkçe ile yazma (Lebib, Ziyâ), üslûb-ı âlî ve sebk-i Hindî'yi tecrübe (Galib, Hakkı, rif Hikmet) gibi birbirinden farklı yollar denerler. Klâsik şiirin mazmunlarını mânâsız bulmak (Hâlet), hece vezniyle yazmak (Sâlih Fâik, Deli Hikmet), şiire modern târifler getirmek (Ârif Hikmet), mâşûkadan âşıka hitap eden gazeli denemek (Arif Hikmet, Lebib) dîvan tertîbini bozmak (Galib), kasîde ve kıt'ayı deforme etmek gibi teşebbûsleri şiirin temel taşlarını yerinden oynatır; ama, ilk taşı yuvadan çıkaran Abdülhak Hâmid olur.

Hâmid, **Recâi-zâde Ekrem**'le aynı sıralarda, fakat çok farklı yollarda dolaşır. Hâmid yenileşmeyi garplılaşmada arayan neslin başını çeker. *"Manzum Tercüme-i Hâl"*indeki

Başka bir yolda yazarken ceddim,
Eyleyip ye's ile birgün cür'et,
"Tarz-ı Garbî" dedim "olsun âdet!"

mısrâları Hâmid'in şiirinin Anadolu yakasından Avrupa yakasına geçişini ilân eder. İlk şiir kitâbı **Sahrâ**'yı **Byron**'ın kullandığı *"tarz-ı merguba nazîre olarak"* yazar;

Sardanapal'i de Byron'ın aynı adlı piyesini okuduktan sonra kaleme alır. **Corneille**'in **Le Cid**'inden **Nesteren, Horace**'ından Eşber doğar. **Fintan, Shakespeare**'den derin izler taşır.

Hâmid, Kemâl'in de yönlendirmesi ile bâzen aruzda yeni vezinler îcad eder, bâzen de parmak hesâbını dener. **Nesteren**'in başında yazdıkları bu bakımdan önemlidir.

> *"Nesteren'in sûret-i tahrîriyyesi nazm-ı Arabî yolunda ise de hadd-i aslında bizim onbir hesâbına tevfîkan yapılan ve evzân-ı Garb ü Arab'a asla tevâfuk ve taalluku olmayan sırf Türkçe şiirdir; ancak muhtelif kafiyelerde olan beyitten beyte nakl-i murad beytin birinci mısrâındaki sözün mâbâdını bâzı kerre alt tarafında olan ve diğer kafiyede bulunan beytin mısrâ-ı evvelinde îrâd etmek ve zevâid yazmaktan ise, lüzûmu takdîrinde mesâriitaksîm eylemek yâni bir mısrâ veyâhud bir beyti eşhâs-ı müteaddideye söyletmek cihetlerince Avrupa eş'ârını taklîd edilmiş oluyor."*

Hâmid'in o kendine has mısrâ kuruluşu ve *"tarz-ı Garbî"* söyleyiş biçimi **Nesteren**'de şekillenmeye başlar. **Dîvâneliklerim Yâhud Belde**'de Servet-i Fünûn'un ileride büyük itirâzlara sebep olacak dil özellikleri ve lûgati hazırlanıyor gibidir. *"Bir Şâirin Hezeyânı"*ndaki

Olmadım sarf ü nahve ben âgâh
Gramerden de anlamam billâh

mısrâları hem bir gerçeği ihbardır, hem de bunu alenen söyleyebilmenin rahatlığını Servet-i Fünûn'a kadar taşıyan bir logodur. **Garam,** Hâmid'in vücud-adem, hayat-memat, panteizm gibi ana meselelerini İslâm tasavvufundan ziyâde Batı felsefesinin problematiği içinde sorgulamaya başladığı eseri olur.

Hâmid bir göçmen değil, kâşiftir; gider, görür, alır; ama, asla yerleşmez, geri gelir. Onun bu gidiş-gelişleri Tanzîmat şâirinin klâsik sınama-yanılma yoluyla ilerlemesine pek benzemez; zîrâ, Hâmid yıkarak ilerler, gerisinde hep harâbeler bırakır.

Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik

mısrâı bu bakımdan samîmî bir itiraf sayılabilir. Arkadan gelenler boş arsalara yeni şiiri binâ ederler.

Recâi-zâde Ekrem, şiirde Hâmid ile aynı noktadan, N. Kemâl'den hareket ederse de farklı vâdîlerde gezinir. O, uzun zaman daha gelenekli bir yolu tercîh eder. Meselâ, Hâmid'in gençlik yıllarına âit pek az gazeli vardır ve bunları kitaplarına almaktan kaçınır. Ekrem ise, **Nağme-i Seher**'inden son şiirlerine kadar gazel tarzını ısrarla kullanır; hattâ Zemzeme'nin üçüncü kısmında gazellerinden birinin başlığı *"Tegazzülden Geçemem"* (s. 45), bir diğerininki *"Tegazzül Tenezzül Değildir"* (s. 53) şeklinde kayıtlıdır. Yeni formlar aramaktan ziyâde, eldekileri bâzen *"re-forme"* bâzen *de-forme"* etmeyi yeğleyen Ekrem, kafiyelenişte Batı'ya daha yakındır; hattâ Fransızların *"rime embrassée"*sini ilk kullanan şâirlerden birisidir. Dilde ise, gevşeyen ve

Fransız sentaksından etkilenmeye başlayan frazeolojik yapı, Frenkçe kelimelere şiiri mekân etmek gayreti Ekrem'i Hâmid'le berâber Servet-i Fünûn nazmının kuruculârından biri hâline getirir.

Ekrem'in asıl yeniliği muhtevâdadır. Kemâl'in *"tehzîb-i ahlâk ve ıslâh-ı efkâr"*a hizmetin bir yolu olarak gördüğü şiiri Ekrem daha estetik mecrâlara çevirir.

> *"(...) mutâbık-ı hakîkat olan âsâr-ı fikriyye zevk-ı edebîîtamâmıyle mutayyib ve memnûn edecek meziyâttan mahrûm oldukça manzum dahi olsa bunların şiir olduklarını kabûlde erbâb-ı san'at tereddüd ederek fakat birer kıymet-i fikriyyeyi hâiz olmaları itibârıyle yalnız âsâr-ı edebiyyeden ma'dûd olacaklarını söylerler Bendeniz de aynıyle bu fikirdeyim".*[18]

Şiirde aslolan güzelliktir. **Takdîr-i Elhan**'da *"zerrâttan şümûsa kadar"* (s. 9) *"her güzel şey şiirdir"* (s. 13) denerek nazmın muhtevâ sınırları -daha doğrusu sınırsızlığı- belirlenir. Bu sınırlar Servet-i Fünûn'un da hareket alanını işâretleyecektir.

Devrin şiirsever aydınları ve nâsirleri ise, nazımdaki gelişmeler karşısında çok tutarlı ve seçici bir tavır gösteremezler. Meselâ, şiirde de söylenecek sözü olduğuna inanan **Şemseddin Sâmi,** bu tereddüdü hayli belirgin bir şekilde yaşayanlardandır. Yazar, şiirle ilgili bir dizi makalesinde, yaklaşık bir ay ara ile, mütenâkız şeyler söyler:

> *"Şiirde taklidle şöhret kazanılamayıp reh-i ndârefteye gidilmekle kazanılır. Bu sebebe mebnîdir ki şuarânın mütekaddimleri dâimâ mûteahhirlerine müreccahtır Şâir olmak isteyen adam kimseyi taklid etmeyip kendi hissiyyât-ı şâirânesine tab'iyetle, şiirde yeni bir çığır açmağa çalışmalıdır"*[19]

derken, yeniler taklitçi olduğu için eskileri tercih etmek fikrini savunan Şemseddin Sâmi, üç sayı sonra tersini arzûlar.[20] Yine de Şemseddin Sâmi'nin umûmî meyli *"tabiat-i şi'riyyesi bulunan nev-residegân-ı üdebâmız"*ın *"yeni çığır"*a ve *"âdetten ziyâde tabîate ittiba'la cebrî eş'ar yerine tabiî ve selis şiir"*e yönelmesi yolundadır.

Bu tavır devrin pekçok aydın kalemi için ortaktır. Hâmid ve Ekrem bu müstereddit destekle ilerler; sâdece şiirleri ile değil, dünyâ görüşleri ve hattâ yaşayışları ile de yeni bir insan tipini, yeni bir dünyâ görüşünü müjdelerler.

Yeni İnsan-Yeni Şiir

Batılılaşmanın sâha ve doz sınırlamasının olmayışı "frenkleşme" gibi bir tehlikeyi berâberinde getirir. Düşünce, zevk ve yaşayışta "alafranga" bir yol açılır. Ahmed Midhat, **Felâtun Bey** İle **Râkım Efendi** (1875)'sinin hemen başlarında **Mustafa Merâki Efendi**'den bahsederken *"Hani ya bundan onbeş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga-meşrebler yok mu idi? İşte onlardan"* dediğine göre, 1855-1860 gibi, frenk mukallidi bir gençlik türemiş olmalı. **Şâir Evlenmesi**'nden itibâren edebiyatta da bir tip olarak yerini alan *"Avrupâî insan"* aynı zamanda model de alınır

Oysa. *Avrupâî"* neslin içinden *"alafranga insan"* tipinin doğmaya başlaması önce cemiyeti, sonra da cemiyetin bir aynası sayılan edebiyâtı rahatsız eder. Giyiniş, davranış, yaşayış ve konuşma özellikleriyle edebiyat eserinin konusu olan alafranga tipler batılılaşmanın olumsuz ve hattâ komik modellerini oluştururlar. Meselâ, Yeni Osmanlılar'dan Yusuf Paşa-zâde Mustafa Nûri, **Zamâne Şıkları** (1874) adlı komedisinde alafranga-meşreb gençleri anlatır. Oyunun kitap hâlinde piyasaya çıktığı sıralarda, **Hayâl Gazetesi**'nde imzâsız bir hicviye yayımlanır.

Baston elde, gözde gözlük
Lehce sakil aynı yüzlük
Şimdi moda bu yüzsüzlük
Şık beylerde olan hâlet
Kabûl olunmaz rezâlet

Girer madamın koluna
Çıkar yayan Beyoğlu'na
Hak vermesin bir kuluna
Şık beylerde olan hâlet
Kabûl olunmaz rezâlet

gibi beşliklerin bulunduğu bu hicviye[21] ortak bir psikolojinin mahsûlü gibidir. Ahmed Midhat ise, **Açıkbaş** (1874)'ında, daha önce sözünü ettiği 1850'li yılların şıklarından birinin yaşlı hâlini anlatır. Ertesi sene de **Felâtun** Bey ile **Râkım Efendi** adlı romanında batılılaşırken millî benliğini kaybeden ve etmeyen iki gencin mukayesesini yapar. Bu yıllarda alafrangalar için şarkılar yazılıp okunur:

Şıklık şeref ü ziyneti baston ve cakettir
Şıklarda sigara kutusu şimdi pakettir
Fevt etmeğe gelmez bu zamân-ı tuvalettir
Yaz geldi güzellendi hevâ şıklara müjde[22]

Nev-zuhur gözlükle nâdîde baston bende var
Giydiğim elbise-i zibâyı cânâ Mir yapar
Sen beğenmezsin benim şıklıkta emsâlim mi var?
Çeşm-i mestim bak bana ben şık değil de yâ neyim?[23]

Gittikçe artan alafrangalıklara tepkiler de büyür. Belki de frenkleşmekle en çok ithâm edilmiş kişilerden biri olan Recâî-zâde Ekrem'in **Araba Sevdâsı** (1895)nda *"batılılaşma"* ile *"frenkleşme"*nin farkını göstererek kendisini bu cins bir müdâfaa mecbûriyetinde hissetmesi tepkilerin ciddiyetine delildir. Periyodiklerde yazı ve karikatürlerle gösterilen tepkilerin iki olumsuz netîcesi belirir: Önce, ılımlı batılılaşma taraftarları ile aşırılar arasında kesin farklar oluşur; sonra, periyodiklerin -olumsuz da olsa- büyük ilgisi, *"frengâne"* bâzı tavır, düşünce ve bilhassa söyleyişlerin tanınma-

sını, hattâ onlara alışılmasını sağlar. Şiire Fransızca kelimelerin sızmasında fantezi, lâtife, tehzil, tecrübe gibi sebeplerle yazılan bâzı manzûmelerin de yardımcı olduğu söylenebilir. Ayıntablı **Ali Râşid Efendi**'nin aşağıdaki gazeli gibi:

*Avrupa dilberleri kasrında **balkon** istiyor*
*Çifte atlı koşulur altında **fayton** istiyor*

Pek hevâlandı o... duhterinin meşrebi
*h-ı âşıktan semâya şimdi **balon** istiyor*

*Şem'-i kâfûrî fenâ **ispermeçet** eyler taleb*
*Şem'dânı sîmden olmaz ise **fakfon** istiyor*

Şabkasın açtım o... kâkülün koklatmadı
*Şimdi ibrâz-ı résonla resm-i **pardon** istiyor*

Bu gazelde şâirânın cem'i lâzımdır beyim
*Kafiye teng oldu zîrâ bir **komisyon** istiyor*[24]

Yâhut **Nazîf**'in şu "nev-zemin" gazeli gibi:

*Zâil olmaz ihtiyâr olmakla dilden **espérance***
*Kail olmaz yâri ağyarle görünce **consience***

Ben de gördüm Al-Kasar'da dün gece âsârını
Mademoiselleler** ediyorlar idi onda türlü **danse

*Körkörüne düştü derd-i aşkına bu **pur coeur***
*Bir nigehle eylesen **content** beni **votre excellence***

***Congres** çoktan bu nev ebyatımı tanzîr için*
*Şâiran yapsınlar isterler ise bir **conference***

Tarh-ı şi're sen açtın Nazîfâ nev-zemin
*Bâğ-ı dilde bu gazel de oldu bak à la **France***[25]

Böylece muhâfazakâr şiir anlayışının karşısında üç yönden Batı'ya açılan yeni bir şiir doğar: Batılılaşmaktan da, millî şiir kültürünü muhâfazadan da vazgeçemeyen *"ılımlılar"*; millî şiir kültürünün imkânlarını sonuna kadar kullanıp tükettiğine inanan, sür'atli ve ölçüsüz değil; ama, yavaş ve dikkatli bir bünye değişikliği ile batılılaşmaktan yana olan *"mutavassıtlar"* ve olabildiği kadar batılı bir şiiri, olabildiği kadar fazlasıyle edebiyâta sokmak tarafdârı olan *"Servet-i Fünûncular"* Bu üç grubun yegâne ortak tarafı *"batılılaşmak"* husûsundaki müsbet fikirleridir; fakat, doz ve tat-

bîkatta aralarında büyük farklar vardır. Görüldüğü gibi, şiir hakkındaki bu üç eğilimin temeli, kıymet hükümleri arasında ton farkları bulunan "yeni insan" oluşumlarıdır. Şiirin batılılaşması karşısındaki *"yeni insan"*ın genel olarak batılılaşmaya karşı olan tavrına bakarak antipatik (klâsik şiir müdâfii), empetik (ılımlı ve mutavassıt) ve sempatik (Servet-i Fünûncu) tasnîfi de yapılabilir.

Mutavassıtîn

"Mutavassıt" kelimesi ortaya giren, vâsıta olan (aracı), ortalama ve hattâ *"burjuva"* gibi birbirine hem yakın, hem de uzak mânâları taşır. Belki bu genişliği sebebiyle *"Mutavassıtîn"* denen grubu *"Ilımlılar"* olarak adlandıranlara da rastlanıyor.[26] Oysa *"Ilımlılar"* belki *"Mutavassıtîn"*in bâzı şâirleri için kullanılabilir bir tâbirdir.

"Mutavassıtîn" adlandırmasını ilk kullanan, muhtemelen **Süleyman Nesib**'dir. Şâir, bir yazısında,

> *"Mutavassıtîn dediğimiz zevat ki, devr-i inhitat ile şimdiki devr-i teceddüd arasında kalmak isteyenlerdir"*[27]

diyerek onları etiketleyiverir. Oysa, böyle adlandırdığı gruptaki şâirler teker teker gözden geçirildiğinde *"mutavassıt"* kelimesinin daha ihâtalı kullanılması gerektiği anlaşılır.

Mutavassıtîn bir *"beyan-nâme"* ile ortaya çıkmış, benzer fikirler taşıyan edibler tarafından oluşturulmuş topluluklardan değildir. Kimisi birbirini tanımaz, kimisi çok yaşlı veyâ genç, kimisi batılılaşma karşısındaki tavrı çok farklı, kimisi handiyse çeyrek asra dağılmış; ama, hepsi de bir şekilde yenileşmek taraftârı olan ediblerin ortak unvânı *"mutavassıtîn"*dir. Tanzîmat sonrasının şâirleri ile Servet-i Fünûn arasındaki geçişi sağlayan ve Muallim Nâci'nin başı çektiği eğilim de mutavassıtîn'dir; Servet-i Fünûn'un parlak yıllarında, bilhassa **Mâlûmat Mecmûası** etrâfında toplanan muhâlifler de *mutavassıtîn*'dir ve hattâ Servet-i Fünûn'un çöküşünden itibâren iki ana kola ayrılarak Fecr-i tî ve Millî Edebiyat şiirini hazırlayanlar da bir başka cepheden *mutavassıtîn*'dir. Öyleyse, bir nesle mensup olmadığı âşikâr bu ediblerin hepsini birden kavrayan "Ara Nesil" adlandırmasını dahi doğru bulmak mümkün değildir.

Muallim Nâci, Felâtun Bey'in karşısındaki Râkım Efendi'dir. Onun şiirdeki tavrı örnek bir mutavassıt tavrıdır.

> *"Asâr-ı şarkiyyeyi tenkîhe himmet, âsâr-ı garbiyyeyi intihâba dikkat etmeliyiz"*[28]

cümlesi yârden de serden de geçemeyen şâirlerin ortak düstûru gibidir. Nâci'ye göre, *"her millet kendi milliyetini muhâfaza ederek terakkî"*yi aramak zorundadır.

> *"Edebiyatımızı Fransız edebiyatına yetiştirmek mümkindir ammâ -kalb-i milliyyet müstahil olduğundan- bizi Fransız hissiyâtıyle istilzâza alıştırmak mümkin değildir"*[29]

tesbîti henuz doğmamış Servet-i Fünûn'a erken bir îkazdır. *"Milel-i sâireden iktibâs*

"Şâir herşeyden, hattâ bir cûybârın çağıltısından, bir meşcerenin inîltisinden, bir hazan yaprağının sarılığından müteessir yâhud güneşin tulûundan, tatlı bir tebessümden, âşıkane bir tavırdan, müşfikane bir bakıştan mütehassis olarak, bu teessürâtını, bu ihtisâsâtını hakîkî olmak şartıyle -gerek manzum, gerek mensur tercüme eden mahlûka derler".[46]

Yine de bu "hakîkî" duygulanın samîmî anlatımında Mehmed Celâl pek başarılı sayılamaz. **Hoca-zâde A. Cevdet**'in,

"Ben (Teessür) nâmında bir mâder-i mânevînin, (Tenşit) isminde bir peder-i rûhânînin izdivâcından vücud bulmuş bir duhter-i bî-nazîrim"

diye başlayan şiir târifi ise, daha ziyâde klâsik nazım unsurlarına dayalı romantik bir edâ taşır.[47]

Nâci sonrasının ılımlı batılılaşma yanlısı mutavassıtîni arasında yaşanan diğer bir problem, *"Ne kadar batılı bir şiir?"* sorusunun yeni boyutudur. Artık münâkaşa klâsik ile yenileşmekte olan şiir arasında değil, yenileşen şiir ile batılı şiir anlayışları arasında çıkmaktadır. Meselâ **Kemâl,** millî eserlerin lezzetini Avrupâî eserlerdekine tercîh eder:

"Fakat cihan ne derse desin, Avrupa edebiyatı ne derece bî-pâyân olursa olsun ben hep vicdân-ı Osmânî'ye mürâcaat eylerim. Gönülce, emelce yazılmış bir eser-i edebîmizdeki lezzet-i ceyyid-i fesâhati, rengi hâs-ı belâgati Avrupa âsârından istihsâl edebilir miyiz?"

Yazar *"taassub isnâd"*ından korkar; ama, rûhunu okşayan bir Türk şiirindeki *"ârâyiş ü âhengi, revnak u safveti"* Avrupa şiirinde bulamadığını da söylemeden edemez.[48]

Ilımlı mutavassıtlar, şiirin geleneği inkâr etmesini istemezler; ama, aynen muhâfazasını da gelişmeye mâni görürler.

"Şiir istihzârât ü iştigalât-ı edebiyye-i atîka vâdîsinden çıkmaz, temevvücât-ı sathiyye ile iktıfâ ederse ıttırâd-ı mevcûdiyyeti altında ezilir, yalnız söylenen sözleri karıştırır" [49]

Ahmed Râsim ise, Ekrem'in **Pejmürde** (1311)'si hakkında kaleme aldığı bir yazısında fikir ve mazmunların eskilerden nakil sûretiyle alınmasını eleştirerek şiirde yaratıcılığın önemini hatırlatır:

*"**Asâr-ı edebiyye** nâmıyle elde bulunan mücelledâta bakıldıkça bizde 'devr-i cedîd-i edeb'in henuz hulûl etmediğine kanâat hâsıl oluyor. Gûyâ efkâr ü mezâmîn-i şi'riyye şâirden şâire intikal eder bir mâl-i müşterek imiş gibi, birinin sünûhat ve tâbir-i câiz ise, it'âb-ı zihnile vûcûda getirdiği mesâri' u ebyat, mutlaka bir diğerinin, bir diğerinin olmazsa esâtize-i kadîmeden birinin hurâfât ü hikâyât-ı gayr-ı makbûleye isnâd ettiği bir fikr-i havâlî veyâ bir tâbîr-i teşbîhîye temâs ü iltibastan hâlî kalmamaktadır".*[50]

Fakat, aranan yenilik millî bir dâire içinde olmalıdır; çünkü, "milliyetin kendine has olan tarz-ı edebîyi muhâfaza ile pâyidâr" olduğu mâlûmdur. Bu sebeple, meselâ edebî dilde millî yapının kurulamayışı edebiyâtın tür ve muhtevâlarına da aksedecek, millî şiir de oluşamayacaktır:

> *"Müdâvele-i efkârda vâsıta-i ifâde vü istifâde olmak üzre kullanılan bu tercümân-ı garib şu yakın zamanlarda başında silindir şapka, sırtında yörük abâsı, altında Şam alacası, belinde Îran kemeri, bürehne-pâ bir seyyâh-ı bî-medârı andırıyor. Meğer tahavülât-ı edebiyye nâmına bu âna kadar sarf edilen emekler külâh değiştirmek kabîlinden olarak milletin (müşahhas misâl-i zî-hayâtı olan medeniyeti) papak yerine bir şapka vaz'etmekten başka bir eser-i teceddüd göstermemiş ve şîve-i lisân-ı edeb bu dört ârıza-i lüknetle tutularak bizi çetrefil söylemekte muztar bırakacak imiş".*[51]

Bir taraftan şiirin batılılaşmasına sıcak bakıp diğer taraftan millî edebiyâtı kurmayı istemek ve fakat bunu yapacak birikime de sâhip olmamak mutavassıtînin önemli bir problemidir.

Ilımlı mutavassıtînin üçüncü meselesi vezin ve kafiye etrâfındaki bâzı gelişmelerden doğar. Fikir uyuşmazlıkları pekçok konuda olsa da, onları Servet-i Fünûncuların karşısında muhâlefet mevkiine getiren asıl mesele de bu olur. Bir kısım mutavassıtlar Hâmid'in **Sahrâ**'sından sonra açılan yolda pastoral şiirler yazarak folklorik unsurları yeni bir gözle değerlendirirler. Bir kısmı ise, daha da ileri giderek halk şiirinin form ve söyleyişini taklit eder, hece veznini kullanırlar. **Manastırlı Mehmed Rif'at**, **Sirozlu Sâdi** ve **Mehmed Emin** (Yurdakul) bu eğilimin önde gelen temsilcileridir. Diğer mutavassıtlar ise hiç değilse bir kere hece veznini denerler. **İbnürreşad Ali Ferruh** bu hususta şâirleri seneler önce teşvik etmeğe çalışmıştır:

> *"(...) üdebâmızdan, şuarâmızdan ez-cümle bu yolda yetişen gençlerimizden şunu ricâ ve ümîd ederiz ki, yazdıkları eş'âra -umûmiyetle- yalnız evzân-ı arûziyyeyi hasr ile vezn-i millîmizi bütün bütün unutmazlar ve arada, yâhud -hiç olmazsa- bir kerrecik olsun bu vezince ğizi de isti'mâl buyururlar".*[52]

Yine de mutavassıtînin arûza ve klâsik kafiyelenişlere bağlılığı tartışmasızdır. 1895'te **Hasan Âsaf** adlı şiir heveslisi bir gencin **Mâlûmât**'a yolladığı şiiri sebebiyle başlayan kafiye münâkaşası mutavassıtînin gelenek ve yenilik karşısındaki tavrını kesinkes belirler. Gencin şiirinde *"abes"* ve *"muktebes"* kelimeleri geleneğe aykırı olarak kafiyelendirilmiştir. **Mâlûmât**'ın münekkidi **Mehmed Zîver** şiiri neşrederken eklediği değerlendirmenin bir yerinde *"Ha! Hem (abes) ile (muktebes) takfiye edilemez"* der.[53]

Bu itirâzın kaynağı aslında, şiirin söylenir mi, yazılır mı olduğu noktasında başlamaktadır. Halk geleneği şiirin şifâhî, klâsik gelenek ise tahrîrî olduğu fikrindedir. Şiirin yüksek sesle değil de gözle okunması fikrine dayalı bir geleneğin temsilcileri

nin kafiyeyi benzeşen sesler yerine, benzeşen harfler olarak idrâki tabiî karşılanmalıdır. Üstelik, son yıllarda, meselâ **İlhan Berk**'in cümleleri bize bu görüşün hatâlı, eski ve eksik sayılamayacağını da isbatlar:

> *"Şiirin gözle okunması çağımızın bir görüşüdür. Ayrıca, göze seslenmesi ise büyük bir şeydir bence. Bir şiir zaten görülmeden anlaşılmaz. Çağımızın şiiri, göze seslenen şiirdir gibi gelir bana".*[54]

Mehmed Zîver'in tenkîdine itiraz eden Hasan Asaf, Recâî-zâde Ekrem'in kulak için kafiyeye cevaz verdiğini söyler.[55] Bu itirâza Zîver'in cevâbı sert ve alaycıdır.

> *"Sizin gibi şâirliğe yeltenen nev-resîdegân evvelce hangi kelimenin hangi kelimeye kafiye olacağını öğrenmelidir de sonradan tanzîm-i eş'âra çalışmalıdır. Öyle kafiye (kulak içindir) filân gibi mânâsız lâkırdılara havâle-i sem'-i itibâr"*

etmemesini tavsiye eder (Nu.22). Bunun üzerine Ekrem **Maârif Mecmûası**'na bir yazı yollayarak, **Hasan Asaf**'a

> *"Bu türlü kafiyeleri kabûlde müşkil-pesend olanlar tereddüd ederler, fakat kafiyenin lâfz-ı sâmiaya âid olduğu için ben tecvîz ederim"*

dediğini tasdîk eder[56] ve Muallim Nâci'nin kendisi hakkında söylediği bir kıt'ada "akreb" ile "hep"i kafiye yapmasını nasıl hoş gördüklerini sorar. Zîver cevâben,

> *"Ammâ biz dâimâ böyle 'şeb' ile `hep' kelimelerini takfiye ederiz, denilirse biz bu isti'mâli menâfi-i kaide-i edeb addeder ve bu kadar fuhûl-i ümmetin beyânât ü ârâ-yı muhakkıkanesine karşı zamânımızda zemzeme-tırâz-ı iştihâr olan bir üstâd-ı edebin (kafiye sem' içindir) kavl-i mücerredini kabûl edemeyiz"*[57]

diye itirâz eder. Ekrem'in merhum Nâci'yi hatırlatan sözlerine mukabil. Zîver de *"her nerede* **Zemzeme** *getirilirse* **Demdeme***'yi ensesine bindirmelidir"* cümlesiyle üslûbunu sertleştirir. Mücessem Nâci'nin hırpaladığı Ekrem, şimdi de onun hayâleti tarafından yıpratılmayı istemez. Kulak için kafiyeyi **Menemenli-zâde M. Tâhir** müdâfaa etmeye başlar. Aslında 1880'den beri Hâmid, Nâci, Abdülkerim Sâbit gibi isimlerle berâber Tâhir de kulak için kafiyelenmiş şiirler söylemiştir; ama, ne diğerlerinin, ne de Tâhir'in bu kafiyeleri dikkat çekmiştir.[58] Yine de bu münâkaşaya Tâhir'in karışması, konuya yakınlığı ve yatkınlığı sebebiyledir.[59]

A(hmed) M(idhat) kafiye meselesi üzerinde gereksiz yere, fazlaca durulduğu fikrindedir:

> *"Meslek-i kudemâyı fikren tâkib etmemek yolu açılalı şiirin, nesrin her rükniine bir lerze ârız oldu. Bir zaman kafiye bahisleri uzadı durdu. Nihâyet netîce çıkmadı! Bir cihet diyor ki. 'Abes ile muktebes kafiye yapılamaz' Öbürü diyor ki: 'Yapılır' Peki ammâ bundan ne çıkar? Fikrimizi düzelttik mi? Yoksa eski tarîk-ı muavveci tâkib edip gidiyor muyuz? Eğer öyle ise, ister abes ile muktebes kafiye yapılsın, is-*

ter yapılmasın ne fâideyi müntecdir? Bununla mânâ-yı lâfz-ı edeb is lâh edilecek midir?"[60]

diye sorarken çok haklıdır ve bu sorular Servet-i Fünûn'un da soruları olacaktır.

Gelenekçi ve ılımlılardan sonra, üçüncü grup mutavassıtîn ise, Avrupâî bir şiirden yana olanlardır. Abdülhalim Memduh, Ali Ferruh, Hüseyin Kâmil gibi şâirlerin bu grupta değerlendirilmesi mümkündür. Bu şâirler Avrupâî şiirin sadık tâkipçileri ve Servet-i Fünûn şiirinin dolaylı kurucuları sayılabilirler. Buna rağmen, Servet-i Fünûn içinde Muallim Nâci'nin yetiştirdiği İsmâil Safâ ve Ahmed Hikmet gibi isimler yer alırken, bu grup içinde yer almaya onlardan ziyâde uygun bâzı muavassıtların hâriçte kalışları büyük şanssızlıktır

Yeni Edebiyyât-ı Cedîde

Servet-i Fünûn Edebiyâtı'nı biraz değişen sosyal ve kültürel şartlar, biraz da Mutavassıtîn'in temkinli yenileşme gayreti oluşturur. Servet-i Fünûn şiiri karşısında Mutavassıtîn'in tavrı ise, iki yönde gelişir. Başını Mehmed Zîver'in çektiği bir grup, faydacı bir zihniyetle, yeniye daha ılımlı ve olumlu bakmaya çalışırlar. Onların hareket noktaları, klâsik edebiyâtın artık yetersiz kalışıdır:

"Eğer edebiyattan maksad beka-yı millîye hizmet ise, bizim eski edebiyatımızın bu hizmeti göremeyecek derecede kocadığını itiraf ve tasdîk etmeliyiz".[61]

Müstecâbî-zâde İsmet'in temsîl ettiği ikinci grup ise, meseleye estetik bir açıdan yanaşır.

"Bence şiirin atîkı, cedîdi yoktur Bu kalb-i hazînin tercümân-ı teessürât-ı hissiyyâtı olan manzum eser bir şiirdir".[62]

Bu görüşün gittikçe kuvvet kazandığı anlaşılıyor:

"(...) esas san'at tasavvurda değil, tasvirdedir itikadında bulunduğumuzdan yeni üdebâ-yı cedîde(!), eski üdebâ-yı atîka(!) gibi nev-zuhur fikirlerde de bulunamayız. Biz yalnız bir edebiyat tanırız ki, o da güzel düşünülmüş, güzel yazılmış şeylerdir".[63]

Mutavassıtîn'deki bu yumuşama Servet-i Fünûn'un aşırılıklarına göz yumdukları mânâsına gelmez; sâdece, gelişmenin yenilikte olduğuna iknâ edilmişlerdir.

A(hmed) M(idhat) sanki birinci grup mutavassıtîni destekler gibidir. Terakkî ettikçe klâsik şiirden zevk almaz olduğumuzu düşünür:

"İnsan üç yaşında, beş yaşında iken lezzet aldığı bâzîçelerden sinni terakkî ettikçe nasıl mütelezziz olmaz ve bulunduğu sâl-i hayâta göre eğlenceler taharrî ederse bu da aynıyle öyledir. Zaman zamân-ı terakkî olduğundan yâni -tâbir mâzur görülsün- mânevî yaşımız hayli ilerlediğinden eski tarz şiirden mütehassis olamıyoruz. Eğer büyük, saçlı sakallı bir adamın Evub'da yapılan ve şöylece -kaynana zırıltısı-

denilen oyuncakla vakit geçirdiği teslîm olunursa biz de müddeâmızın aksini iddiâ edenlerin sözünü teslîm ederiz".[64]

O hâlde, gelişen okuyucu, gelişmekte olan bir şiir isteyecektir. Peki ama, eğilim niçin Avrupâî yönde gelişen şiire doğrudur. Bu sorunun cevâbını yazar daha önce yine kendisi vermişti:

"Herkesin tab'ı bir şiiri beğenir, lâkin bir Eyub oyuncağı elbette (Bonmarşe)'de satılan bebekler kadar çocuklarımızın hoşuna gitmez. Bu iki bâzîçeyi temyîze muktedir bir sabînin intihâbına bırakırsak ikincisini alacağına siz de kanî olunuz. Çünki berikinin (cici)si çoktur".[65]

İşte Servet-i Fünûn şiirinin câzibesi ve rağbet bulma sebebi... Cenab, Fikret, Nazif gibi genç şâirleri gazelden Avrupâî şiire çeken de onun Bonmarşe oyuncakları kadar farklı, renkli ve ilginç gelmesidir. *"Gazelden Avrupâî şiire"* geçişin Servet-i Fünûn şâirleri için sözkonusu olmadığı, onların geleneği tanımadıkları için şiire Avrupâî bir yolda başladıkları ve klâsik şiir aleyhdârı oldukları şeklinde ekseriyet kazanan bir görüş vardır. Oysa, Servet-i Fünûn şâirlerinin kimisi şiire Nâci çizgisinde başlamış; kimisi sağlam bir klâsik şiir zevkı ve terbiyesi almıştır. Hattâ, eskiyi bilmeden yeninin oluşturulamayacağını düşünürler. Cenâb'ın **Tiryâkî Sözleri**'nde *"San'atte yaşayacak bid'atler ancak an'aneye tamâmen vâkıf olanlardan sâdır olabilir"* deyişi, Servet-i Fünûn şâirlerinin pekçoğu için geçerli bir düsturdur. Mutavassıtlar bu özelliği kendilerinde bulur; Servet-i Fünûn şâirlerinde olmadığını ve onların eskiyi reddettiğini iddiâ ederler. Buna mukabil, Servet-i Fünün'un müdâfaasını Tevfik Fikret yapar:

"Nasıl olur ki bu altıyüz senelik hayât-ı edebiyye, husûsuyle bu hayâtın son nakîz-i nâgehânî vü edebîsi fikir ve nazarımız önünde şuracıkta durup dururken: 'Hayır, yoktu, bizde edebiyat mevcut değildi, biz yaptık hiç yoktan, kendi kendimize bir edebiyat vücûda getirdik... diyelim? (...) Biz âbâ-yı edebimize hayrü'l-halef olduk, onların te'sis ettikleri tarîk-ı terakkîde ilerlemeğe çalıştık".[66]

Bu savunma yenileşmeyi, daha ılımlı bir yolda arayanlar için tatminkâr değildir. Nitekim, Ahmed Midhat alenî bir cebheden ilk taarruzu başlatır. **Sabah Gazetesi**'nin 1 Mart 1313 târihli *"Girid nüsha-i mahsûsası"*nda neşrettiği *"Dekadanlar"* makalesi, Ali Kemâl gibi, üçüncü grup mutavassıtlardan birisini de içine alacak genişlikte Servet-i Fünûn diline hücumdur. Ahmed Midhat pekaz tanıdığı Fransız sembolistleri ile Servet-i Fünûn şâirlerini eşler:

"Birkaç seneden beri Paris'te beş on genç türediler, kendilerine 'dekadan' nâmını verdiler. Vâkıâ pek münâsebetsiz bir nâm. Lâkin meslekleri dahi münâsebetsiz olduğundan nâmlarındaki münâsebetsizliği daha örtüyor. Bu açık, sâde ve herkes için anlaşılması kabil olan edebiyatta bir buzâa-i sahîha ile isbât-ı ehliyyet edemeyeceklerini gördüklerinden o yoldaki edebiyâtı mahvedebilmek zu'muna düştüler

Vezin, kafiye ve mânâyı attılar.

> *"İşte Paris'in bu dekadanları İstanbul'da dahi üdebâ-yı cedîdeyi peydâ etmeğe sebeb olmuştur.*

Ahmed Midhat Servet-i Fünûn şâirleri için *"dekadan"* unvânını teklif etmektedir ve bu târihten sonra *"dekadan"* kelimesi değişik kılıklarda bir tehzil ve tahkir ifâdesi olacaktır. Ahmed Râsim kelimeyi *"tek atan"* hâline sokacak, kimileri *"top atan"* kimileri de *"lâzime-i nezâkete riâyeten" "dakîka-dan"* demeyi tercih edecek; *"Tûfeylî"* müsteârıyle bir de *"dek atan"* teklîfi gelecektir.[67]

İsmâil Safâ lisandaki hatâlı gelişmeyi kabûl eder; ama, *"bu itirazlar o kadar yolsuz îrâd ediliyor ki...* diye yakınır.[68] Fikret'in *"İki Söz"*ünden sonra, bu defa A.Midhat'e cevâben Süleyman Nesib *"İki Söz Daha"* başlıklı yazısını kaleme alır [69] Yazı hücumlara karşı müdâfaa ve haksız muâmelelerden şikâyet maksadını taşır. Yazar bilhassa Cenâb'ı korurken sâfiyetle onun "Handeler" adlı şiirinin intihâl olduğunu söyler; bozuk cümleleri gösterir:

> *"Tahmînime göre o sakat, garib cümleler henuz bizde söylenmeyen bâzı meânîyi beyân etmek veyâhud bâzı efkâr-ı mevcûdeyi yeni ve daha ceyyid bir tarz ile söylemek için bi'z-zarûre tabîat-i ıfâdeyi cebr etmelerinden neş'et ediyor "*

Bu defa ona mukabele eden Ahmed Râsim olur. Yazar, Servet-i Fünûn şâirlerinin dili değiştirme gayretlerini yersiz ve faydasız bulur; Avrupâî şiirin taklîdini değil, imtizâcını savunur:[70]

> *"Bâ-husus 'sâât-i semen fâm' 'nây-i zümürrüd' 'şikeste-reng-i sefâlet' terâkîb-i âdiyyesinin ehemmiyeti nedir ki onların nâtık olacağı fikir ve hiss ü hayâl olsun? Bu gibi terâkîb-i müşevveşeyi isti'mâl etmek edebiyyât-ı Osmâniyyeyi efkâr ve hissiyât ü hayâlât-ı cedîde bahş u ihsân eylemekten ziyâde efkâr ve hissiyât ü hayâlât-ı cedîdeyi setr ü ihfâ eylemek değil de nedir?".*[71]

> *"Tabiat-i ıfâdeyi zorlayıp ihlâl eden efkâr-ı mevcûde değildir. Yenilik modasıdır. Lisânımızın her fikri ıfâdeye kabiliyeti vardır Fakat ona vukuf ister. Kopya ile asıl arasında mutlaka fark vardır".*[72]

> *"Benim fikrime gelince: Şark ile garbın imtizâcından husûle gelecek edebiyyât-ı müstakbele reviş-i hâzır ile müyesser olamaz. Bu türlü bir edebin zuhûru için mutlaka şerâit-i âtiyye üssü'l-harekât ittihâz edilmelidir".*[73]

> *"Biz her ne görür isek onu kabûl edemeyiz, etmemeliyiz. Islâh ve tecdîd etmeliyiz. O iyiliği daha ziyâde sâfiyete takrîb edecek nukatı arayıp bulduktan, seyyiât-ı melhûzayı kaldırdıktan sonra ahz ü iktibâs etmeliyiz".*[74]

Ahmed Râsim üç hafta süren bu ağır bombardumanın sonlarına doğru Mutavassıtîn'in Servet-i Fünûn şiiri üzerindeki etkisini belirler:

"Bereket versin mutavassıtîn dediğiniz muharrirîn-i fakîreye! Bereket versin o müstehzîlere ki sizi yavaş yavaş dâire-i i'tidâle rücû' etmeğe mecbûr eyleyerek âsâr-ı ahîrenizde biraz vuzuh göstermeğe sevk ettiler".[75]

Görüldüğü gibi, Servet-i Fünûn şâirlerinin yenilik faâliyetlerinin büyük kısmı dili değiştirmek fikrine dayanırken, bu şiire muhâlif olanların itirazlarının büyük kısmı da "lisân-ı şi'r" üzerindedir. Fikret 1893'te edebiyâtı güzelleştirse de edebî dili bozan batılı söyleyişe karşı çıkıyordu:

"Evet bâzılarımız tarafından isti'mâl edilmekte olan üslûb-ı garîb-i ifâde şehâdet eder ki Garb edebiyatının lisanımıza sû-i te'sîri oldu. fakat inkâr edemeyiz ki edebiyatımız da bugünki derece-i letâfeti o sâyede buldu".[76]

Beş sene sonraki "İki Söz" makalesinden, Fikret'in artık "üslûb-ı garîb-i ifâde" adlandırmasını unuttuğu anlaşılır. Şimdi şâir, herkesle aynı dili kullandıklarını düşündüğü için itirazlara bir mânâ verememektedir:

"-Lisan bozuluyor... Yazdıkları anlaşılmıyor

Bozulan, anlaşılmayan hangi lisandır, bilmiyoruz. ya bu feryâd edenler bizden başka bir dil kullanmıyorlar ki!

Servet-i Fünûn ediblerinin önemli problemlerinden birisi, yeni hassâsiyet sâhalarını ifâde edebilecek yeni kelime, söyleyiş, hattâ sentaks arayışlarıdır. Mensur şiirleriyle şâiriyetini isbât eden **Hâlid Ziyâ'nın Mâi Ve Siyah** romanı Servet-i Fünûn'da tefrika edilmeğe başlanır (Nu. 273-317, Mayıs 1312-Mart 1313). Bu tefrika, tenkid yazıları biçiminde devâm eden edebiyat polemiklerinin roman kisvesindeki bir parçası gibidir. Muhtemelen romanın yazılması bittikten sonra tefrikası başlamamış, tefrika sürerken yazılması da sürmüş olsa gerektir. Bu sebeple tefrika edilen bölümde, o günlerin edebiyat münâkaşalarına paralel taraflar bulunduğuna sıkça tesâdüf edilir. Romanın kahramanlarından **Râci,** üç sene evvel ölen Muallim Nâci'dir; **Hüseyin Nazmi** ise, Tevfik Fikret'tir.[77] Dolayısıyle roman, geleneği korumak ve yeniliği kollamak gayretinin mücâdelesini aksettiren bir belge özelliği de taşır. **Mâi Ve Siyâh**'ın başkahramânı şâir Ahmed Cemîl'in oluşturmak istediği şiir dili, bütün Servet-i Fünûncuların ortak emelidir:

"-Bilseniz, şiirin nasıl bir lisâna muhtâc olduğunu bilseniz! Öyle bir lisan ki.. neye teşbîh edeyim, bilmem... Bir rûh-ı mütekellim kadar belîğ olsun. Bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşid derinliklerine, heyecanlara, tehevvürlere tercümân olsun, bir lisan ki bizimle berâber gurûbun ahzân-ı elvânına dalsın düşünsün; bir lisan ki rûhumuzla berâber bir mâtemin eşk-rîz-i ye'si olsun. Bir lisan ki heyacân-ı âsâbımıza refâkat ederek çırpınsın... Haniya bir kemanın telinde zabt olunamaz,

anlaşılamaz, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki rûhu titretir Haniya bir sabah zamânı incilâ-yı fecrden evvel âfâka hafif bir imtizâc-ı elvân ile dağılmış sisler olur ki üzerlerinde tersîm olunamaz, tâyin edilemez renkler uçar, nazarlara bûseler serper... Haniya bâzı gözler olur ki ufh-ı bî-intihâ-yı siyâha açılmış kadar ölçülemez, ka'r-ı nâyâb-ı umkuna vukuf kabil olamaz, derinlikleri vardır ki hissiyâtı masseder İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun; fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın; ruzgârlarla savrulsun; sonra müteverrim bir kızın kenâr-ı firâşına düşsün ağlasın; bir çocuğun mehd-i nâz-perverine eğilsin gülsün; bir gencin nûr-ı nigâh-ı şebâbına saklansın parlasın. Bir lisan... Oh! Saçma söylûyorum zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki ser-â-pâ bir insân olsun".[78]

Servet-i Fünûn şâirleri oluşturmayı hayâl ettikleri bu hassas dilin mevcut kelimelerle kurulamayacağını düşündükleri için daha âhenkli, art/alt mânâları daha zengin, henüz kullanılıp eskitilmemiş kelimeler ararlar.

"Bir aralık lehceyi dar buldu, yeni fikirler için yeni kelimeler lâzım olduğunda musırridi, 'Eski kelime altında fikirlerin tâzeliği görülemez, nazar-ı dikkatten firâr eder' derdi, lûgat kitablarına sarıldı, sahîfeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti, bunlar ne için kamus köşelerinde unutulmuş? Ne güzel şeyler keşfetti! Kimisinin bir fikriyle hüsn-i tetâbukuna, bâzısının mevcudlara rüchânına, bir kısmının da nâ-şenîdeliğine fırıfte olarak bunlara temellûk etmek istedi, kendi kendine 'Beni lûgat-perdazlıkla ithâm edeceklermiş... Anlamayanlar etsin. dedi.[79]

Görüldüğü gibi, Servet-i Fünûncular "lûgat-perdazlık" ithâmını umursamazlıkla savuşturmayı düşünürler. Oysa, karşılaştıkları tepki çok büyük olur ve bu tepkinin bir kısmı da yine kendi içlerinden gelir. Meselâ **H. Nâzım** yeni kelime ve terkiplere tenâfür nazarıyla bakar.[80] Yıllar sonra Cenab, o günlerdeki lisânı yenileme gayretlerinin yanlış anlaşıldığını söyler:

"Bütün-i sâlifenin bize terk ettiği mîrâs-ı lisan üstüne biz de bir bûse gibi figanımızı koyduk: İşte hizmetimiz!... Ye'simizi dimâğımıza topladık: zamânımızın felsefe-i pîç ü tâbına lâyık, aç bir üslûb aradık. bulduğumuza 'dekadanlık!' dediler "[81]

Hücumlara mukabil, **Müftî-zâde Ahmed Hikmet** her şâirde sembolist unsurlara rastlanabileceğini söyleyerek **Şeyh Galib**'i örnek verir.[82] Bu sıralarda Servet-i Fünûn şâirlerinin imdâdına Şemseddin Sâmi yetişir:

"Şiir ve edebiyâtımızın tarz-ı cedîdine en ziyâde isnâd olunan kabâhat, edebiyyât-ı garbîye taklîdidir Vâkıâ bu isnad büsbütün iftirâ değildir bir dereceye kadar doğrudur ( ). İtirâz olunacak cihet tak-

liddir, yoksa imtisâl mezmûm değildir ve belki tabiî ve zarûrîdir. Maârifte ve sâir şuabât-ı medeniyyette bizden çok ileri bulundukları asla cây-ı bahs-i müzâkere olmayan ümem-i garbiyyeye peyrevlik ve eserlerine imtisâl etmek, yalnız edebiyat hususunda mı mezmûmdur? Her hususta onların mukallidleri değil miyiz?"[83]

Hüseyin Câhid bu makaleden aldığı güç ile üç gün sonra **Tarik Gazetesi**'nde "Terakkıyât-ı Edebiyyemiz" başlıklı yazısını neşreder. Bu yazıda, Servet-i Fünûn şiirinin cereyâna mensûp olmayan bir kalem sâhibi tarafından ilk desteklenişinin verdiği memnûniyet ve heyecan vardır:

"(...) edebiyyât-ı hâzıramızın ân-ı münâkaşâtını defn ile hep çalışalım. Meydâna târiz değil, bizden sonra beka-yâb olacak eser çıkaralım. İşte Şemseddin Sâmi Beyefendi Hazretlerinin makale-i aliyyeleri böyle bir devre-i mes'ûdenin iftitâhını ümîd ettirdiği cihetle edebiyyât-ı hâzıramızda mühim bir târih teşkîl edecektir fikrinde bulunduk. İnşâallah aldanmamışızdır"

Bir üç gün daha geçer ve yine **Tarik**'te Ahmed Midhat "Teslîm-i Hakîkat"i neşreder.[84] Efendinin dekadanlara çatmasının sebepleri onlann dil ve kültürü Avrupalılaştırma gayretleridir. Oysa, son eserleri bunun tam tersi yönünde yazılmaktadır. O hâlde dekadanlık artık bizim için korkulacak bir dâvâ olmaktan çıkmıştır. Bunun en iyi örnekleri Fikret ve Câhid'in **Tarik**'teki son makaleleridir.[85]

"Şu iki makaleyi iki şâhid-i âdil olarak her hâkim-i edebin huzûrunda işhâd eder de 'Halk dekadanlığı sataşmış değil, dekadanlık halka rücû' etmiştir' dâvâmızı te'yîd eylersek kat'iyen umarız ki hak kazanırız. Haydi dekadanlığın en büyük hasmânesine baş vuralım. Şu iki makalede tırnak takabilecek bir söz, ürkecek bir fikir bulsunlar da göstersinler. Eğer dekadanlık nümûnesi bu makalelerde görülen şey ise ilân edilsin ki evvel be-evvel Ahmed Midhat dekadandır."

Fikret'in iki gün sonraki "Hafta-i Edebî"si gedikleri kapanmaya, yaraları sarılmaya başlanan bir Edebiyyât-ı Cedîde'yi haber verir; fakat beri taraftan da Ahmed Midhat'e kırgınlığın sürdüğünü hissettirir:

"Fikr-i hakîrimce dekadanlık bahsi esâsen ehemmiyet götürür birşey değildi, yalnız sinire dokunuyordu!...(...) şu zavallı bî-günah dekadanlar içinde bugün kendilerinin tenezzülen itâle buyurdukları dest-i iltifâtı itecek kadar âdâb-ı ihtirâmdan bî-haber bir şahıs mevcûd olsun, fakat ummam ki -yine bunların arasında- o ele bûse-i kabûl vaz'edecek kimse de bulunsun!"[86]

Bu târihten sonra "Mefhari" müsteânyle **Atâ Bey**'in **Tarik**'te bir, **İbnürriFat Sâmih**'in **İkdam**'da üç muhâlif yazısı neşredilirse de Hüseyin Câhid aldığı yeni güçle bunlara cevap vermekte zorlanmaz.[87] Bu cevaplanndan birisinde yazar, Servet-i Fü-

mın'da bulunduğu söylenen *"anlaşılmamak" "taklid"* ve *"tenâfür"* kusurlarının da müdâfaasını yapar.[88] İlginç olan odur ki, Servet-i Fünûn'un aslî yeniliklerinin bir kısmı forma âit iken, bu yönü olumlu veyâ olumsuz pek eleştirilmez. Oysa daha Servet-i Fünûn Edebiyâtı oluşmadan önce, belki de ilk ve en katı Servet-i Fünûn şâiri sayılması gereken **Nûreddin Ferruh** vezin ve kafiye hakkında çok keskin tekliflerde bulunur. **Şafak Sadâları** (1311) adlı küçük şiir kitabının ilk yetmişdört sahîfesinde görüşlerini açıklayan şâir, ertesi yıl neşrettiği bir makalede vezin ve kafiye konusunda daha vâzıh ve daha radikaldir.

> *"Evet hakîkaten tab'-ı beşerde fıtrî bir nazım isti'dâdı var, çocuklar bile ninniden, sallanmaktan hazzediyorlar. Bunun sebepleri defence muayyendir. Fakat yek-edâ olan ve mütemâdiyen tekerrür eden bir nazmın evvelâ çocukları memnûn edebildiği ve sâniyen herkese uyku getirdiği de mâlûm, hattâ herkesçe de mâlûmdur. Binâenaleyh biz o nazmın vücûdunu inkâr etmemekle berâber onun bâzı değişmez ve dar kalıplar ile yek-edâ bir sûrette tekerrürünü hoş görmedense nâ-mahdud tahavvülâtını dinlemeği tercîh ederiz. Bu ise fikrimizce şiirimizi yek-edâ olan evzân-ı mâlûmeden kurtarmakla mümkin olur Yalnız benim ve beni tasdik edenlerin fikrince hattâ parmak hesâbını bile kabûl etmemek daha ziyâde maksadımıza muvâfık görünür*
>
> *Şiirde kafiyeye de o kadar ehemmiyet vermemeli, her ne olursa olsun benim nazarımda kafiye zâiddir. Her kayıddan ziyâde hissiyaâa tâbi' olması lâzım gelen şiirin beyitlerinin âhirini böyle bir zincîr-i teselsül ile bağlamakta bir mânâ göremem".*[89]

Nûreddin Ferruh'un şiir kitabının neşredildiği sıralarda Mehmed Zîver bir yazı kaleme alarak şâirin adını belirtmeden şiddetle eleştirir:

> *"Şiirde vezin ve kafiye olmasın, diyenlere karşı 'Peki nasıl olsun? Bu bâbda lûtfen bize bir nûmûne ihsan buyurur musunuz' diyecek olurlarsa mesele güçleşir. Vezin olmasın, kafiye olmasın, yine şiir olsun. Pekâlâ ammâ nesrin ne kabâhati var ayol! "*[90]

A(hmed) M(idhat) ise, vezin ve kafiyeye terkedilemez bir alışkanlık nazarıyle bakar:

> "Edebiyyât-ı Cedîde denildikçe şu cümleye türlü türlü mânâlar verilmek isteniliyor. Meselâ veznin, kafiyenin lüzûm-ı tebdîli gibi birşey anlaşılıyor.(...) Edebiyyât-ı Cedîde bu fikirde bulunmaz. Biz vezni, kafiyeyi kaldıramayız. (...) Şiir dediğimiz gibi onunla berâber derhâl vezin ve kafiye de hâtırımıza aynı zamanda tebâdür ediyor. Şu itibâr ile vezni ber-taraf edince manzum söze ihtiyac kalmıyor gibi bir fikre de zâhib oluyoruz. Bu bir itiyaddan, ülfetten tevellüd ediyor"[91]

Servet-i Fünûn şâirleri içinde Cenab ve Celâl Sâhir gibi vezinsiz şiiri, kafiyesiz şiiri tecrübe edenleri olursa da vezinsiz ve kafiyesiz şiir yazanı yoktur. Sâdece İsmâil Safâ böyle şiirlere cevaz verir:

> *"Evet bir büyük şâir kafiyeli fakat vezinsiz yâhud vezinli de kafiyesiz veyâhud hem vezinsiz hem kafiyesiz şeyler yazar, şiir olur"* [92]

Üstelik, onlann hedeflediği müzikalitesi yüksek bir şiirdir ve bunun gerçekleşmesinin bilhassa vezin yoluyle olabileceğini düşünürler. **Ali Ekrem** vezin ve kafiyenin kaldırılması fikrine aşağı yukarı Zîver'in cümleleriyle itirâz eder:

> *"Şiiri mûsikîye teşbîh etmek lâzım gelse vezin usûl, kafiye karâr olur. Usûlsüz, kararsız bir şarkı yapılabilirse yapsınlar da görelim. Hem vezin ve kafiyeyi terkedecek olduktan sonra niçin nesir yazmayalım"* [93]

Fikret ise, aruzda her veznin bir rûhu olduğuna inanır. Bu yüzden, her hissin her vezin ile ifâde edilemeyeceğini; veznin, rûhuna uygun duyguları daha güzel yansıtacağını söyler:

"(...) anlayalım ki evzânın hangisi daha rakik, daha saf, daha sâde, daha hafif, daha şuh, daha mest, daha raksan ve hevâyî. Hangisi daha samîmî, daha müessir, daha ciddî, daha ağır, daha ulvî, daha semâvî ve rûhânîdir. Evet, bakalım hangi vezin hangi zeminlere daha muvâfık düşecek: hangi hissiyat hangi vezinlerle daha tam, daha sâlim olarak teblîğ edebilecek. Hâsılı hangi şiir hangi vezne tatbîkan söylenirse tabiiyetini, samîmiyetini, rûhunu muhâfaza edecek". [94]

Aşağı yukan aynı sıralarda Ahmed Cemil de vezin konusundaki benzeri fikirlerini dostu Hüseyin Nazmi'ye anlatmaktadır:

"Bizim veznimizin mânâ-yı mûsikîsine, ıfâde-i revişine, hiss-i edâsına ne için vâkıf olmamalı, yâhud iddiâ-yı vukuf edip de bundan ne için istifâde etmemeli? Beşyüz beyitlik bir manzûmeyi bir vezn-i muttarid üzerine söylemekten tevellüd edecek ta'b-ı rûhu, o yeknesakî-i âhenkten husûl bulacak teezzî-i hissi ne için anlamamalı? Nazmiyyât-ı garbiyyede tenevvü'-i evzandan hâsıl olan âheng-i latîfi görüyoruz, o âhengi husûle getirmek için bizim elimizde bî-mânâ bir vezn-i hecâî yerine hadd-i zâtında bir mûsikîden ibâret bir vezn-i mutrib varken ne için nazmımızın eczâsına dikkat ettiğimiz gibi mişvârında da âheng-i veznin rûh-ı şi'r ile hem-dem olmasına dikkat etmeyelim? (Vezn-i millîyi terk ettiğimize ne kadar isâbet etmişiz)". [95]

Görüldüğü gibi, Ahmed Cemil de Servet-i Fünûn şâirlerinin şiirde muhtevâ ile veznin ruhça ortak olması, uzun şiirlerin monotonluktan kurtarılması için birkaç vezinli yazılması fikirlerine iştirâk etmektedir. Kafiye husûsunda da Ahmed Cemil tam bir Servet-i Fünûn şâiri gibi düşünür. Kafiyenin ses değeri, müzikalitesi ve kelime olarak söylcyiş-mânâ münâsebeti üzerinde durur:

> *"-Hele kafiye... Garibdir, bizde en ziyâde şâyân-ı dikkat şeyler ihmâl edilmiş de edebiyâtımızda melâib-i ıflâne için hayatlar sarf olun-*

muş...(...) Kafiyenin tarz-ı tertîbini sırf zevke fakat bir ıttırâd-ı mahsûs içinde zevke tevfikan icrâ etmek bize âid bir muvaffakıyet... O muvaffakıyete bir de kafiyenin mânâ-yı tasavvutunu ilâve et, sonra mûsikî-i evzâna da o tebeddül-i hem-âheng-i mânâyı ver, işte yarının nazmı... Bence kelimelerin mânâ-yı mevzûlarından başka bir de -nasıl tâbîr edeyim- mânâ-yı sadâsı vardır; bilmem herkes hissediyor mu? Fakat ben meselâ 'nâliş' kelimesinin edâ-yı mahzûnânesini, 'pervaz' kelimesinin meyl-i tayyerânını, 'feryad' kelimesinin âheng-i sîne-çâkini pek iyi duyuyorum".[96]

Ahmed Cemil oluşturmayı düşündüğü ve denediği şiiri Hüseyin Nazmi'ye heyecanla tarif eder:

"-Şimdi düşün, Nazmi, melûl bir beyit hazin bir kelimenin üzerinde bir vakf ı sekînâne ile bitsin, sonra mutantan bir kafiye diğer bir beytin haşmet-i mânâsına bir karâr-ı muhteşem versin; bütün şiir bir yandan veznin emvâc-ı mûsikıyyesine teslîm-i nefs ederek dalgalanırken kafiyeler öteye beriye mânidar zemzemeler, ruh-perver nağmeler serpsin; sonra o şiirden bütün hâyîde teşbihleri, bütün o köhne cinasları çıkar; fikri o edâ-yı mâruftan kurtar; işte benim eser,.."[97]

Bir toplantıda Hüseyin Nazmi, önce batı şiirinin târihçesinden söz eder; sonra da Ahmed Cemil'in okumayı düşündüğü bir şiirini kasdederek,

"İşte şu dinleyeceğiniz eser oradan toplanılmış tohumların şark güneşinde inkişaf etme çiçeklerinden müterekkib bir demettir."[98]

diye Ahmed Cemîl'in şiirinin kaynağını gösterir. Seneler sonra Prof. Dr. Mehmet Kaplan, "Elhân-ı Şitâ'ya Ahmed Cemil'in kış şarkısı gözüyle bakılabilir"[99] diyecektir. Ahmed Cemil şiirini, herkes gibi söyleyecek olsa bu kadar zahmete yirmi gazel çıkarabileceğini düşünerek; ama, Fransız dekadanlarının eserlerini okuyup onlardan şekil ve muhtevâ özellikleri alarak yazmıştır; batı etkisi açıktır. Oysa H. Nâzım, Servet-i Fünûn edibleri üzerinde batı edebiyâtının etkisini sâdece "imtisâl" olarak gösterir:

"Garp edebiyâtına teveccüh ettik; fakat taklîd için değil, mesleğimizin esâsı mevzu ve üslûpta mümtâziyet (originalité)le berâber tabîiyet ve samîmiyetti.

Garbe teveccüh ettiğimiz zaman Avrupalıların düşündüklerini düşünmek, duyduklarını duymak hatâsını irtikâb etmedik. Garp üdebâsını da taklitten çekindik; onlara ancak imtisâl ettik".[100]

Hâlbuki, Servet-i Fünûncuların reîsi mevkiindeki Fikret'in şiirlerinde bile Fransız şiirinin güçlü etkileri vardır. **Prudhomme, Baudelaire** gibi şâirler; fakat en ziyâde Coppée Fikret'e tesîr eder. Françoise **Coppée**'nin şiirlerinden *"Matin d'Octobre"*

"Beıf-i Zerrîn"i, "Tristement" "Perî-i Hazân"ı, "A un Lilas" "Krizantem"i, "Le pére" "Tecdîd-i İzdivâc"ı, "Dans un train de Banlieu" "Vagonda"yı, "Une Aumône" "Sadaka"yı, "Le Cabaret" "Sarhoş"u, "L'Epave" "Balıkçılar"ı, "Le Defile" "Asker Geçerken"i yazdırır. "Les Mois" "Âveng-i Şühûr"u ilhâm eder: Âveng-i Tesâvirr" de fikrCoppée'den alınma bir seridir [101]. Üstelik Fikret geleneği reddetmez ve meselâ Cenab ile kıyaslanınca daha az Servet-i Fünûncudur.

> *"(...) Fikret bizim edebiyâtımıza yeni bir şekil yâhud yeni bir mevzû getirmedi. (...) Cenab Bey (...) yeni şiirlerini neşrederken Fikret daha Hâmid'le Ekrem'den gördüğü şekiller arasından bir türlü çıkıp kurtulamıyordu, bu muhakkak".*[102]

Servet-i Fünûn şiirini Fikret değil, Cenab temsîl eder. Fikret'in hâlâ gazel ve nazîre hakkında düşünmekte olduğu sıralarda[103] Cenab klâsik şiiri toprağa vermektedir:

> *"Edebiyyât-ı atîkadan durûb-ı emsâle katışan beyitler yetişir Bugünki Türkiye'ye bugünki edebiyat, bugünki lisan, bugünki san'at lâzım. Yeniçeri şarkıları yeniçeri kıyâfetinde dinlenebilir. Târîh-i siyâsîmizde Lâle merâkı devri nasıl geçmiş gitmiş ise târîh-i edebiyyâtımızda da gazel devri artık yaşamamalıdır... Eski şiirler fenâ değil, fakat ölü!(...) Artık dîvanları ihtifâlât-ı lâyıka ile kütübhânelere defnetmeliyiz..."*[104]

Cenab yeni formlar peşindedir; ama, bunu yaparken oluşacak yeni formların okuyucu tarafından yadırganmayacak bir tabiîlik taşımasını da ister.

> *"Manzum, mensur, ben bütün âsâr-ı cedîdeyi seviyorum. Yalnız mısrâların yeni şekilleri hoşuma gitmiyor Sekiz santimetro tûlünde bir mısrâın altında kısacık iki kelime: Bu bana cücelerle devlerden mürekkeb bir tabur gibi garib görünüyor".*[105]

Cenâb'ın muhtevâ için düşündükleri de önemli ve yol açıcıdır. Cenab kelimelerde mânâyı değil, lâfzî armoniyi öne çıkarmaktan yanadır:

> *"Bugün şâir. kelimeleri heyecân-ı dimâgî ve heyecân-ı kalbîsine göre tarh u tanzîm ederek, tûde-i elfâz içinde bir nefha-i zindegî gösteren bir san'atkârdır. Bir parçanın bestesinden ziyâde güftesinden müteessir olan adama bir zevk-âşinâ-yı mûsikî ıtlâkı câiz olmadığı gibi yalnız mânâ-yı eş'ârı anlayıp da mehâsin-i san'ate bîgâne olan bir adamın mûlâhazâtına da mûlâhazât-ı edebiyye denemez".*[106]

Bu şâir tipi ve şiir çizgisi sembolizmden derin izler taşır. Cenâb'ın sembolizm hakkındaki makaleleri ve sembolist anlayıştaki şiirleri bu izlerin tesâdüfî olmadığını gösteriyor. Oysa Cenab çok kesin bir ifâdeyle,

> *"Hakîkatte biz senbolist olmadığımız gibi edebiyyât-ı Osmâniyye'de hakîkî bir sembolizm devri de görülmemiştir"* [107]

demektedir. Bu reddedişe sebep, taklit iddiâlandır. Meselâ Müstecâbî-zâde Ismet bir

mektûbunda Cenâb'ın "Def'-i Keder" şiirini **Verlaine**'in bir şiirinin *"sevkiyle"* yazılmış sayar, mısrâlan karşılaştırır; sonra da yeni şiire emniyetsizliğinden bahseder:

> *"Hulâsa bendeniz kat'iyen kanâat hâsıl ettim ki âsâr-ı cedîde diye yazılan manzûmeler hep böyle tercüme, taklid, intihâl ile vücûda gelir Bâlâda isimlerini ta'dâd ettiğim eserler kimbilir kimlerin eserlerinden mesruktur, tedkîk olunsa bunlar hep meydâna çıkar".*[108]

Cenab bu tavrın yaygınlaşmasından korkarak sembolist eğilimlerini saklamak lüzûmunu hissetmiş olabilir; ama, kendisi dışında sembolist Servet-i Fünûn şâiri bulunmadığını söylemek de yanlış olmaz. Bu sebeple, aslında *"dekadan"* sıfatının muhâtabı da hep o olur.

Cenab sembolistlerin müzikal kelime seçimlerinin titiz bir tâkipçisidir. "Sâât-i semen fâm" bu bakımdan *"sembolizmin sembolü"* hâlini alır ve aynı sebeple eleştirilerin hedefi olur. Müstecâbî-zâde İsmet'in bir diğer mektûbunda,

> *"Sâât-i semen-fâm demekte edeben, hayâlen ne güzellik vardır! Hem böyle şeyleri târif ve tasvîr için Türkçe kelime mi yok"*[109]

der.

Umûmî fikir Servet-i Fünûn şâirlerinin o güne kadar kullanılmamış kelimeleri dile sokmaya çalıştıkları; böylece mânâyı lâfza fedâ ettikleri yolundadır. Cenâb'ın *"mânâsız şiir"* iddiâlarına cevâbı,

"Sükûtun bile mânâsı olduktan sonra mânâsız şiir olamaz. Mânâsız, hakîkaten mânâsız şiirlerin mânâsı odur ki nâzımları budaladır!"[110]

şeklinde olur. Aslında müterizlerin de şiirin bir üstdille yazılmasına itirazları yoktur:

> *"Edebiyatta herkesin âsâr-ı edebiyyeyi anlaması meşrût değildir Çünki ondaki gavâmız u bedâyi'-i edebiyye herkesin anlamasından mûteâlîdir 'sâr-ı edebiyye herkesin bi-hakkın anlayacağı sûrette yazılmalıdır' diyenler haksızdırlar"*[111]

Ama, mutavassıtînin Servet-i Fünûn'dan ayrıldığı nokta, şiir dilinin anlaşılmasını üstkülliir ürünü oluşunun değil de Batı kültürünün imajlarını ve şekillerini kullanmanın engellediğini düşünmesidir.

> *"Bir sahîfede onbeş yirmi Fransızca kelime kullanmak, garb şîve-i edebine ittibâ' etmek neden? (...) Eski tarz-ı atîk-ı edebimizden şikâyetimiz ne için? Arapça mı, Farsça mı, Türkçe mi ne olduğu bilinemeyecek derecede muğlâk, mânâ çıkmaz olduğu için değil mi? Şimdi de Fransızca mı, Türkçe mi, ne olduğu bilinemiyor; buna ne diyeceğiz?"*[112]

Servet-i Fünûn şâirleri arasında klâsik edebiyâta belki de en yakın görünen isim, İsmâil Safâ, bunun sebebini medeniyet dâiresi değişikliğine bağlar ve kendilerini tamamen haklı görür:

> *"Şimdi biz Avrupa edebiyatını tetebbu' ediyoruz. Çünki rehnümâ-yı terakkîmiz âsâr-ı garbiyyedir Okuyalım da öyle yazmayalım. Bu olmaz. bu*

kabil değil. Çocuk ana, ata lisânını değil, öğrendiği lisânı söyler Biz de lisân-ı edebîyi öğrendiğimiz gibi yazarız. Eslâfımız Acemce söylemekte nasıl mâzûrr iseler biz de şimdiki yazdığımız gibi yazmakta mâzûruz".[113]

Bu *"mannerist"* tavır hemen hemen bütün Servet-i Fünûn şâirleri tarafından kabûl görür. Cenab dekadanlığı ile övünür:

"Dekadan: Bu tâbîr-i garib, hasedin ehliyet üstüne asmak istediği sahtekâr yaftası idi ki genç üdebâya bir nâmuslu fabrika markası hizmetini îfâ etti".[114]

Mehmed Celâl'in **Resimli Gazete**'de neşrolunan *"Edebiyyât-ı Cedîde"* şiiri Mutavassıtîn'in bütün itiraz, müdâfaa ve hücumlarını özetleyen bir manifesto gibidir:

Sen nerdesin ey debdebeli, şanlı **Fuzûlî**
Kaldır başını, aç yüzünü bak neler oldu
Şi'rin -ne tuhaf!- kalmadı bir zevkı, usûlü
Halkın kimi **Verlaine,** kimi **Âşık Ömer** old

Sen nerdesin, ey hazret-i **Rûhî**-i sühan-ver
sâr-ı garîbâne-i rûhun unutuldu;
Vardır sebebi: Hep dekadan oldu edîbân
Jean Jacques Rousseau'nun tarzı bize münkeşif oldu;

Sen nerdesin, Allah için, ey hazret-i **Bâkî**
Mersiyyeni, şîrîn gazeliyyâtını attık;
Victor Hugo'nun zevkıne olduk da mülâkî
Sonra oraya bir dekadan parçası kattık.

Sen nerdesin, ey **Galib**-i mahzûn u mükedder,
Beş beytin için ister iken bir de nazîre
Gûş etti bunu, arz-ı cemâl eyledi **Gilbert**
Bir şâibe kondurmak için mihr-i münîre

Sen nerdesin, ey şâşaa-i hazret-i **Nâcî,**
fâk-ı edebden bize bahş eylediğin nur
Izhâr ediyor râh-ı fazilette **Sirâc**'ı
Heyhât!... O ışık, ebr-i cehâlet ile (meftûr!...)
Siz gittiniz ey şanlı hünerverleri dehrin
Bizler hezeyanlar, dekadanlardan usandık,
Göçtü edebiyyât-ı zekâ-perveri dehrin
"Zirâ ki ziyân ortada bilmem ne kazandık"

Başlar Edebiyyât-ı Cedîde... Mütehayyir
Hattâ gözü baygın ve yüzü hayli müşemmes
Bir hasta kızın vechine benzer... Müteessir
Mor nağmeli, al cilveli, hem tirşeli bir ses

Kumral başının üstüne çıkmış ve kulaklar
Mâî saçının lerzişine müncezib olmuş;
Al bûseyi görmüş ne tuhaf tirşe dudaklar
Bak fındıkî kirpikleri görmüş de tutulmuş!...

Sâât-i semen-fâmı çalar havf ı siyâhın
Bir lerze-i ebyazla olur rûha mukarin
Bir ka'kaanın, gumgumenin lerzişi âhın
Var mı burada fâidesi âh ne mümkin

Başlar Edebiyyât-ı Cedîde.. müteverrim!...
Elbet ona bir çâre bulurlar dekadanlar
En sonra görürler de acırlar.. mütebessim,
Bir hiss-i samîmî ile derler top atanlar:

Mâî emelin mor sesi gelsin mi vücûda?
"Dîvânece sözler mi demektir edebiyyât?...
Fikr-i hezeyân müncezib oldukça suûda
"sâr-ı terakkî diyoruz biz buna, heyhât!...

Bâzı mutavassıtlar ise, yavaş yavaş yeni şiir diline alışmaya başlarlar. Bunlardan birisi eski şiirin kocadığını ve mazmunlar olmadan mânâ taşımadığını söyledikten sonra,

> *"Mâmâfih yeni şâirlerimiz diye lisân-ı istihfâfa aldığımız erbâb-ı ihtisas nekais-ı mezkûreden muarrâ eserler yetiştiriyorlar. Ammâ ne yapalım! Bunlarda da ufak tefek kelime hatâları oluyor. 'Havf-ı ezrak' 'mâî rûyâ' 'yeşil uyku' gibi tâbîrât-ı cedîde ve gayr-ı me'nûse bulunuyor. Lâkin bu tâbîrat şiirin hadd-i zâtındaki hissiyetini ibtâl edemiyor"*[115]

diyerek Edebiyyât-ı Cedîde'nin henuz pek cılız bir müdâfaasını yapar. Bir kısım Mutavassıtîn'de böyle yumuşama alâmetleri görülürken, Servet-i Fünûn da bir içhesaplaşma peşindedir. Edebiyyât-ı Cedîde şâirlerinin bir kısmı hücumlar karşısında haklı veyâ haksız yere birbirlerini müdâfaa zorunda kaldıklarından şikâyetle şahısları değil, mesleği kollamak gerektiğini düşünürler. Fıkret yeni edebiyâtın marazı oluşunu eleştirir:

> *"( ) edebiyâtımız sağlam bir bünyeye mâlik değil, edebiyâtımız*

hasta... (...) Derin bir sükûn içinde medid bir inilti... İşte okunan eserler ekseriyetle rûhumuzda bu aksi bırakıyor (...) Eserlerimizde bilir misiniz eksik olan nedir? Hayat".[116]

Bu otokritik yol açıcı olur. Ali Ekrem de uzun bir makale kaleme alarak Servet-i Fünûn şiirini eleştirmek ister. Mecmûaya gelen makaleyi Fikret beğenmez ve kimi yerlerini çıkarıp kimi yerlerini de değiştirerek neşreder.[117] Ali Ekrem eleştiriye kapalı ve hazımsız bulduğu Fikret'e öfkelenerek makalesini tahrif ve tahrip edilmemiş hâliyle **Mâlûmat Mecmûası**'nda neşreder.[118] Bu hâdise, Ali Ekrem'in rakip cepheye geçmesi, Mutavassıtîn'e katılması mânâsına gelir. Şâir bu makalesinde Fikret'in *"Kenan"* ve *"Kılıç"* şiirlerini beğenmez. Cenâb'ı elfâza boğulmuş sayar; onun bâzı terkiplerini eleştirir; *"Handeler"* şiirini mânâsız bulur. Bu itirazları daha önce Mutavassıtîn defalarca yapmasına rağmen, Ali Ekrem'inkiler kalenin içinden geldiği için daha etkili olur. Fikret isim vermeden ve îmâlar yoluyle Ali Ekrem'in hareketini uygun bulmadığını belli eden bir yazı kaleme alır ki, bu şâirin Servet-i Fünûn'daki sonuncu *"Musâhabe-i Edebiyye"*si olur.[119] Ali Ekrem ise, bu yazıya çabuk ve sert bir cevap verir [120] Birkaç ay Fikret'in cevap vermesi beklenir; ama, bu gerçekleşmeyince Cenab, *"Râik Vecdi"* müsteârıyle bir yazı kaleme alarak Ali Ekrem'in *"levâzım-ı intikad"*a sâhip bulunmadığı için bir münekkid sayılamayacağını îmâ eder.[121] Ali Ekrem[122] ve Rıza Tevfik[123] Cenâb'a mukabele ederek onu da sustururlar.

Ali Ekrem'i tâkîben dostu ve Mâbeyn Kitâbeti'nden arkadaşı Ahmed Reşid de Servet-i Fünûn'dan ayrılır. **Mehmed Rauf** onun arkasından epeyce iğneli bir yazı kaleme alırken,[124] H. Nâzım'ın **Mâlûmat**'taki ilk makalesi de Rübâb-ı Şikeste'nin tenkîdi olur.[125]

H. Nâzım'dan sonra, **Sâmi Paşa-zâde Sezâyi** ve **Menemenli-zâde Tâhir** gibi Edebiyyât-ı Cedîde'yi destekleyen şöhretlerin de uzaklaşması Servet-i Fünûn'u iyice zayıflatır.

Taşraya Açılırken

Harp edebiyâtının iki cephesi vardır. İlki savaşı bizzat yaşayanların ortaya koyduklan ürünlerdir ki, bunlarda intibâ ve duyguların ifâdesi önem kazanır. İkincisi ise, savaşa katılmayan ediblerin kalem mahsûlleridir ki, bunlarda askerin moral takviyesi ve galeyâna getirilmesi esastır.

İstanbul asırlar boyu orduya asker vermez; kumandan yetiştirir. Bu sebepledir ki, harbin ayrılıklan ve acıları da İstanbullu için biraz uzak kalır. Dolayısıyle, sanatin Kâbesi olan İstanbul'da bir *"harp edebiyatı"* teşekkül etmez. Eldeki örnekler ise azdır, samîmiyetten uzaktır yâhut taşralı ediblerin eseridir.

Bu hâl XIX. asrın ortalarından itibâren, bilhassa Kırım Harbi esnâsında değişmeye başlar; 93 Harbi'nde ise, zirve eserleri şehirliler verir. Artık savaş entellektüel edîbin de ilgi sâhasındadır; ama, hitâb edilen okuyucu cephe gerisindedir. Dolayısıyle

harbi aktif yaşayanlann uzağına düşen eserler verilmektedir. Oysa Yunan Harbi, ede biyatın sosyolojik yönünü -belki de ciddî mânâda ilk defa- farketmemizi sağlar. Savaşanlar sıradan insanlardır ve onların hasreti, öfkesi, kahramanlığı, şehâdeti, yetimleri gibi konulan işleyen edebiyât eserleri onlara hitâb etmemektedir. Oysa edebiyat, bilhassa şiir, askerin anladığı dilden ve alıştığı formda söylenirse onlar için ciddî bir psikolojik pansuman olabilir. Yunan Harbi esnâsında bunu ilk farkeden şâirler Manastırlı Mehmed Rif'at ve Mehmed Emin olur. Mehmed Rif'at bir askerdir ve ordunun ihtiyâcı olan şiirden haberdardır. Köyü, köylüyü -dolayısıyle askeri- kendi söyleyişleri, hattâ jargonlarıyle ifâde eden şiirlerinde bâzen arûzu, bâzen de heceyi kullanır. Bu hususta daha şuurlu olduğu şübhe götürmeyen Mehmed Emin ise, bütün şiirlerini hece vezniyle ve halkın Türkçesiyle yazar. Şâir, ilk şiir kitabı **Türkçe Şürler** (1898)'i baştan sona Yunan Harbi'ne ve onun netîcelerine ayırır. Ressam **Zonaro** da asker tablolarıyle kitabı daha câzip bir hâle getirir.

Harp edebiyâtı ile hece vezni ve sâde Türkçe'nin gelişip yaygınlaşması arasında bir münâsebet olduğu düşünülebilir. Harpler millî duyguların canlanmasını sağladıkları için, millî edebiyâtın harplerle paralelliği kurulabilir. Hattâ daha iddiâlı bir teşhisle harplerin millî edebiyat şiirini oluşturup yürütlendirdiği de söylenebilir. Bilhassa Balkan Harbi ve sonrasında İstanbullu gençler orduya katılmak mecbûriyetinde kalınca, savaş İstanbul ediblerini de sarar. **Genç Kalemler** ile Balkan Harbi'nin münâsebeti araştırılmağa muhtaçtır. Harbiye Nâzırı **Enver Paşa**'nın sipârişle şiir kitabı hazırlatıp bastırarak askerlere bedâvâ dağıttırması da Millî Edebiyat şiirini güçlendirir. Harp yıllarının yokluğunda en iyi kâğıda onbinlerce basılıp şâirine de yüklüce bir telif ücreti kazandırması[126] genç şâirleri hece veznine ve sâde Türkçe'ye çeker ki, bu da Millî Edebiyât'ın şiirde nesirden ziyâde güçlenme sebeplerinden birisini oluşturur.

İşte Millî Edebiyat Cereyânı'na uzanan yolda ve Servet-i Fünûn şiirine paralel olarak gelişen bu yeni şiir, mutavassıtînin bir kolu olarak doğmuştur. **Veled Çelebi** (İzbudak), **Necib Âsım** (Yazıksız) ve **İbnürrif'at Sâmih** gibi sâde Türkçe taraftârı dilci mutavassıtların sözlerinin, önceki nesilden Şemseddin Sâmi, Ali Süâvi gibi "Türkçeci"lerden daha etkili oluş sebebini de harp esnâsındaki millî uyanışa ve taşra insanına yönelişe bağlamak mümkündür. Şiir dilini de hızla tesîri altına alan bu sâdeleşme cereyânı askeri -dolayısıyle taşrayı, halkı, halk kültürünü, halk şiirini- bir fikir, motif, zaman zaman da "leitmotiv" olarak kullanırken formca da ona yakınlaşmaya başlar ve hece vezniyle sâde Türkçe yazılan şiirin önü açılır.

---

* *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi* (Ank., 2000, TDV y.)'nin baş tarafında yer alan "Dîvân Arasında Kurutulmuş Margaritler" başlıklı inceleme metninden kısaltılarak ve küçük değişiklikler yapılarak alınmıştır.

[1] Doğan KUBAN, *Türk Ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*, İst., 1982, Arkeoloji Ve Sanat y., s. 126.

Osmanlı Şairleri, İst., 1307, Şirket-i Mürettibiyye Matb., s. 78.

[3] *Şöyle Böyle*, İst., 1302, Matbaa-i A.K.Tozlıyan, s. 6-7

[4] Doç.Dr.Hasibe MAZIOĞLU, *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ank., 1957, TTK Bsmv

[5] Ord.Prof. Enver Ziya KARAL, "Tanzimat'tan Evvel Garplılaşma Hareketleri (1718-1839)" *Tanzimat-I*, İst., 1940, Maarif Matb., s. 13-30.

[6] Prof.Dr. Ahmet Hamdi TANPINAR, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2.bs., İst., 1967, Çağlayan y., s. 47. Molla hakkında İbnülemîn'in Son Asır Türk Şairleri'ne müracaat, bu tesbitlerin de aslî kaynağına müracaat olur.

[7] Mehmet KAPLAN, "Akif Paşa Ve Yokluk Fikri", *Sanat Ve Edebiyat Gaz.*, Nu.12, 22 Mart 1947

[8] Ahmed Râsim, *İstibdaddan Hâkimiyyet-i Milliyyeye*, 1. kitap, İst., 1342, Kanâat Matb., s. 287

[9] Doç.Dr.Cevdet PERİN, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İst., 1946, Pulhan Matb., s. 72-73.

[10] "Şiir Ve İnşâ", *Hürriyet Gaz.*, Nu.11, 20 Cemâziyülevvel 1285.

[11] "Medeniyet", *İbret Gaz.*, Nu.84, 2 Zilka'de 1289.

[12] Abdülbaki Gölpınarlı'nın Namık Kemal Hakkında (1942) içinde ve Tunca Kortantamer'in Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal (1988) içinde yer alan makaleleri bu iddiâyı doğrular mâhiyettedir.

[13] Fevziye A.TANSEL, *Hususî Mektuplarına Göre Namık Kemal Ve Abdüllhak Hâmid*, Ank., 1949, Güneş Matb., s. 101.

[14] Ebuzziyâ Tevfik, *Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye, temsîl-i sâdis*, Kostantıniye, 1329, Matbaa-i Ebuzziyâ, s. 484-485.

[15] Fevziye A.TANSEL, *a.g.e.*, s. 44.

[16] *Mir'ât-i Âlem*, Nu.18, s. 289.

[17] *Gayret*, Nu.24, 13 Hazîran 1302.

[18] *Takrîzat*, Kostantıniye, 1314, Âlem Matb., s. 34-35.

[19] "Şarkta Şiir Ve Şuarâ" *Hafta*, Nu.4, 13 Şevvâl 1298.

[20] *Hafta*, Nu.7, 5 Zilka'de 1298.

[21] *Hayâl*, Nu.30, 21 Kânûn-ı evvel 1290.

[22] *Kahkaha*, Nu.7, 12 Nîsan 1291.

[23] Etem Ruhi ÜNGÖR, *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*, c. 1, İst., 1981, Eren y., s. 691.

[24] *Hazîne-i Evrak*, c. 2, Nu.15, 1297, s. 229.

[25] *Tercümân-ı Hakîkat*, Nu.1016, 17 Zilhicce 1298.

[26] Meselâ bk. Dr. Himmet UÇ, *Ilımlılar Ve Edebî Tenkid*, Erzurum, 1990, Dicle Üniv. Eğt.Fak.y.

[27] "İki Söz Daha", *Servet-i Fünûn*, Nu.374, 30 Nîsan 1314.

[28] *Şöyle Böyle*, s. 22.

[29] *A.g.e.*, s. 70.

[30] *Mektublarım*, Kostantıniye, 1303, s. 148.

[31] *A.g.e.*, 141-142.

[32] "Evrâk-ı Havâdis", *Mîzan*, Nu.33, 2 Hazîran 1887.

[33] (Mîzan) Gazetesi'yle Aleyhinde Neşrolunan Bâzı Fıkarâta Karşı (Muallim Nâci) Efendi Tarafından Yazılan Müdâfaa-nâmedir, (İst.), (1887?), Leon Kitabhânesi, s. 25-26.

[34] Fevziye Abdullah (TANSEL), "Muallim Nâci İle Recai-zâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar Ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler", *Türkiyat Mec.*, c. 10, 1951-1953, s. 159, 174

[35] Abdülhak Hâmid, *Mektublar*, c. 1, İst., 1334, Matbaa-i Âmire, s. 159.

[36] "Nâci tarz-ı tabiî-i edebi yürütmüyor, belki hazırlıyor idi" (Mehmed Re'fet, "Muhâkemât-ı Edebiyye", *Mâlûmat*, c. 3, Nu.80, 24 Nîsan 1313).

[37] *Münşeât-ı Şeyh Vasfi*, İst., 1316, Şirket-i Mürettibiyye Matb., s. 13-14.

[38] "Elektrikiyetin Sevdâya Tatbîkı", *Manzara*, Nu.1, 1 Mart 1303.

[39] "Şâiriyet-I", *Manzara*, Nu.4, 15 Nîsan 1303.

[40] "Şâiriyet-II", *Manzara*, Nu.8, 15 Hazîran 1303.

[41] Nâzım'ın "Râvî" müsteârıyle ölümünden sonra basılmış bir makalesinden, "İnne mine'ş-şi'rü lihikme", *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, Y.18, Cüz 83, 1316, s. 1766.

[42] M.c. (Mehmed Celâl?), "Bir Mütefenninle Bir Şâir", *Gayret*, Nu.26, 27 Hazîran 1302.

[43] "Edebiyatta Fen", *Maârif*, Nu.27, 13 Şubat 1309.

[44] "Fenn ü San'at", *Mâlûmat*, Nu.28, 21 Kânûn-ı evvel 1311

[45] "Arûz-ı Osmânî" *Mâlûmat*, Nu.28, 21 Kânûn-ı evvel 1311

[46] "A.M imzâlı bir makalede de aynı konu işlenir:

"(...) yazılacak âsâr-ı edebiyye ortaya konulmak istenen efkâr ü mezâmîn-i şi'riyye terakkiyât-ı zamâ-

ne de kabil i te'lif ü imtizâc olmak gerektir

"İcmâl-i Edebî", *Mâlûmat*, Nu 72, 20 Şubat 1312. Bu imzânın Ahmed Midhat'e âit olduğu düşünüle bilir

[47] "Dîvanlar" *Maârif*, Nu.22, 21 Cemâziyülâhir 1309.

[48] "Şiir", *Mâlûmat*, Nu.16, 28 Eylûl 1311.

[49] Mehmed Re'fet, "Muhâkemât-ı Edebiyye-5", *Mâlûmat*, Nu.79, 10 Nîsan 1312.

[50] "Risâle-i Pejmürde Hakkında Mülâhazât-ı Edebiyye", *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, Y.18, Cüz 67, Gurre-i Rebîulâhir 1315.

[51] Ahmed Râsim, "Edeb-i Millî", *Resimli Gazete*, Nu.56, 18 Kânûn-ı evvel 1313.

[52] "Evzân-ı Milliyyenin Terkiyle Evzân-ı Arûziyyenin Kabûlü", *Mir'ât-i Âlem*, Nu.8, 1300, s. 120.

[53] *Mâlûmat*, Nu.20, 26 Teşrîn-i evvel 1311.

[54] Batı'da da bu görüş savunulmaktadır: "Şiir gözümüzden doğru girer içimize, kulaklarımızdan doğru değil" [Octavio Paz, *Modern İnsan Ve Edebiyat*, (terc. T.Ilgaz), İst., 1993, Remzi Ktbv., s. 67].

[55] *Mâlûmat*, Nu.22, 29 Teşrîn-i sânî 1311.

[56] "San'at Müşkil İse De Muâhaze De Âsan Değildir", *Maârif*, Y.5, Nu.2, 7 Kânûn-ı evvel 1311 Aynı yazı birer hafta arayla Mâlûmat (14 Kânûn-ı evvel) ve Servet-i Fünûn (21 Kânûn-ı evvel)'da da neşredilir.

[57] *Mâlûmat*, Nu.27, 14 Kânûn-ı evvel 1311

[58] Necat BİRİNCİ, "Muktebes-Abes Tartışmasından Önce Kulak İçin Kafiye", *Türk Dili*, Nu.439, Temmuz 1988. Tâhir'in bu yeniliğine ilk dikkat çeken Prof.Dr.Mehmet Kaplan'dır (*Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, İst., 1971, Dergâh y., s. 258, not 27).

[59] "Kafiye", *Servet-i Fünûn*, Nu.258, 8 Şubat 1311

[60] "İcmâl-i Edebî", *Mâlûmat*, Nu.74, 6 Mart 1312.

[61] Mehmed Zîver, "İcmâl-i Edebî", *Mâlûmat*, Nu.93, 24 Temmuz 1313.

[62] Müstecâbî-zâde İsmet, "Şîve, Zevk, Üslûb", *Mâlûmat*, Nu.131, 16 Nîsan 1314.

[63] *Gülşen-i Edeb*, Nu.1, 4 Mart 1315.

[64] "İcmâl-i Edebî", *Mâlûmat*, Nu.76, 20 Mart 1312.

[65] "İcmâl-i Edebî", *Mâlûmat*, Nu.73, 27 Şubat 1312. Daha önce İsmâil Safâ da benzeri bir örnek vermişti: "Mülâhazât-ı Edebiyye", *Maârif*, Nu.181, 27 Nîsan 1311.

[66] "İki Söz", *Servet-i Fünûn*, Nu.364, 19 Şubat 1313.

[67] *Mâlûmat*, Nu.172, 11 Şubat 1314 (kapak yazısı).

[68] "Musâhabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn*, Nu.366, 5 Mart 1314.

[69] *Servet-i Fünûn*, Nu.374, 30 Nîsan 1314.

[70] "Tekâmül-i Terakkî", *Mâlûmat*, Nu.133-135; 7, 14, 21 Mayıs 1314. Aynı yazı "Süleyman Nesib Beyefendiye" başlığıyla, Ömr-i Edebî, Cüz 2, Kostantıniye, 1316, Tâhir Bey Matb., s. 58-94.

[71] Ömr-i Edebî, s. 58.

[72] *A.g.e* s. 63.

[73] *A.g.e.*, s. 67.

[74] *A.g.e.*, s. 92.

[75] *A.g.e* s. 94.

[76] "Makale-i Mahsûsa", *Mâlûmat*, Nu.24, 28 Temmuz 1310

[77] "Hüseyin" Eikret'in babasının adıdır; "Nazmi" ise, şâirin gençliğinde kullandığı müstearlarındandır.

[78] *Mâî Ve Siyah*, İst., 1313, Âlem Matb., s. 6-7

[79] *A.g.e* s. 95-96.

[80] "Musâhabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn*, Nu.334, 24 Temmuz 1313.

[81] Evrâk-ı Eyyam, *Dersaâdet*, 1331, Kanâat Matb., s. 257.

[82] "Eslâfta Dekadanlık Ve Şeyh Galib", *Servet-i Fünûn*, Nu.393, 10 Eylûl 1314.

[83] "Şiir Ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz", *Sabah*, Nu.3240, 16 Teşrîn-i sânî 1314.

[84] "Teslîm-i Hakîkat" *Tarik*, Nu.4639, 21 Teşrîn-i sânî 1314.

[85] "Hafta-ı Edebî" *Tarik*, Nu.4634, 16 Teşrîn-i sânî 1314.

Tarik, Nu.4641, 23 Teşrîn-i sânî 1314.

[87] Hüseyin Câhid, *Kavgalarım*, İst., 1326, Tanin Matb., s. 155-180.

[88] "Biraz Daha Hakîkat", *Tarik*, Nu.4650, 2 Kânûn-ı evvel 1314.

[89] "Şiirde Şekiller Ve Kafiyeler", *Mekteb*, c. 4, Nu.30, 11 Nîsan 1312.

[90] "Vezin Ve Kafiye Meselesi", *Mâlûmat*, Nu.35-36, 2 Mayıs 1311.

[91] "İcmâl-i Edebî", *Mâlûmat*, Nu.77, 27 Mart 1312.

[92] "Kafiye Hakkında", *Servet-i Fünûn*, Nu.313, 27 Şubat 1312.

[93] A.Nâdir, "Musâhabe-i Edebiyye-11", *Servet-i Fünûn*, Nu.280, 11 Temmuz 1312.

[94] "Evzân-ı Aruz", *Servet-i Fünûn*, Nu.292, 3 Teşrîn-i evvel 1312.

[95] *Mâî Ve Siyah*, s. 68. Son cümle 1914 baskısında (İst., 1330, Matbaa-i Hayriyye Ve Şürekâsı, s. 125) çıkarılmıştır.

[96] *A.g.e.*, s. 70.

[97] *A.g.e.*, s. 70-71.

[98] *A.g.e.*, s. 143.

[99] *Şiir Tahlilleri*, c. I, 6. bs., İst., 1978, Dergâh y., s. 106.

[100] *Canlı Tarihler: Ahmet Reşit Rey. Gördüklerim-Yaptıklarım* (1890-1922), İst. 1945, Türkiye y., s. 54.

[101] Ayrıca bk. Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, s. 237.

[102] Köprülü-zâde M.Fuad, "Bir İstimzac Münâsebetiyle", *Yeni Mecmûa*, Nu.25, 27 Kânûn-ı evvel 1917

[103] "Nazîre-pervazlık", *Servet-i Fünûn*, Nu.263, 14 Mart 1312.

[104] *Evrâk-ı Eyyam*, s. 249.

[105] A.g.e., s. 252.

[106] "Menâfi`-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn*, Nu.329, 19 Hazîran 1313.

[107] "Senbolizm Nedir", *Servet-i Fünûn*, Nu.341, 11 Teşrîn-i evvel 1313.

[108] "Mektub-5", *Resimli Gazete*, c. 6, Nu.35, 26 Hazîran 1313.

[109] "Mektub-3", *Resimli Gazete*, Nu.33, 12 Hazîran 1313.

[110] Evrâk-ı Eyyam, s. 251.

[111] Midhat Bahârî, "Bir Müteellim-i Edebe Cevab-nâme", *Resimli Gazete*, Nu.80, 18 Hazîran 1314.

[112] Midhat Bahârî, *"a.g.mak.*, Nu.81, 25 Hazîran 1314.

[113] "Musâhabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn*, Nu.366, 5 Mart 1314.

[114] Evrâk-ı Eyyam, s. 254.

[115] "İcmâl-i Edebî", *Mâlûmat*, Nu.93, 24 Temmuz 1313.

[116] "Bir Mülâhaza", *Servet-i Fünûn*, Nu.429, 20 Mayıs 1315.

[117] "Şiirimiz", *Servet-i Fünûn*, Nu.505, 506, 508; 2, 9, 26 Teşrîn-i sânî 1316.

[118] *Mâlûmat*, Nu.266-268, 30 Teşrîn-i sânî-14 Kânûn-ı evvel 1316.

[119] *Servet-i Fünûn*, Nu.512, 21 Kânûn-ı evvel 1316.

[120] "Musâhabe-i Edebiyye'ye Cevab", *Mâlûmat*, Nu.270, 28 Kânûn-ı evvel 1316.

[121] "Müntekid-i Hakîkî", *Servet-i Fünûn*, Nu.528, 12 Nîsan 1317

[122] "Musâhabe-i Edebiyye'ye Cevab", *Mâlûmat*, Nu.285, 19 Nîsan 1317.

[123] "Mübâhesât ü Tenkîdât-ı Edebiyye", *Mâlûmat*, Nu.290, 24 Mayıs 1317.

[124] "Şu Tenkid Meselesine Dâir", *Servet-i Fünûn*, Nu.531, 3 Mayıs 1317.

[125] *Mâlûmat*, Nu.293, 14 Hazîran 1317.

[126] Meselâ, bu "kampanya"ya Akından Akına'sı ile katılan ilk isim, Yusuf Ziyâ (Ortaç), nezâretten toplam dörtyüz elli altın alır (Tahir Alangu, Ömer Seyfettin-*Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, İst., 1968, May y., s. 364) ki, bu para bütün zamanlar için bir servettir.

HİDAYET ÖZCAN

1901-1935 YILLARI ARASINDA GELİŞEN TÜRK ŞİİRİ

Giriş

Şairin duygu, hayal ve fikir dünyası, içine doğduğu toplumun sosyal, siyasî, iktisadî ve kültürel şartlarından fazlasıyla etkilenir. 1901-1935 yılları arasında, önemli sosyal, siyasî, iktisadî ve kültürel hadiseler, cereyan eder. Ümmetten millete, çok milletli yapıdan millî devlete bu tarihler arasında geçilir. Trablusgarp, Balkan, Birinci Dünya Savaşlarıyla, Türk'ün ateşle imtihan olduğu Kurtuluş Savaşı, bu tarihler arasında yapılır. Yağmalanan Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası üzerinde yeni bir Türk devletini kurma çabaları da; bin yıldır üzerinde yaşadığımız coğrafyayı, hür yaşanabilir vatan yapma heyecanı da bu tarihler arasında yaşanır. Bütün bu yaşanmalar, 1901-1935 yılları arasında gelişen Türk şiirinin, şekil (vezin, mısra kümelenişi, kafiye sistemi), muhteva (duygu, hayal, fikir ve imajlar dünyası), dil ve şiir estetiğini etkiler.

Şâir, içinde yaşadığı toplumun, ruhî, hissî ve fikrî hassasiyetlerinden etkilenir. Ancak etkilenmenin dozu ve bunun şiirin sanat değerini nasıl etkilediği tartışılabilir. Toplumu, sosyal, siyasî, iktisadî ve kültürel olaylar karşısında yönlendirmede, ona bazı şeyleri teklif ve telkin etmede şiiri araç olarak görenlerle, edebîliği öne çıkaran saf şiir peşinde olanların şiirlerinde etkilenmenin dozu farklıdır. Bütün bunları dikkate alarak, değerlendirmemizi kolaylaştıracağı düşüncesiyle, 1901-1935 yılları arasında gelişen Türk şiirini, edebî topluluk, toplaşma, akım, devir, dönem ve ferdî temayüllere göre tasnif ettik ve her birine küçük başlıklar koyduk. Şiirin şekil, muhteva ve estetik açılımlarını da, bu başlık altında yapılan değerlendirmeler içinde verdik. Ancak, 1901-1935 yılları arasında herhangi bir topluluk, toplaşma veya akımın mensubu olarak veya ferdî temayüllerine göre şiir yazan herkesin şiirini değerlendirmek yerine, şiire yeni bir açılım kazandıran veya bu açılımın içinde önemli bir yer edinen şâirlerin isimlerini öne çıkarmayı tercih ettik.

"Türkçe Şiirler"den Millî Edebiyat'a

Servet-i Fünûn Topluluğu'nun dağılmasından (1901), Meşrutiyet'in ikinci defa ilanına kadar, gerek divan şiirinden beslenen, gerekse Batı tesirinde gelişen Türk şiiri, yeni bir estetik zemine taşıyan, edebî zeminde temsil eden, büyük bir şâir de, şair de hemen hemen yoktur. Naci'nin ölümüyle son büyük müdafiini de kaybeden divan şiiri, yeni bir açılım kazandıracak temsilci bulamadığı gibi, varlığını sadece vezinle sürdürür hâle gelir. Hâmit, Ekrem ve Servet-i Fünûn'un büyük şâiri Cenap'ın

şiiri, devrini tamamlamıştır. Fikret ise elden ele gezen, estetikten uzak, beklentilerine cevap vermeyen siyasî atmosferi tenkit eden birtakım şiirlerle okuyucuya ulaşsa bile, şiir dünyamıza yeni bir şey kazandıramaz. Bu atmosfer içinde önemli sayılacak tek hareketlenme, Mehmet Emin'in şiirleri etrafında meydana gelir.

Mehmet Emin (Yurdakul)'in, Türk Yunan Savaşı (1897) sırasında -dönemin edebî diline kıyasla- oldukça sade bir dille, kalıplaşmış hece vezni üzerinde birtakım tasarruflarda bulunarak serbeste yakın bir hece vezniyle ve "millî romantik duyuş tarzı"yla yazdığı; **Asır** gazetesi, **Musavver Ma'lûmât** ve **Servet-i Fünûn** mecmualarında yayınladığı şiirler, -Servet-i Fünûn topluluğunun hemen bütün edebiyatı tek başına temsil ettiği günlerde- hem edebiyat çevrelerinde hem de geniş halk kitlelerinde büyük ilgi görür. Mehmet Emin, büyük ilgi gören bu şiirlerden dokuz adedini, kitaplaştırmadan önce, devrin ileri gelen edebiyatçılarından Recai-zâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit, Şemsettin Sami, Rıza Tevfik ve Fazli Necip'e göndermek suretiyle görüşlerini alır ve onlardan gelen cevapları da koyarak, bunları **Türkçe Şiirler** adıyla kitap haline getirir (1898). Saray ressamı Zonaro'nun, savaşın ruhuna uygun, Türk kahramanlığını öne çıkaran resimleriyle (aynı dönemde yayınlanmakta olan Servet-i Fünûn dergisinde yer verilen resimleri ve bazılarının altına yazılan şiirleri, mukayese yapmak için hatırlamakta yarar vardır) yayınlanan Türkçe Şiirler'de Mehmet Emin, Türk insanının istediği ve beklediği şiiri "Biz Nasıl Şiir İsteriz" başlıklı şiirde şöyle tarif eder:

"Biz o şiiri isteriz ki çifte giden babalar,
Ekin biçen genç kızlarla, odun kesen analar,
Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler

Bu mısralardan da anlaşılacağı gibi Mehmet Emin'e göre şiir sade lisan ile yazılmalı ve hitap ettiği milletin duygularına tercüman olmalıdır. Mehmet Emin'e, asıl **"Türk şâiri, millî şâir"** ünvanlarını kazandıran şiir, **"Anadolu'dan Bir Ses Yahut Cenge Giderken"** dir. İmparatorluk coğrafyasının her yerinden çatladığı, büyük parçalar halinde kopmaların meydana geldiği, içerdeki azınlıkların ise ayrılmak için fırsat kolladığı bir zamanda: **"Ben bir Türk'üm dinim, cinsim uludur."** diye haykırması, gerek cephe ve cephe gerisindeki halkın; gerekse aydın ve sanatkârın -İmparatorluktan millî devlete, ümmetten millete doğru-, fikrî ve zihnî bir değişim yaşamasına sebep olur. Mehmet Emin'in Türkçe Şiirler hakkında görüşlerine başvurduğu, dil, sanat ve edebiyat üstadlarının cevaplarında da, böyle bir açılımın beklendiğinin vurgulanması ise ayrı bir önem taşır. Bu cevaplarda, Türk şiirinin bu yolda yürüyeceğine dair ibareler vardır.

Servet-i Fünûn dergisinin kapatılmasıyla (Ekim 1901), Batı tesirinde gelişen Türk şiirini, altı yıldır neredeyse tek başına temsil eden Servet-i Fünûn topluluğu dağılır. Sonraki yıllarda topluluğu diriltme çabaları da bir sonuç vermez ve topluluk, edebiyat tarihindeki yerini alır. Topluluğun dağılmasından II. Meşrutiyet'in ilânına

kadar (Temmuz 1908) geçen altı yıllık zaman diliminde, Fetih'den bu yana edebiyatımızın nabzını tutan İstanbul, sessizliğe bürünür. Buna mukabil, İzmir ve Selanik gibi şehirlerde, süreli yayınlar etrafında bir hareketlenme görülür. Selanik'te **Bağçe** ve **Çocuk Bağçesi,** İzmir'de **Âhenk** ve **Hizmet** gibi süreli yayınlarda Türk dilinin çeşitli meseleleri üzerinde (Hizmetgazetesinde, Türkçü Necip'in, "Türkçe Dilimiz" başlıklı 25 Ocak 1901-13 Eylül 1901 tarihleri arasında, seri yazısı) yazılan makaleler ve Mehmet Emin'in, Çocuk Bağçesi mecmuasında yayınlanan "Ölü Kafası" şiiri etrafında gelişen tartışmalar, mahiyeti ve tesirleri bakımından önemlidir.

"Fecr-i Âtî" Toplaşması Yahut Ahmet Haşim'in Fecri

Servet-i Fünûn topluluğunun dağılmasından Meşrutiyet'in ikinci defa ilânına kadar, Mehmet Emin dışında, Türk şiirine yeni bir açılım kazandıran herhangi bir şâirin olmadığını belirtmiştik. Meşrutiyet'i takip eden günlerde, şiir formunda yazılan meşrutiyet methiyelerinin de hemen hiçbiri estetik bir seviye göstermediği gibi, daha sonraki zamanları etkileyecek nitelikte de değildir. Meşrutiyet methiyesi yazanlar arasında, Recai-zâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit gibi üstad, Tevfik Fikret, Ali Ekrem Faik Âli ve Süleyman Nesip gibi şöhretli şâirlerin yanında kısa süre sonra kendi şiirlerini kuracak olan Ahmet Haşim ve Mehmet Akif de vardır.

Meşrutiyet'in ilânından yaklaşık yedi ay sonra, Servet-i Fünûn mecmuasında (12 Mart 1909, Nu. 930) **Fecr-i Âtî Encümeni** adıyla bir "şiir ve fikir" heyeti kurulduğu haberi yer alır. Bu haberin yayınlanmasından yirmi gün sonra meydana gelen 31 Mart hadisesinin karışık ortamında ortalarda gözükmeyen encümen, yaklaşık on bir ay sonra (24 Şubat 1910) yine Servet-i Fünûn mecmuasında yayınladıkları beyannâme ile Türk okuyucusunun karşısına çıkar. Beyannamenin bir yerinde kuruluş amaçlarını şöyle ifade ederler:

...şimdilik Avrupa'daki emsalinin küçük bir numunesini temsil ve irâe etmesine çalışacaklardır. Lisanın, edebiyatın, ulûm-i edebiyye ve içtimaiyyenin terakkisine hizmet etmek, ayrı ayrı şurada burada tenemmüv eden istidatları sinesinde cem ederek ittihat ve içtimaın hasıl edeceği kuvvetle tekemmüle, müsademe-i efkârın parlatacağı bârika-i hakikatle tenvir-i efkâra çalışmak: İşte Fecr-i Âti'nin gaye-i azim ve meramı.

Yakında Fecr-i Âtî adıyla bir dergi çıkaracaklarını, yayınladıkları eserlerle ilmî ve edebî sahada memlekete hizmet edeceklerini, karşılıklı tercümeler yapmak suretiyle Doğu ile Batı'yı biribirlerine tanıtıp yakınlaştıracaklarını, üyelerinin eserlerini yayınlamak suretiyle bir Fecr-i Âtî Kütüphânesi kuracaklarını belirten heyette, imzası bulunanlardan şâir olanlar şunlardır: Fâik Ali, Ahmet Haşim, Emin Bülent (Serdaroğlu), Celal Sahir (Erozan), Ali Canip (Yöntem), Fazıl Ahmet (Aykaç), Köprülüzâde Mehmet Fuat, Mehmet Behçet (Yazar). "Sanat şahsî ve muhteremdir" düstûrunu benimseyen Fecr-i Âtî Encümeni, üyelerini edebî temayüllerinde serbest bırakır. Servet-i Fünûn Topluluğu'ndan gelen Fâik Âli'yi reis seçer. Fazıl Ahmet, Hamdullah

Suphi ve Celal Sahir'in de başkanlığını yaptığı Fecr-i Âti Toplaşması içinde yer alanlar, sosyal ve siyasî hayattaki hızlı değişme karşısında tarafsız kalırlar. Hatta İttihat ve Terakki ile siyasî sürtüşmeler yaşanır. Bunun sonucunda İttihat ve Terakki mensupları, Fecr-i Âticilerin, edebiyat dünyasındaki seslerinin kısılmasına karar verir. Meşrutiyet öncesini aratmayacak bir siyasî baskı atmosferi yaratan İttihat ve Terakki'nin, Fecr-i Âti mensuplarını sıkı takibe alıp toplandıkları matbaayı basmaları; Fecr-i Âti mensubu gazeteci Ahmet Samim'in öldürülmesi; Servet-i Fünûn mensuplarıyla yaptıkları edebî münakaşalarda hırpalanmaları; birkaç yıl sonra edebiyat dünyasının hemen tamamını kuşatacak olan millî edebiyat rüzgarının esmeye başlaması gibi sebepler, Fecr-i Âti'nin kısa sürede dağılmasına yol açar.

Kendilerine ait bir yayın organına sahip olamadıkları gibi, Doğu-Batı yakınlaşması sağlayacak tercümeler de yapamayan Fecr-i Âti'ciler, -diğer türler hariç- ancak iki şiir kitabı (Tahsin Nahit, **Ruh-ı Bî-kayd,** 1910; Mehmet Behçet, **Erganun**, 1911) yayınlayabilmişlerdir. Fecr-i Âti şiirinde hâkim tema, aşk, tabiat ve ferdî duygulardır. Vezin aruz, yaygın kullanılan şekil ise, Batı kaynaklı sone, terza-rima, şâirlerin kendi tasarruflarıyla ortaya koyduğu mısra kümelenişi ve serbest müstezattır.

Şiiri, estetik bakımdan, Servet-i Fünûn topluluğunun bıraktığı yerden alarak, daha ilerilere taşımak isteyen Fecr-i Âti şâirlerinden Ahmet Haşim, Mehmet Behçet ve Tahsin Nahit daha sonra gelişen edebî hareketler içinde yer almazken. Emin Bülent. Celal Sahir, Ali Canip, Fazıl Ahmet, Köprülü-zâde Mehmet Fuat, Millî Edebiyat Akımı'na katılır.

Fecr-i Âti'nin tek büyük şâiri şüphesiz Ahmet Haşim'dir. Fecr-i Âti'ye geldiğinde hemen hemen kendi şiirini bulmuş bir şâir olan Ahmet Haşim, şiirdeki çizgisini ölünceye kadar değiştirmez. Şiir telakkisini şekillendiren edebiyat öğretmeni Ahmet Hikmet dışında Hamit, Fikret ve Cenap tesirinde şiire başlayan Ahmet Haşim, **"Anthologie des Poétes d'Aujourd'hui"** adlı Fransız antolojisini okuduktan sonra Fransız şiirinin de tesirinde kalır. Bu tesirler altında giderek kendi şiirini bulan Ahmet Haşim'i etkileyen Fransız şâirler arasında **Rimbaud, Regnier, Verhaeren, Mallarmé** ve **Baudelaire**'in isimleri önemlidir. Ahmet Haşim, **Yollar, Zulmet,** O **Belde** şiirleriyle, Servet-i Fünûn şâirlerinin de başarıyla uyguladıkları serbest müstezadın. edebiyatımızdaki en iyi örneklerini verir. Türk şiirini en çok etkileyenlerden biri olan Ahmet Haşim'in şiir estetiği, Batı tesirinde gelişen Türk şiirinde bir merhaledir. Ahmet Haşim, "Göl Saatleri" adlı şiir kitabının manzum mukaddimesinde şiirinin anahtarını verir:

Seyr eyledim eşkâl-i hayatı
Ben havz-ı hayâlin sularında
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr ü nebâtı.

Sembolizmi de çağrıştıran bir izlenimci çizgide şiir yazan Ahmet Haşim'i büyük şâir yapan unsurların başında, çevre ile insan arasındaki ilişkiyi doğru tesbit etmesi

bunu şiir diline aktarması gelir. Mitolojilerden de yararlanmak suretiyle bulduğu yeni imajların, insan muhayyilesinde, müphem dünyalar yaratması da, şiirinin bir başka kuvvetli tarafıdır. Yayınlandıkları dönemin duygu dünyasıyla hiçbir biçimde benzeşmediği halde günümüz şiirini etkilemesi de saydığımız bu özelliklerden olsa gerektir. Aruzla ve çoğu kendisine mahsus bir mısra düzeneği ile yazdığı şiirlerindeki ahenk ve imajlar dünyası ise, taklit edilmesine rağmen aşılamayacak kadar kuvvetlidir. 1921 yılında **Dergâh** mecmuasında yayınlanan **"Bir Günün Sonunda Arzu"** şiirine yöneltilen eleştirilere de bir cevap niteliği taşıyan **"Şiir Hakkında Bazı Mulahazalar"** başlıklı poetikasının bir yerinde şöyle der:

şâir, ne bir hakikat habercisi, ne bir belagâtli insan, ne de bir va'zı-ı kanunlar. Şâirin lisanı 'nesir' gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır

Ahmet Haşim'in, bu metni kaleme aldığı günlerde şiir dünyamıza, millî edebiyat yanı hâkimdir. Haşim'in tepkisi, şiiri tebliğ ve telkin metni hâline getiren ve estetik yönünü ihmâl ettiklerine inanılan millî edebiyat şiirine olsa gerektir.

Millî Edebiyat Akımı Şiiri

Sosyal, siyasî, iktisadî ve felsefî görüş ve yönelişlerin, edebî eserde tezahür etmesine ve bunun birden fazla sanatkârın eserine yansımasına, edebî manâda akım denir. Bu çerçevede değerlendirilince millî edebiyat bir akımdır. Millî edebiyat akımının habercisi olarak, Mehmet Emin'in "Türkçe Şiirler"ini işaret etmiştik. Bu şiirlerden sonra, Türk kimliğini ortaya çıkaran ve Türk ruhunu harekete geçiren, sosyal, siyasî, iktisadî ve felsefî manâda, çok önemli gelişmeler olur. İmparatorluğun dağılma sürecine girmesi ve bunun gözle görülür bir hâl almasıyla, İttihat ve Terakki içindeki Türkçü kanat, teşkilata hâkim olmaya başlar. Meşrutiyeti müteakip günlerde İttihat Terakki'nin desteğiyle **Türk Derneği** (1908), **Türk Yurdu** (1911), **Türk Ocağı** (1912) gibi Türkçü dernekler kurulur ve bunlar yayın faaliyetine girişir. Türklük fikrini ve Türklük duygusunu kuvvetlendirecek ilmî, fikrî ve edebî eserler yazılmaya başlanır. Türk Derneği, aynı adla sekiz sayı devam eden bir dergi yayınlar. Türk Yurdu derneğinin yayın organı olan Türk Yurdu dergisi, dernek kapandıktan sonra ortaya çıkan boşluğu doldurmak üzere kurulan Türk Ocağı'nın yayın organı olarak yayınlanmaya devam eder. Bunlardan başka **Büyük Emel** (1912), **Büyük Duygu** (1912), **Halka Doğru** (1913), **Bilgi Mecmuası** (1913), **Türk Sözü** (1914), **Yeni Turan gazetesi** (1914), **İslâm** (1915), **Millî Tetebbular Mecmuası** (1915) gibi süreli yayınlar, Türkçü düşüncenin, geniş okuyucu kitlelerine ulaşmasında ve kamuoyu oluşmasında önemli görevler ifa ederler. Ümmet anlayışına dayalı Osmanlı Devleti dağılırken, güçlenen millet düşüncesi, bütün Türklüğü içine alan **Turan** mefkuresini de gündeme getirir. Turan fikrinin gündeme gelmesinde Türk dünyasında gelişen Türkçü hareketlerin tesiri büyüktür. İsmail Gaspıralı'nın "Dilde fikirde işte birlik"

şeklinde sloganlaştırdığı çağrı, dağılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu içindeki Türkçü yönelişi kuvvetlendirmiştir. Ziya Gökalp, Ahmet Hikmet (Müftüoğlu) ve Halide Edip (Adıvar), Turan mefkuresini edebî metinlere taşırken, Ahmet Ferit (Tek) ilmî boyutlarıyla ortaya koyar (Tekin Alp, Turan, 1914). Selanikte yayınlanmakta olan **Genç Kalemler** mecmuasında Ömer Seyfettin'in başlattığı "Yeni Lisan" (C: 2, Nu: 1, 11 Nisan 1911,?* rumuzuyla) hareketi ilmî ve fikrî eserlerle desteklenir. Bu hareket yaygınlaşarak millî edebiyat akımına dönüşür.

Bir dil (Türkçe) ve tema (Türklük duygusu) hareketi olarak doğan millî edebiyatın şiirdeki temsilcileri, kalabalık bir isim kadrosu oluşturur. Kuvvetli birer şâir olmamakla birlikte, Mehmet Emin'in başlattığı çizgide (Türk kimliğinin ortaya çıkmasında), şiiri fikrin emrine veren Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip millî edebiyat şiirinin altyapısını oluştururlar. Bu şâirlerin şiirlerinin en önemli özellikleri, halkın anlayacağı kadar sade lisan, hece vezni ve halk şiirinin sabit nazım şekilleri ile bu şekillerde yaptıkları tasarruflar, eski ve yakın Türk tarihi, Türk coğrafyası, Türk medeniyetinin göstergeleri şeklinde sıralanabilir. Öncülerin başlattığı bu hareket Rıza Tevfik, Samih Rifat, İhsan Raif ve Fecr-i Âti'den gelen Emin Bülent, Celal Sâhir, Fazıl Ahmet, Köprülü-zâde Mehmet Fuat gibi şâirlerin katılmasıyla genişler. Sosyal ve siyasî şartların da millî edebiyat lehine gelişmesiyle hem şâir kadrosunda hem de şiirin şekil ve muhtevasında bir genişleme başlar. Yeni yetişenlerden Halit Fahri (Ozansoy), Yusuf Ziya (Ortaç), Enis Behiç (Koryürek), Orhan Seyfi (Orhon), Faruk Nafiz (Çamlıbel), İbrahim Alaattin (Gövsa), Şükufe Nihâl (Başar), Halide Nusret (Zorlutuna) ve Kemalettin Kâmi (Kamu) şöhretlerini millî edebiyat şâiri olarak yaparlar. Hece veznini, emsallerinden daha başarılı kullanmak sûretiyle onu "köylü vezni", "parmak hesabı", "vezn-i benan" olmaktan çıkaran Halit Fahri, Yusuf Ziya, Enis Behiç, Orhan Seyfi ve Faruk Nafiz'i edebiyat tarihçileri, "hecenin beş şâiri" yahut "beş hececiler" şeklinde gruplandırırlar. Bu gruplandırmanın altında, onları diğer şâirlerden ayırmanın yanında, onlara duyulan saygı ve minnet duygusu yatmaktadır.

Millî Edebiyat şiirinde, aruz da kullanılmakla birlikte yaygın vezin hece'dir. Genç Kalemler'in başlattığı Yeni Lisan hareketinden başlayarak Cumhuriyet'in ilânına kadar geçen on iki yılda, aruz ve aruzla gelen şiir estetiği, edebiyat dünyamızdan çekilirken millî vezin olan hece ve ona dayalı şiir estetiği aynı oranda büyür ve hemen hemen bütün şiirimizi kaplar. Millî Edebiyata kadar halk ve bektaşi şâirlerinin kullandığı destan, türkü, varsağı, ağıt, nefes, devriye, şathiye gibi sabit formlar dışında, Batı şiirinden alınan formlar ve divan şiirinde kullanılan mısra düzenekleri ve bunların dışında şâirin tasarruflarıyla meydana getirdiği şekil unsurları millî edebiyat şiirinin dış yapısını oluşturur. Millî Edebiyat şiirinin temasında da bir zenginlik göze çarpar. Yıllarca süren savaşlar ve ona bağlı gelişen vatan, kahramanlık ve gurbet duygusu, millet olma yolunda duyulan heyecanlar, uzak ve yakın mazi, aşk, dinî ve ferdî duygular millî edebiyat şiirinin baskın temalarını oluşturur.

Millî Edebiyat içinde sayılması gereken, ancak millî edebiyat şiiri estetiğinden farklı bir şiir estetiği oluşturan ve kendi şiirini kuran Mehmet Akif (Ersoy) ve Yahya Kemal (Beyatlı)'i de burada zikretmemiz gerekmektedir.

Yaklaşık dokuz yıl kaldığı Paris'ten 1912 yılında yurda dönen Yahya Kemal, Anadolu merkezli medeniyetlerden ve o medeniyetlerin mitolojik unsurlarından yola çıkarak, şiirde yeni bir edebî açılım meydana getirmek ister. **"Nev-Yunanîlik"** veya **"Havza Edebiyatı"** şeklinde adlandırılan bu anlayışla, "Sicilya Kızları", "Bergama Heykeltraşları" "Altor Şehri" gibi şiirler yazarsa da bu düşüncesinden hızla uzaklaşır ve Ziya Gökalp'in davetine uyarak Türk Ocağı'na devam edenler arasına katılır. Yahya Kemal'in arayışlarının bir sonucu olarak ortaya attığı Nev-Yunanilik çizgisini Salih Zeki (Aktay) devam ettirir. Bu dönemde Yahya Kemal, başta Türk Ocağı olmak üzere dernek ve edebî mahfillerde Türk kültür ve medeniyeti üzerine konuşmalar yapar. Parçalar halinde yazdığı şiirler elden ele dolaşmaya başlar. Ölümünden sonra "Eski Şiirin Rüzgârıyla" ve "Rubailer" adı altında kitaplaştırılan şiirlerin çoğu bu dönemde ortaya çıkar. Bu şiirler Divan şiirinin nazım şekilleriyle (gazel, terkib-i bend, kıt'a, şarkı, mesnevi, rubai) yazılmış olmasına rağmen, taşıdığı ruh, söyleyiş, âhenk, kelime kadrosu, imajlar dünyası bakımından yenidir. Bu şiirlerden dolayı Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirlerini neo-klasik olarak niteler.

Ziya Gökalp'in öncülüğünde şekillenen Türkçü anlayışa, bazı noktalarda katılsa bile birçok noktada katılmayan ve Türk tarihini Malazgirt Zaferi'yle (1071) başlatan Yahya Kemal dil, tarih, kültür, medeniyet ve edebiyat hakkındaki görüşlerini geniş kitlelere duyurmak amacıyla 1921 yılında **Dergâh** mecmuasını yayınlatır.

Yahya Kemal, Batı (Fransız) şiirinden ve Divan şiirinden aldıklarına, kendi şâirliğini de katarak, bunları ruhunun derinliklerinde terkibe ulaştırmış, ona yeni bir ruh ve şekil kazandırdıktan sonra şiir olarak okuyucu karşısına çıkarmıştır.

Bu dönemde kendi şiirini kuran büyük şâirlerden biri de Mehmet Âkif (Ersoy)'tir. Âkif, din merkezli şekillenen ve Osmanlı devletinin şahsında temsil edilen Türk medeniyetinin yıkıldığı günlerde, İslâmı, hurafelerden arındırıp, topluma ve insanlığa yeniden tebliğ etmeyi üstlenir. Şiiri, yıkılan devlet ve medeniyetin kurtarılması için araç olarak görür. Sanat'ı, cemiyetin emrine veren Âkif'in şiiri, bir tebliğ ve telkin şiiridir. Bunun için Âkif'in şiir dili, açık, anlaşılır bir dildir; cemiyetin dilidir. Üslubu, bazan konuşma, bazan hitabet, bazan nasihat, bazan da emredici bir tavırdan oluşur. Âkif, bazı şiirlerinde farklı kalıplar ve kafiye sistemi kullanır. Buna, şekil muhteva birlikteliğini sağlamak için başvuran Âkif, böylece ses tonunu da ayarlamış olur. Bütün şiirlerini aruz vezniyle yazan Âkif'in, aruzu Türk vezni haline getirenler arasında önemli bir yeri vardır.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri (1923-1935)

Cumhuriyet dönemine, millî edebiyat akımı şiiriyle girilir. Hatta millî edebiyat şiiri Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde küçük farklılıklarla devam eder. Bu farklılıklar da

temadaki genişleme ve şâirlerin şahsî söyleyişleriyle ortaya çıkar. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Millî edebiyatın sonunda şiir dili sadeleşir. Vezin olarak Hece, halk şiirinin vezni olmaktan kurtulup bütün Türk şiirini kaplar. Hece'nin yanında aruz vezni de Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'in şiirlerinde Türk aruzu hâline gelir. Divan ve halk şiirinin sabit mısra düzenekleri yanında sabit olmayan, şâirin şahsî tasarrufuyla ortaya çıkan mısra düzenekleriyle, Batı şiirinden alınan mısra düzenekleri de yaygınlık kazanır.

Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde Türk şiiri, büyük oranda, millî edebiyattan gelen hecenin meşhur şâirlerinden başka, Ahmet Haşim, Mehmet Âkif ve Yahya Kemal'in şiirlerinden etkilenerek gelişir. Haşim ve Âkif, asıl şiirlerini Cumhuriyet öncesi vermişlerdir. Yahya Kemal ise Cumhuriyet'ten sonra da iyi şiirler yazmaya devam eder. Bunların dışında, millî edebiyat döneminin sonlarına doğru yazmaya başladıkları halde, asıl şöhretlerini Cumhuriyet döneminde yapan Mithat Cemal Kuntay, Ali Mümtaz Arolat, Samih Rıfat; Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak şâir olarak tanınan Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Nazım Hikmet, Necmettin Halil Onan, Hasan Âli Yücel, Ömer Bedrettin Uşaklı, Ahmet Kutsi Tecer, Sabri Esat Siyavuşgil, Behçet Kemal Çağlar, Ahmet Muhip Dranas, Mustafa Seyit Sutüven, 1935 yılına kadar Türk şiirinde söz sahibi olmuş, "şâir" olma vasfını kazanmış belli başlı isimlerdir.

Cumhuriyet dönemi şiirinde, Anadolu romantizmi önemli bir yer tutar. Faruk Nafiz, Cumhuriyet'ten sonra büyük bir ikilem yaşayacak ve Anadolu'ya koşanlarla, sırt dönenler olarak ikiye bölünecek olan Türk aydınına, "Sanat" şiirinde (1926), şöyle seslenir:

"Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz."

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, çiçeği, böceği, kurdu, kuşu, dağı, ovası, obası, ırmağı, yaylası, şehri, köyü, kasabası ile Anadolu ve Ali'si, Mehmet'i, Ayşe'si, Fatma'sı ile Anadolu insanı Türk şiirinin hâkim temasıdır. Aşk bile Anadolu'yla telaffuz edilir hâle gelir. Anadolu, büyük bir zafer kazanmanın ve yeni bir Türk devleti kurmanın gururunu taşıyan mesut insanlar diyarıdır. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde hâkim temalardan biri de, Mustafa Kemal'in şahsında ifadesini bulan Türk kahramanlığıdır. Bu manâda kahramanlık destanları yazılır. Gurbet, aşk, ferdî ızdıraplar da bu dönemin önemli temalarıdır.

Şiirde Yeni Arayışlar: Yedi Meş'ale

"Millî Edebiyat şiirinin Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmesi karşısında, şiire yeni bir açılım getirmek isteyen genç şâirlerden Ziya Osman Saba, Sabri Esat Siyavuşgil, Yaşar Nabi Nayır, Muammer Lütfi Bahşi, Cevdet Kudret Solok, Vasfi

Muhir Kocatürk ve hikâyeci Kenan Hulusi Koray, yazdıklarını **"Yedi Meş'ale"** (1928) adlı kitapta okuyucu karşısına çıkarırlar:

"Yazılarımızda ne dünün mızmız ve soluk hislerini, ne son zamanların renksiz ve dar Ayşe, Fatma terennümünü bulacaksınız. Biz, her şeyden evvel duygularımızı başkalarının manevî yardımına muhtaç kalmadan ifade etmeye çalıştık" diyen ve "canlılık, samimiyet ve daima yenilik" peşinde olacaklarını belirten gençler, Yusuf Ziya'nın yardımlarıyla "Meş'ale Dergisi"ni çıkarırlar. Aynı yıl yapılan harf inkılâbından sonra dergi kapanır ve bir daha çıkmaz. Yedi Meş'ale şâirlerinin şiirlerinde Ahmet Haşim'in tesiri görülür. Haşim de, şiirin estetik seviyesinin yükselmesini savunan gençleri, yazılarıyla destekler. Bu gençlerden, sadece Ziya Osman Saba'nın, iyi şâir olduğu konusunda edebiyat tarihçileri hemfikirdirler. İyi niyetli olmalarına rağmen Yedi Meş'aleciler şiir dünyamızda, fazla bir iz bırakmazlar.

Cumhuriyet döneminin bu devresinde kendi şiirlerini kuran ve kendilerinden sonraki şiiri de etkileyecek olan üç şâir yetişir. Bunlar Nacip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet Ran ve Cahit Sıtkı Tarancıdır.

Batı şiirinden ve millî edebiyat şiirinden aldıklarıyla kendi şiirini kuran Necip Fazıl'ın şiirini iki dönemde incelemek gerekir. "Birey"i önceleyen, adı konulmamış bir kötümserlik duygusu etrafında yazdıkları ve ben duygusundan kurtulup "cemiyet"e yöneldiği, dinî temaları kuvvetli bir şekilde şiirine yansıttığı dönem. Necip Fazıl'ın şiirlerinde "insan", bütün yönleriyle gözükür. Cumhuriyet dönemi Türk şiirine damgasını vuranlardan biri Necip Fazıl'dır.

Şiire, hece vezniyle başlayan Nazım Hikmet, kısa zamanda vezinsiz kafiyeli serbest vezne kayar. Ahmet Haşim'in serbest müstezat örneklerinde yaklaştığı serbest şiir, Nazım Hikmet'in gayretleriyle şiirimize yerleşir. Millî duygularla şiire başlayan Nazım Hikmet, giderek sosyalist ideolojiyi öne alan ifade ve söyleyişe kayar. Nazım Hikmet'in şiirlerindeki sadelik, eda ve ideolojik yaklaşım, kendisinden sonra yetişen pek çok şâiri etkilemiştir.

Divan, halk ve Batı şiirinden yararlanarak kendi şiirini kuran ve kendisinden sonra yetişecek olan şâirleri etkileyenlerden biri de Cahit Sıtkı Tarancı'dır. Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde de "insan" önemli bir yer tutar. Ancak, Necip Fazıl'daki kadar derinlemesine ele alınmaz. Cahit Sıtkı, daha çok "yaşamak" peşindedir.

HAKAN SAZYEK

MODERNİZM BAĞLAMINDA GARİP HAREKETİNE VE ŞİİRİNE BİR BAKIŞ*

Yeni bir oluşumun kendisine önce bir yaşam alanı yaratması, ardından gündemi belirleyen egemen anlayışı temsil etmesi için ilkin önceki edebî hâkim anlayışı hırpalama tutumu edebiyatımızda pek çok örneğe sahiptir.

Yirminci yüzyılın modernist sanat tutumu içinde yerini alan bu yıkıcı eylem tarzının edebiyatımızdaki ilk habercileri bir önceki yüzyılda görülmeye başlanır. Tanzimat dönemi, edebiyatta da 'karşıtlığa dayalı bir devingenliği barındıran gelişim evrelerine göre değişerek ilerleme' anlayışını başlatmıştır. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen edebî verimler teoride ve pratikte, beş yüzyıl boyunca durağan bir şekilde yaşayan Divan edebiyatına karşı çıkıcılığı barındırarak klâsik edebiyatın egemenliği yitirmesine zemin hazırlamıştır. Yeni edebiyatın bu karşı çıkıcılığı ise 'toplum ve gerçek ötesi' bir alt yapıya dayanmış olan Divan şiirine karşıt olarak 'topluma ve gerçekliğe yöneliş' düzleminde boy verir.

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda oluşan Servet-i Fünûn hareketi (1896-1901) de bu sürecin ürünüdür. Siyasî ve sosyal koşulların zorlamasıyla meydana gelmekle birlikte, üyelerinin mizaç ortaklığı da dikkate alınırsa bu hareket, özünde realist roman esaslarını benimsemesine rağmen, ütopik zihniyetiyle olağan gerçekliğe karşı bir çıkışı barındırır. Bu noktada belirtilmesi gereken bir husus da şudur: Servet-i Fünûn hareketi, kendisinden önceki edebiyat anlayışına karşıtlığını manifest bir tutumla belgelendirmeksizin edebî eser düzleminde somutlaştırmayı tercih etmiştir.

Çıkışını bir belgeyle, manifestoyla birlikte pekiştirme tutumunun edebiyatımızdaki ilk örneği Fecr-i Âti topluluğudur (1909-1911). "Encümen-i Edebî", oluşum gerekçelerini bir "beyannâme"de açıkça ortaya koymasına, dolayısıyla manifest tutumuna karşın, kendisinden önceki edebî süreci yıkmayı hedeflemek bir yana, ona, edebiyata yaptığı hizmetlerden ötürü şükran duygularını sunar. Topluluğun edebî ürünlerinde daha açık bir biçimde sergilendiği üzere, bu bağlılık sürdürücülüğe varır. Fecr-i Âti'yi, kapsamındaki bu sürdürücülüğü bir ölçüde göz ardı edip salt çıkış/kendini gösteriş yöntemi ölçü alındığında, Türk edebiyatında önemli bir tutumun başlatıcısı olduğu söylenebilir. Oluşum nedenlerini, amaçlarını, ilkelerini belirginleştirme ve bir edebî kurulun imzalarını taşıma gibi özellikleriyle "Fecr-i Âti Encümeni Edebîsi Beyannâmesi" önemli bir belgedir.

Aynı manifest tutum, Fecr-i Âti'yi, onun sürdürdüğü ve savunduğu edebî anlayışı yıkmak amacıyla oluşan Genç Kalemler hareketi (1911-1912) tarafından da gösterilmiştir. Hareketin "Yeni Lisan" başlıklı bildirgesi, salt Fecr-i Âti'yi değil; bütün bir ede-

bi geçmişi hedef alır. Bu özelliğiyle Genç Kalemler, edebiyatımızdaki yenilikçi oluşumlar içinde toplu bir reddiyeyi sergileyen ilk örnektir. Divan şiiri, Tanzimat edebiyatı, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti toplulukları gibi öncesinde bulunan bütün edebî dönemleri ve toplu oluşumları yıkmayı hedefler. "Yeni Lisan"ın karşı çıkıcılığı ise bütün bu anlayışların özgün, yerli ve ulusal olamayışları noktasında yoğunlaşır. Genç Kalemler hareketi, yıkıcı tutumunu polemikçi bir anlayışa dayandırmasıyla edebiyatımızda sistemsiz olmakla birlikte- ilk avangart çıkış örneğidir. Ancak, daha çok dönemin ideolojik yoğunluğa sahip ortamında oluşmasından ve kendisini de zaten bu zemine yerleştirmesinden ötürü söz konusu özelliği ön plâna çıkmamış ve çıkarılmamıştır.

Cumhuriyet döneminin ilk edebiyat topluluğu olma özelliğini de taşıyan Yedi Meşaleciler (1928-1930), ilkelerini önsöz formundaki bir manifestoyla netleştirmiştir. Ne var ki, bu topluluk, öncesindeki II.Meşrutiyet verimi nazım anlayışını hedef almasına karşılık iddiasını pratiğe dönüştüremeyerek silik bir sürdürücü olmaktan öteye gidememiştir.

Yirmili yılların sonlarıyla birlikte, özellikle şiirde bir eski-yeni çatışması su yüzüne çıkmaya başlar. Nâzım Hikmet'in "Putları Yıkıyoruz" başlıklı iki yazısıyla Mehmet Emin ve Abdülhak Hâmit'i hırpalaması, bu çatışmanın başlangıç noktasıdır. Otuzlu yıllarda aruz veznini savunanlarla öncü hececilerin, önce hececilerle genç hececilerin ve serbest nazım taraftarlarının tartışmaları ile 1939'da Tasfiye hareketi çevresinde oluşan polemikler, hem birer bireysel bakışı hem de toplu karşı çıkışı barındıran, ancak grup ya da topluluk çerçevesi dışında kalan birer yenileşme örneğidir. Bu tartışmalar aynı zamanda Türk şiirinin aruzdan heceye ve giderek vezinsiz tarza doğru gerçekleşen yöneliminin birer izdüşümüdür. Bu tartışmaların çok yoğun olarak edebiyat gündeminde yerini aldığı otuzlu yılların ikinci yarısında Ankara'da ortaya çıkan bir yeni oluşum, hem yukarıda anılan eski-yeni mücadelesinin nihaî aşaması olması hem de karşı çıkışını modernizmin 'avangart = yaratıcı yıkıcılık' bağlamında çok daha sistemli ve köktenci yöntemlerle sergilemesi ile farklı bir konumdadır. Bu oluşum, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday tarafından 1937 yılında başlatılan Garip hareketidir.

Kısaca aktarmaya çalıştığımız bu gelişim süreci, farklı sanat anlayışlarının birbirinin yerini alması, dolayısıyla egemenliğin 'eski' olandan 'yeni'ye geçmesi şeklinde oluşmuştur. Sürekli ilerlemeyle işleyen bu süreç, üç ana tutumla gerçekleşir: Birincisi, özgün bir biçim geliştirirken 'eski'nin olumlu yönlerinden bir seçme de yapan uzlaşmacı ve eklektik tutum; ikincisi, 'eski'den bütüncül kopuşu kapsayan, özgün bir çıkış göstermekle birlikte bu kopuşu bir çatışmaya dönüştürmeden, dolayısıyla yıkıcı bir zemine oturtmadan uygulayan karşıt tutum; üçüncüsü ise yine edebî eser düzleminde görülen bütüncül kopuşu manifest bir aşırılığa vardırarak çatışmayı açığa çıkaran yıkıcı tutum. Bu üç tutum da kendisinden önceki anlayışa göre farklı, özgün, dolayısıyla yeni ögeleri beraberinde getirir. Bununla birlikte, özellikle birinci tarz bir tutum, 'eski'ye yönelik seçici ve uzlaşıcı yaklaşımıyla geçiş sürecinin ni-

teliklerini silikleştirir; onun, kendince, ömrünü tamamlamış ögelerini tasfiye edip yerlerine kendi ögelerini yerleştirerek olgunlaştırıcı, dolayısıyla evrimci bir işlev üstlenir. Buna örnek olarak Yahya Kemal'in adı anılabilir. İkinci tutumda, 'yeni' özgünlüğünü edebî verimleri aracılığıyla kanıtlamayı tercih eder. O, bir önceki 'eski'den farklıdır ve amacı doğallıkla onun yerini almaktır. Ancak, bu idealini eleştirel bir düzleme taşımaz. Buna örnek olarak da Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni hareketleri ile Ahmet Haşim'in adları anılabilir.

I. AVANGART BAĞLAMINDA GARİP HAREKETİ

Modernizmin önemli ögelerinden biri olan avangart, geçiş sürecinin boyutlarını, şiddetini, keskinliğini belirlemesi bakımından kendini esasen üçüncü tutumda gösterir. Bir başka deyişle avangart, 'yeni'nin 'eski'yi saf dışı etme sürecinin bir yöntemler bütünüdür. Seçenek olarak sunulan yeni estetik kabullerin biricik sunum düzlemi olarak edebî eseri benimseyen ikinci tutum da büyük ölçüde başka, özgün ve öncü olmakla birlikte avangart, kendisine bir yaşam alanı bulma, giderek egemenliği elde etme çabasını hırçın, atak, ödünsüz bir çatışma ortamı içinde yürütmesinden ötürü üçüncü tutuma daha yakın durur. 'Yeni' bir 'karşı sanat' geliştirdiğini, edebî eser düzleminde zaten kanıtlamak zorundadır. Ancak, geçiş sürecinin hızlı ve keskin olmasında kurmaca alanın yetersiz ve silik kalacağı düşüncesi, yine bu alana göndermeler yapan, ancak onun dışında geliştirilen daha etkili, vurucu, sansasyonel yöntemlerin yardımını gerekli kılar. Buna göre, avangart bir tutum 'yeni'nin kurmaca veriminde sistemli, ancak dolaylı, içkin halde bir 'değerler bütünü' olarak kendini var edebileceği gibi bu değerlerin egemenleşmesi için gerçeklik içinde başvurulan bir 'yöntemler bütünü' olarak daha doğrudan ve aksiyonel bir niteliğe bürünebilir.

Avangardın bir 'karşı oluş'a, dolayısıyla 'kopuş'a dayandığını söylemiştim. Bu karşı oluşun boyutları nedir, şimdi ona değineceğim. Avangart tutum teorisi, Paul Mann tarafından belli başlı beş temel üzerinde kurulmuştur. Bunlar, "1/Yeni espiri, 2/karşı sanat (anti-art), 3/karşı sanat anlayışının temellendirilmesi ve güçlendirilmesi, 4/bu edimin aşırı doygunluk noktasına ulaşması ve güçlendirim bunalımının ortaya çıkması, 5/yalıtma-ayrıştırma (atomizasyon), merkezden koparma ve dolayısıyla yeniden düzenleme (reorganisation) çabası"[1] gibi hem bir ilkeler bütününe hem de bir oluşumun işleyiş sürecine işaret eden maddelerdir. Söz konusu maddelerin dayanak noktasını oluşturan 'karşı sanat'ı ise yine Paul Mann, şöyle kategorize ediyor: 1. Geleneğe karşı olmak, 2. kurumsal sanata karşı olmak, 3. toplumsal düzene karşı olmak, 4. siyasal olana açılmak ve giderek ona bağlanmak.[2] Her iki kategorik grup da Garip hareketine uygulandığı takdirde büyük ölçüde karşılığını bulmaktadır. Garip'te özellikle avangardın işleyiş sürecine ilişkin maddelerin tamamı izlenebilmektedir. 'Karşı sanat'ın gerekliliklerıyle ilgili dört madde içerisinde ise ikinci madde dışındakiler de hareketin gelişim sürecinde birinciden sonuncuya doğru bir yönelim hâlinde görülebilmektedir.

1. Karşı sanat anlayışının belirmesi

Garip hareketini başlatan üç şairin arkadaşlıkları 1930 yılına dayanır. Ankara Erkek Lisesi'nde başlayan birliktelik, lisenin yayın organı olan **Sesimiz** dergisinde edebiyata da yansır. Üç genç, lise öğrenimlerinden sonra bir süre şiire ara verir. Onların şiirle profesyonel düzeyde ilgilenmeye başlaması **Gündüz** ve özellikle **Varlık** dergisindeki verimleriyle başlar ve bu süreç Mayıs 1936-Ağustos 1937 arasındaki onbeş aylık süreyi kapsar. Bu dönem ürünlerinin Garip şiiriyle hiçbir ilişkisi yoktur. Romantik ve bireysel bir bakışın ürünü olan ve hece vezniyle yazılmış olan bu şiirler, birçok yönden, Türk şiir geleneğinin yakın dönemlerinin sürdürücüsüdür.

Bu dönemin konumuz açısından önemi, müstakbel Garipçilerin bu süreçte bir arayış içinde olmalarıdır. Üç arkadaş, şiirlerinin yayımlanmasından ve tanınmaktan memnun olmakla birlikte ideallerindeki şiirin bu olmadığını düşünmekte ve buna bağlı olarak arayışlarını düşünce düzleminde de olsa sürdürmektedir. Bu arayışlar, Mayıs-Ağustos 1937 arasında, kendi içlerindeki konuşma ve tartışmalarla yoğunlaşır. Bazı esaslar kararlaştırırlar. Söz konusu esaslar, 'ileri şiirin primitif olması gerekliliği' şeklindeki genel ilke içinde toplanır. Bu genel ilkenin ürünleri olarak Oktay Rifat'ın ve Orhan Veli Kanık'ın kısa süre içinde kaleme aldığı vezinsiz, kafiyesiz, imgesiz, günlük dile dayalı ve kısa şiirlerden bir kısmı **Varlık**'ta çıkar. Belçika'da bulunan Melih Cevdet Anday da aynı tarzdaki şiirlerini arkadaşlarına gönderir. Onlar da aynı dergide basılır. Bunlar, daha önce Türk şiirinde belirginleştirilmemiş bir anlayışın ürünleridir. Bu anlayış, Orhan Veli Kanık'ın ifadeleriyle *"beylik kalıplar, beylik oyunlar, beylik dünyalar içinde bunalmış kalmış olan şiir"e tepkiyi ve "şiire yeni dünyalar, yeni insanlar sokarak, yeni söyleyişler bularak şiirin sınırlarını biraz daha genişletme" amacını içermektedir. Melih Cevdet Anday da sonraları, "Biz üç arkadaş, öğrenciliğini hiç yaşamadık şiirin, ustalarımız olmadı..."* sözleriyle tam bu noktaya temas edecektir. Artık Garip hareketi başlamıştır.

2. Karşı sanatın temellendirilmesi:

a. İlk Garip şiirlerinin sunuluş tarzı

Garipçilerin ilk ürünleri, **Varlık** dergisinde topluca yayımlanır[3] "Şiirler" genel başlığı altında Oktay Rifat, Orhan Veli ve Mehmet Ali Sel (Orhan Veli'nin takma adıdır) imzalarını taşıyan on şiir, *"Bu sayfayı Şair Melih Cevdet'e ithaf ediyoruz."* notuyla verilir. Anday o sırada Belçika'dadır. Ancak bu not, hareketin asıl kadrosunun belirginleştirilmesi niyetine dayanır, dolayısıyla bilinçli bir tutumun ürünüdür.

Garip şiirlerinin sunuluş bakımından dikkat çekici bir özelliği vardır. Üç genç şair, yeni bir hareketi başlatırken ve onun ilk örneklerini sunarken güç birliği içinde olduklarını göstermeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla dergide basılan ürünlerinin bu evrede sürekli bir arada yer almasına, sayfa üzerinde konumlanışları ile de bu birliği yansıtmalarına önem vermiştir.

b. Poetik düzlemdeki çıkışların reddiyeciliği

Garip hareketi üyelerinin aralarındaki bu güç birliği, Garip önsözünden önce, birinci evrede hazırladıkları tek ortak poetik metne de yansımıştır. **Ulus** gazetesinin düzenlediği "Şiir Ölüyor mu?" konulu ankete katılan Kanık ile Anday -Oktay Rifat o sırada Paris'tedir- soruları Oktay Rifat adına da cevaplar. Bu cevapların birinci önemli özelliği, Garip hareketinin ilk poetik görüşlerini içermesidir. İkincisi, Kanık'ın cevabındaki "Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktu. yargısı; üçüncüsü ise öteki soruya karşılık veren Anday'ın, "her çağın güzellik anlayışının değişiklik taşıdığı, bunun temel nedeninin de toplumsal yapının sürekli ileriye doğru değişerek gelişmesi olduğu" şeklindeki ifadeleridir. Garip'in iki üyesinin bu sözleri, hareketin "toplumu önceleme" ve "edebî geleneği red" gibi en önemli dayanak noktalarını vurgularken 'sürekli ilerleme' ve 'kopuş' gibi modernizmin iki önemli özelliğiyle de bağlantı kurar. Kanık, retçi tutumunu bu evrede kendisiyle yapılmış bir görüşmede verdiği cevaplar aracılığıyla sürdürür. Şairin daha sonra, Garip bildirgesinde de ileri sürecekleriyle benzeşen cevaplar verdiği bu görüşmenin burada sadece başlığını anmak bile bir fikir verir, sanırım: "Türk Edebiyatını İnkâr Eden Genç"[4]

c. Edebî düzlem dışındaki sansasyonel davranışlar

Sanat alanındaki avangart girişimler, yaratıcı yıkıcılık bağlamındaki karşı çıkışlarını salt eser düzleminde sınırlı tutmaz; onu hayatın her kesitinde ve estetik alt yapıyla ilişkilendirilebilen her türlü eylemle desteklemeye yönelir. Avangart eylemi, günlük yaşantının kullanılabilecek her ânına ve imkânına yaygınlaştırma tutumu, âdeta geleneğe tümüyle karşı çıkışın, bu noktadaki bütüncül bakış açısının simgesi konumundadır.

Garipçiler de bu bütüncül davranış tarzını uygulamıştır. Hareketin özellikle birinci evresinde, aralarındaki güç ve görüş birliğini, şiirlerin yanı sıra, günlük hayattaki davranışları ile de pekiştirip sergilemeye özen göstermişlerdir. Buna bir örnek olarak Orhan Veli Kanık'ın Cahit Sıtkı Tarancı ve Baki Süha Ediboğlu ile Şubat 1937'de yeni tanıştıkları bir ortamdaki davranışları verilebilir. Ediboğlu, o akşama ilişkin anısını şöyle anlatıyor:

> *"Böylece içki ve yemek bahsi kapandıktan sonra sohbet konuları ister istemez şiire, eleştiriye, dergilere ve ufak çapta dedikoduya döküldü. Orhan'ın birçok meselelerde, kesin, kendine özgü görüş ve düşünüşleri vardı. Kendinden hiç bahsetmiyor, ikide bir bizim Oktay, bizim Melih diye arkadaşlarını ele alıyor onları açık açık methediyor, bazı şiirlerinden örnekler veriyor, müşterek fikirlerini çoğu zaman onların ağzından nakletliyordu. Edebiyatımıza, birlikte çıkardıkları ilk kitapları "Garip" dolayısiyle "Garipçiler" diye geçecek olan bu üç arkadaş arasında çok sıkı bir düşünüş, görüş birliği olduğu gibi eski kuşakları yıkmak için ortak bir taktik kullandıkları da daha o zaman anlaşılıyordu."*[5]

Garip'i, dolayısıyla yeni şiiri ve özellikle yeni şair tipini aykırı davranışlarla destekleyerek tanıtma işini büyük ölçüde Orhan Veli Kanık üstlenmiştir. Örneğin, bir akşam

"Yenişehir'deki Atatürk anıtına konmuş çelenklerden birini yüklendiği gibi, [büyük ihtimalle, gelenekçi edebiyatçıların da konuklar arasında bulunduğu/H.s.] çağrılı olduğu eve" götürür ya da bir başka gün de bir *"baloncudan bütün balonları satın alıp sokak sokak"* gezer.[6] Bu sansasyonel davranışların amacı ise şiirdeki 'kopuş'un günlük yaşantıdaki izdüşümünü yaratmaktan başka bir şey değildir. Böylelikle dikkatler bizzat yeni şair tipine yöneliyordu. Anday, anılarında bunlara değinirken aslında meseleyi avangardın 'karşılıklı çatışmanın gerekliliği' zeminine yerleştirmiş olmaktadır:

"Bu yeni ozanın paraya da gereksemesi yoktu; çünkü uslu uslu gelip, terbiyeli terbiyeli oturarak, ağabeylerinden iş istemiyordu. Onları şaşırtıp, kızdırıp bırakıyordu. Böylece yeniliği yadırgayan Ağabey, yenilikçi ozandan ona iş vermemek yolu ile öç alma olanağını da elinden kaçırmış oluyordu."[7]

Garipçilerin bu tür davranışlarının avangart bir tutuma dayandığı, Kanık'ın yıllar sonra *"Üstelik biz de görmek istediğimiz işin ne olduğunu belirtmek için, bir takım softaların damarına basmaktan hoşlanıyorduk."*[8] sözlerinde de kendisini gösterecektir.

3. Karşı sanatın güçlendirilmesi

a. Garip'in yayımlanması

Oktay Rifat'ın 1940 sonlarında yurda dönüşü, beş yıl önce Orhan Veli Kanık'ın İstanbul'dan Ankara'ya dönüşü sonrasında olduğu gibi, yeni bir atılımı gerçekleştirme isteğine de kaynaklık etmiştir. Ancak bu kez de aralarında, askerliğini yapmakta olan Anday yoktur. Orhan Veli Kanık, Garip şiirlerinden bir seçki hazırlamayı arzulamaktadır. Artık, hareketin şiir görüşünü toparlayıp bir bildirge hâlinde edebiyat kamu oyuna sunmanın ve Garip şiirlerini bir eserde toplamanın zamanı gelmiştir. Şair, bu düşüncesini Oktay Rifat'a açar. Bir ortak kitap hazırlama kararı alınır. Melih Cevdet Anday da bu karara uyar.

Ortak kitabın hazırlanması işini Kanık üstlenmiştir. Şair, kitabın adını da kendi şiirinden esinlenerek belirler: Tahattur. Ancak, arkadaşı Cavit Yamaç'ın önerdiği bir başka sözcük olan "Garip" onun yerini alacaktır. Yamaç, bu konuya ilişkin anısını, Mehmed Kemal Kurşunluoğlu'na şöyle anlatmıştır:

> *"Bir gün Nisuvaz'da oturuyordum. Orhan geldi, biir şir kitabı çıkaracağını söyledi. Bir türlü kitabına bir ad bulamıyordu. Koymak istediği ad "Tahattur"du. (...) Bana sordu, ne dersin diye... Ben de bu adın çok eskimiş olduğunu, daha yeni ve ilgi çekici bir ad bulmasını söyledim. Bu yeni adın ne olabileceğini sordu. Ben de senin şiirlerin yadırganıyor, acayip, garip bulunuyor, öyle bir ad vermelisin, dedim. Öyleyse bir ad bul, dedi. Yaban, acayip, garip derken... Garip sözü üzerinde durduk. Orhan Veli'nin kitabının adı ortaya çıkmıştı. Garip, sadece şaşırtıcı, acayip anlamına gelmiyor, gurbette kalmışa da yaklaşıyordu. Zaten o dönemde Orhan Veli ve arkadaşları da biraz kural dışı, biraz gurbette kalmış gibiydiler."*[9]

Böylece kitabın, üç arkadaşın şiirlerinin yadırganmasından, garip bulunmasından kaynaklanan ve daha sonra hareketle anılacak olan adını, dönemin bu üretken edebiyatçısı koymuş olur. Burada şu hususu belirtmeyi konumuz açısından gerekli görüyorum. Hareketin dışında bir kişi tarafından önerilip konmuş olmakla birlikte, kitabın bu adı taşıması bile Garip'in avangart bir yapıya sahip olduğunun önemli bir göstergesidir. Kitabın adını belirleyen, aslında onları garip, yadırgatıcı bulan, bu yolda eleştiren geleneğin kendisi olmaktadır. Zira, avangart hem tarz hem de süreç bağlamında, karşılıklı çatışma temeline dayanır. Bu bağlamda, 'yeni', çeşitli yöntemlerle 'eski'ye saldırıp onu yıkmaya çalışırken 'eski' de onu etkisizleştirmeye girişir. Bir başka deyişle, avangart kapsamında çatışma, 'yeni' tarafından geleneğe karşı yapılan saldırının *"geleneğin fiilen kendisi tarafından [da] yönlendiril"*mesi[10] şeklindeki bir temel üzerinde gerçekleşir.

Garip, 1941 Mayıs'ının ilk günlerinde çıkar. Kitapta, alfabetik bir düzen içinde sırasıyla Anday'ın onaltı, Oktay Rifat'ın yirmibir ve Kanık'ın yirmidört şiiri bulunmaktadır. Ayrıca, Oktay Rifat ve 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. Kanık, daha önce bir dizi hâlinde Varlık'ta yayımladığı makalelerinden ilk dördünü, ufak değiştirmeler yapıp kitaba önsöz olarak koyar.

Garip kitabı, hareketin bildirgesi ve yıkıcı tutumunu açıklıkla gösterir bir metin olan önsözünün yanında, konumuz açısından öncelikli olarak şu özelliğiyle önem kazanmaktadır. Kitap, piyasaya, üzerinde *"Bu kitap, sizi alışılmış şeylerden şüpheye davet edecektir"* sözleri yazılı olan bir kuşak olduğu halde çıkmıştır.[11] Günümüzde de özellikle kitabın ödül kazanmış olduğu bilgisini okura iletme amacını taşıyan bu tür kuşaklar kitap sektöründe kullanılmaktadır. Tabiî, bu uygulama, yazarların inisiyatifi dışında, yayınevlerince ticarî çıkarlar gözetilerek yapılmaktadır. *Garip*'in yayımı aşamasında ise böyle bir niyetin rolü olduğunu söylemek güçtür. Kitap bir yayınevi tarafından yayımlanmamış; Garipçilerin kendi imkânlarıyla Resimli Ay Matbaasında basılmıştır. Üstelik, böylesi bir promosyon uygulamasının, o yıllardaki yayıncılık anlayışı içerisinde bulunmadığını da biliyoruz. Dolayısıyla, *Garip*'in şaşırtıcı bir cümleyi taşıyan kuşakla satışa sunulması, ancak sanat düzleminde söz konusu edilebilecek bir paradoks oluşturma niyetinin ürünüdür. Garipçilerin gerek önsözde gerekse kitaptaki şiirlerde örneklendirdikleri teorik ve pratik aykırılığı görsel alanda da pekiştirme işlevini taşıyan bu kuşak, avangardın kapsamında yer alan sansasyonel eylem tarzının ürünüdür. Modernizmin sınırları içinde, Batıda, aykırı *"sanatçıların izole durumu aşabilmek için"*[12] başvurdukları bu yolu Garipçiler de avangart bir hareket olarak 'karşı sanatın temellendirilmesi ve güçlendirilmesi' kategorisinde kullanmışlardır.

Geçmişten, onu reddederek kopuş tutumu, kendisini en belirgin biçimde hareketin ana poetik metninin, bildirgesinin altıncı bölümünde göstermiştir. Bu bölüm, avangardın yaratıcı yıkıcılık şeklindeki başat özelliği üzerine kurulmuştur. Söz konusu satır-

larda, gelenekten, onu yıkarak kopma ya da *"bir an'aneyi yıkıp yeni bir an'ane kur"*ma tutumu vurgulanmaktadır. Ancak bölümün satır aralarında gizlenmiş bir iç tutumu da burada belirginleştirmek gerekiyor. Orhan Veli Kanık, 'eski'yi yıkma sürecinin izleyen evrelerinde başarıyla düzenlenmiş bir 'yeni'nin gelmesini mutlak bir sonuç olarak görmüyor. Buna göre, gelenekten kopuş iki tarzda olabilir. İlki, benim de çalışmanın girişinde 'eski' olandan 'yeni'ye geçiş sürecini kategorize ederken "'eski'den bütüncül kopuşu kapsayan, özgün bir çıkış göstermekle birlikte bu kopuşu bir çatışmaya dönüştürmeden, dolayısıyla yıkıcı bir zemine oturtmadan uygulayan karşıt tutum" şeklinde tanımladığım tarzdır. Kanık, bunu *"bir şeyin lüzumunu hissetmek"* sözleriyle karşılıyor. Kopuşu yıkıcı bir zemine konumlandıran ve bizim de konumuz olan avangart çıkışı ise "bir şeyin lüzumsuzluğunu hissetmek"le karşılıyor şair. İki tarz arasındaki ayrım, ilkinde sanatçının dikkatinin geleceğe; ikincisinde ise geçmişe dönük olmasıdır. Kanık, bu iki tarzı yürüten yenilikçi sanatçıları *"kurucular"* ve *"yıkıcılar"* sözleriyle birbirinden ayırarak söz konusu farkı vurgulamaktadır. Şairin, burada 'yıkıcı'yı *"bayraktar"*, *"sıra neferi"*, *"fedai"* gibi militarist birer anlama sahip sözcüklerle simgelenen ve meseleyi "dâvâ" derecesinde yoğunlaştıran romantik bir bakış açısıyla değerlendirdiğini de dikkate almak gerekir. Bu da avangart oluşumların öngördüğü 'çatışma zemininde uç veren bir karmaşa ortamı'nı çağrıştırmaktadır.

Hareketin sistemli bir yapıya dönüşmesinin simgesi olma gibi bir öneme sahip olan Garip önsözü, bütün eleştirilerinin ve önerilerinin ardındaki temel bakış açısını sergilemesi ile de konumuz açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bildirgenin son cümlesi şöyle: *""Halbuki eskiye ait olan herşeyin, herşeyden evvel de şâiranenin aleyhinde bulunmak lâzımdır.""* Bildirge, geçmişe/geleneğe iki ayrı yönden karşı çıkar. Birincisi estetik değerler (örn. şiir geleneği, şiirin iç meseleleri, şiir ve psikoloji, şair), ikincisi de sosyal ve siyasî değerler (örn. şiirin toplumsal oluşum içindeki konumu). Orhan Veli Kanık, bu iki maddede toparlanabilecek değerler içinde kendileri için daha öncelikli ve önemli olanı ise *"herşeyden evvel şairanenin aleyhinde bulunmak lâzımdır."* sözleriyle estetik değerlerin oluşturduğunu vurgular. Bu tercih de avangardın, 'karşı sanatın temellendirilmesi ve güçlendirilmesi' (Paul Mann) evresinde ya da bununla örtüşen 'eylemcilik'[13] özelliğinde teorik temelini bulan bir tutumdur. Üstelik, Poggioli'nin bu kategorik tanımını geliştiren Peter Burger'e göre de *"eylemcilik yalnızca sanat kuramına karşı yönlendirilmelidir. Bu muhalefet bağlamında gelişmeyen öteki eylemler, gerçek avangart çıkışlar olarak"*[14] kabul edilemez. Bu noktada, yaratıcı yıkıcılığını sanat alanıyla sınırlandıran Garip hareketi, bu teorik yaklaşım ışığında da avangart olma özelliğini pekiştirmektedir.

4. Karşı sanatın doygunluk noktasına ulaşması ve güçlendirimbunalımının ortaya çıkması

Garip hareketinde avangart sürecin üçüncü aşaması 1945 yılında görülmeye başlar. İlk evrede şiirlerini dergilerde sürekli olarak bir arada yayımlamaya özen göste-

ren, hatta bu şiirleri bir ortak kitapta birleştiren üç şair, üçüncü evrede, yazma ve yayımlama hususlarında birbirlerinden ayrı davranma eğilimine girer.

Orhan Veli Kanık, 1945 Şubat'ında *Vazgeçemediğim*'i yayımlar. Şair aynı yılın Nisan'ında Garip'in ikinci baskısını çıkarır. Kitabın bu baskısında sadece kendisinin şiirleri bulunmaktadır. Şair, ünlü bildirgenin yanında "Garip İçin" başlıklı bir yeni önsöze de yer vermiştir. Yeni önsözde ortak kitabın yayımını izleyen süreçte aralarında oluşan görüş ayrılığına göndermeler ve bu bağlamda iki arkadaşa yönelik sitemler dikkati çekmektedir. *Garip*'in ikinci baskısının önsözüne ilişkin olarak vurgulanması gereken husus, üçlü arasındaki görüş ayrılığının Kanık tarafından ilk kez açığa çıkarılmış olmasıdır. Onun sitemkâr davranışı, hareketin öteki iki üyesinden bir karşılık görmemiştir. Dolayısıyla, Garipçiler sorunlarını kendi içlerinde tutmaya çalışmışlar; edebiyat çevresine pek yansıtmamaya özen göstermişlerdir, denilebilir.

Oktay Rifat'ın ilk şiir kitabı da 1945'te çıkar: *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Âvârelik Üstüne Şiirler*. Eser genel olarak Garip çizgisindeki şiirleri içermektedir. Bununla birlikte, Oktay Rifat, yıllar önce hece vezniyle yazdığı manzumelere de yer vermiştir. O, bu tutumuyla iki arkadaşından farklı olarak Garip hareketi öncesindeki şiirlerini de hâlâ önemsediğini göstermiş olur. Bir başka deyişle, o, hareketle birlikte gerçekleştirdiği 'gelenekten kopuş' eylemine bir ölçüde eleştirel bir bakış yöneltmektedir artık. Şair, "Vazife", "Telli Telefon", "Türkân İçin", "Türkân'a Ağıt" gibi şiirlerinde görüldüğü gibi şairlik hayatının Garip döneminde de (hareketin bu evresinde) Türk halk şiirinin biçim ögelerinden yararlanarak biçim bakımından hareketin ilkeleri dışında ürünler vermekten geri kalmamıştır. Aynı yılın Haziran'ında yayımlanan Güzelleme, şairin bu yönelimini iyice belirginleştirdiği bir kitap oluşuyla dikkat çeker. Eser, Türk halk şiirinin biçim ve söyleyiş özelliklerini taşıyan yedi şiirden oluşmaktadır.

Melih Cevdet Anday ise ilk şiir kitabını arkadaşlarından bir yıl sonra, 1946'da yayımlamıştır. *Rahatı Kaçan Ağaç*'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 olan şiirlerin bulunmayışı dikkati çeken bir başka husustur. Dolayısıyla, Anday da Kanık gibi, bu yıllarda, etkilenme ve arayış dönemlerine ait ürünlerini şiir birikiminin sınırları dışında tutma eğilimindedir. Bununla birlikte, "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı", türkü formundaki yapısıyla, "Yörük Mezarlığı" da vezinli (onüçlü hece), kafiyeli ve düzenli dize bölümlenmeleriyle diğer şiirlerden ayrı bir özelliğe sahiptir. Bu iki örnek, Anday'ın da düzenli şiir anlayışına, dolayısıyla geleneğe bir ölçüde ılımlı yaklaşmaya başladığını göstermektedir. Ancak, *Rahatı Kaçan Ağaç*, genel olarak Garip poetikasının örneklerini vermesiyle hareketin çerçevesi içinde kalır.

Anday ve Oktay Rifat'ın, bu evrenin hemen başında, kitap yayımlama noktasındaki yoğun faaliyeti, adı geçen eserlerle sona erer. Orhan Veli Kanık ise 1945-1949 arasında *Destan Gibi* (1946), *Yenisi* (1947) ve *Karşı* (1949) adlı kitaplarıyla daha üretken bir şair kimliğinde görünmüştür. *Destan Gibi*, şairin gerek bu evrede gerekse daha ön-

ve yayımladığı kitaplarından biçim yönüyle ayrılır. 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 uzun bir 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, şiirlerini 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, 1947 yılında kaleme aldığı poetik ürünlerinde, toplumculuğu yadsımamakla birlikte bireyciliğe doğru kısa süreli bir kayış gösterip Divan şiirine, vezin ve kafiyeye daha ılımlı bir tutuma girerken, Oktay Rifat da 1945'te kaleme almaya başladığı makalelerinde özellikle 'gerçek' ve 'anlam' kavramlarını, Garip'in ilkelerine yeni boyutlar getiren bir bakış açısından irdelemiştir. Ancak, üç şairin bu evredeki yayın faaliyetlerinde Garip'in ilk/özgün ürünlerine yenilerini de eklemiş 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 geçici olmuştur. Bu evre, hareketin gelenek karşıtlığını kendi içinde sorguladığı bir süreç olmuştur aynı zamanda. Artık, hareketin tutunduğunu bilmenin rahatlığı içinde teoride ve pratikte bir özeleştiri geliştirilmiş, özellikle ilk evredeki yıkıcı çıkışlar, yerini geleneğe ve teknik ögelere daha hoşgörülü bir bakışa ve bir özdeğerlendirmeye bırakmıştır. Üç şair, Yaprak dergisi çevresinde Garip hareketinin toplumcu yapısına siyasî bir açılımı ekleyecek, böylelikle avangardın sonuncu özelliğini de üstlenerek nihaî evresine ulaşacaktır.

5. Karşı sanatın kendini yeniden düzenlemesi

1937 yılında Ankara'da filizlenen Garip hareketi, yukarıda sergilenen gelişim çizgisini izleyerek, son evresine 1948 yılı sonlarında ve yine Ankara'da girmiştir. Bu son evre, üç şairin **Yaprak** dergisi çevresindeki etkinliklerinden oluşmaktadır.

1946 seçimlerinden sonra gelişen yeni siyasî oluşumlar, gerek Garipçileri gerekse diğer birçok aydını ve sanatçıyı yakından ilgilendirmektedir. Özellikle Hasan Âli Yücel'in Millî Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılması ve yerine aynı partiden olmakla birlikte muhafazakâr bir anlayışa sahip olan Reşat Şemsettin Sirer'in atanması, bu kesimi derinden etkiler. Yücel'in bakanlığı döneminde kurduğu ve birçok sanatçının da görev aldığı Tercüme Bürosu etkinliğini yitirmiştir. Bu ve başka nedenlerden ötürü, örneğin Orhan Veli Kanık bu bürodaki, Necati Cumalı da aynı bakanlığın Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ndeki görevlerinden istifa ederler. Neşriyat Müdürlüğünde çalışan Melih Cevdet Anday ise pasif bir göreve verilir. O sırada Ankara'da bulunan Sabahattin ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin ve Arif Dino, Erol Güney, Nusret Hızır, Mahmut Dikerdem, Cahit Sıtkı Tarancı, Necati Cumalı gibi adlar, sık sık bir ara-

ya gelmekte ve bu eğlenceli toplantılarda çeşitli konulara ilişkin söyleşiler yapmaktadır. Bu konuların başında da sanat ve ülkenin siyasî ve sosyal durumu gelmektedir.

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

Derginin 1 Ocak 1949 tarihli ilk sayısında "**Y**aprak" imzasıyla yer verilen "Alış Veriş" başlıklı şiir, oldukça önemlidir. Sabahattin Eyüboğlu'nun esinlemesiyle ortaklaşa kaleme alınan şiiri, **Y**aprak'ın sanat anlayışını ve dünya görüşünü, Garip hareketinin de bu son evresindeki poetikasını yansıttığı için burada vermek istiyorum:

> *"Gül verir yonca alırız/Bülbül verir serçe alırız/Edebiyat verir yalınsöz alırız/Şarkı verir türkü alırız/Tek ses 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/Hemşehri verir yurddaş alırız/Salon verir sokak alırız/Hazırlop verir alınteri alırız/Canan verir dost alırız/Gözyaşı verir ümit alırız"*

Garip hareketinin son evredeki önemli özelliği, ilk evresinde dikkati çeken güç birliğini ve yine başlangıcından beri ilkeleri arasında yer alan toplumcu sanat anlayışını iyice belirginleştirmiş olmasıdır. Önceki evrelerde, toplum içindeki insanları ön plânda tutarak uyguladığı bu ana sanat görüşünü kendi içinde dönüştürmüş, eleştirel hatta muhalif bir tutumla sergilemeye başlamıştır. Üstelik, Garipçiler bunu salt edebî eser düzleminde uygulamakla kalmamış; makaleler ve karşıt görüşleri savunan kesimlere yönelik polemik tarzı yazıların aracılığıyla düşünce düzlemine de taşımışlardır. Bu tür çalışmaların dil, toplum, siyaset gibi değişik alanlara yayılması, Garipçilerin, hareketin son evresinde sanatçılığın yanısıra aydın kimliklerini de yansıtmaya başladığını ortaya koymaktadır.

Garip hareketi bu evrede siyasî bir kimliği belirginleştirir. Söz konusu kimlik, temelini, Cumhuriyet'in temel ilkelerinde ve bu ilkelere dayalı olarak gerçekleştirilen devrim sürecinde bulur. Bir başka deyişle Garip, Cumhuriyetin getirdiği yeni değerlerin edebiyattaki izdüşümüdür. Onlara göre, Atatürk'ün ölümünden sonra karakteristik özelliklerini kazanan tek parti iktidarında ve bu iktidar içinde kurulan hükümetler döneminde söz konusu değerler geliştirilmemiştir. Üstelik, 1946 seçimlerinden sonra CHP'nin içindeki muhafazakâr kadroların söz sahibi olmasıyla bu ilkelerden ödün verilmeye başlanmıştır. **Yaprak**'ın son birkaç sayısı, 1950 seçimlerinden sonraya da uzanır. Dolayısıyla Garipçiler, muhalif tutumlarını, çok kısa bir süre için de olsa, iktidara gelen Demokrat Partiye de yöneltmiştir.

Garipçilerin, **Yaprak** dergisindeki ürünlerinde yansıttıkları siyasî kimlik, yukarıda da belirttiğim gibi, Atatürk ilkeleri çerçevesinde oluşmuştur. Bu ilkelere bağlılık, halkı ve köylüyü önemseme, bilimi tek yol gösterici kabul etme, demokrasi ve aydın kesime topluma öncülük görevi yükleme gibi Kemalizmin yanısıra o dönemin siyasî yapısı içinde bir ölçüde sosyalizmin kapsamında da değerlendirilebilen prensipler, Garip ha-

reketinin son evresinde büründüğü siyasî kimliğin alt yapısını meydana getirir. Siyasî kimliğin muhalif bir tutum takınması da yukarıda anılan süreçte bu prensiplerden uzaklaşıldığı gerekçesi ekseninde söz konusu olmuştur. Garip üçlüsünün eleştirileri şu noktalarda yoğunlaşır: Dilde Osmanlıcaya dönüş, popüler düzeyde taassup, cehalet ve irtica, halktan uzak aydın, felsefî, dolayısıyla entellektüel düzeyde spritüalizm, toplumsal yozlaşma, eşitsizlik. Garipçiler, bunlardan ilk üçünü düzyazılarında; son üçünü de şiirlerinde işlemiştir. Makalelerde ve kısa değinilerde, dine dayalı yeni yönelimleri, kesimleri -kimi dergiler ve üniversiteler gibi- çoğunlukla "mürteci" olarak gördükleri toplumun belli bir bölümüyle sınırlı tutarak işlerken kimi şiirlerde dinin bizzat kendisini hedef almak suretiyle halkın temel değerlerinin zaman zaman karşısına da geçerek ele alırlar. Ancak, burada şunu da belirtmek gerekir ki, Garipçilerin eleştirilerinin ana hedefi dinin kendisi değildir. Onlar, 1946 sonrasında ve özellikle Demokrat Parti döneminde, siyasî kadroların ve iktidarların din alanında yoğunlaşan popülist politikalarına muhalefet oluşturmuşlardır. Ayrıca, aynı süreçte ortaya çıkan toplumsal yozlaşma, yoksulluk, işsizlik, çarpık kentleşme, gelir adaletsizliği, eğitimdeki nitelik kaybı gibi özellikle sosyo-ekonomik problemleri de birer siyasî muhalefet gerekçesi olarak kullanmışlar ve şiirlerde tema hâlinde işlemişlerdir. Bu yönelim, Garip şiirinin son evresinde 'sosyal eleştiri'yi monotem düzeyine yükseltmiş, daha önceki ana temaların büyük bir bölümü ya terk edilmiş ya da bu monotemin birer destekleyicisi konumuna indirgenmiştir. Böylelikle, bu evrede avangardın yalıtma/ayrıştırma kategorisi, Garip şiirinin tema dağarcığını derleyip toparlama, bir başka deyişle, daha önceki evrelerde çeşitlilik arz eden tematik durumu bir hâkim temanın içinde eritme işlemi şeklinde uygulanmıştır.

II. MODERNİZM BAĞLAMINDA GARİP ŞİİRİ

Modernizm, sanat alanında dört önemli yönüyle belirginleşmiştir. 1. Özgürlük ve özgünlük, 2. misyon ve yansıma, 3. sanat eserinin metalaşması, 4. seçkincilik.[15] Bu ikinci ana bölümde Garip hareketini ve şiirini söz konusu tutum ve olgularla ilişkisinin boyutları açısından irdelemeye çalışacağım.

1. Özgürlük ve özgünlük

Özgürlük ve özgünlük, Garip hareketinin gerek poetikasında gerekse şiirinde kendisini kuvvetli bir biçimde hissettirmiştir. Öncelikle, şiiri her türlü kuraldan uzaklaştırma arzusunun ve bu doğrultuda eyleme girişmenin, aynı zamanda bir özgürlük isteğinin ürünü olduğunu vurgulamak gerekir. Şairi kafiye, vezin, nazım biçimi gibi teknik nazım ögelerine bağlı tutmayı öngören anlayış, bir yandan da onu tema dağarcığı ve tematik tutum bakımından da sınırlandırmaktadır. Böylece oluşan ve genişleyen şiir anlayışı, kendisine katılan her yeni ürünle egemenliğini pekiştirmiş ve böylelikle ortaya hep birbirine benzeyen verimlerden ibaret durağan ve gelenekçi bir bütün çıkmıştır. Öte yandan Ahmet Haşim ve Nazım Hikmet gibi bu bütünün dışında kalan farklı girişimler de yok değildir. Ne var ki Haşim, anlamsızlığa ve aşırı birey-

ciliğe yönlendirdiği şiiri simgeleyici imgenin tutsağı kılmış, Nazım Hikmet de onu ideolojinin emrine vermiştir. Dolayısıyla farklı gibi görünen bu iki şair de esasta şiiri belli kayıtlarla sınırlandırmış olmaktadır. Garip hareketinin çıkış merkezi olan şairi ve şiiri her türlü kısıtlayıcı bağdan kurtarma arzusu, özellikle ana poetik metinde belirginleşen bu eleştiriler aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Şiiri teknik ögelerden, şairane duygudan ve söyleyişten, dolayısıyla imgeden ve ideolojiden sıyırma gibi üç temel husus, Garip hareketinin biçimde ve içerikte sağlamaya çalıştığı özgürlüğün dayanak noktalarını oluşturur. Özgürlük, Garip şiirinde de örnekleri bolca verildiği üzere, hem şair hem de şiir için söz konusudur.

Garipçilerin bu arzuyla kaleme aldıkları şiirler, edebî gelenekte bir kopuşun yaşanmasını beraberinde getirmiş ve özgürlüğün bu bağlamda doğal sonucu olarak, döneminin egemen şiir ortamını **-yine bu ortamın genel yapısı içinde değerlendirilmek koşuluyla-** özgün metinlerle tanıştırmıştır.

Özgünlük, Garip şiirinde iki boyutlu bir görünüm arz eder. Birincisi, tema dağarcığındaki, ikincisi de tematik tutumdaki özgünlüktür. Garip hareketiyle birlikte şiirimizde kimi temalar da ilk kez işlenmeye başlamıştır. Garip şiirinin tema dağarcığına dayalı özgünlüğü, 'sıradan insanların yaşayışı', 'İkinci Dünya Savaşı', 'yaşama sevinci' ve 'hayranlık-şaşkınlık' gibi daha önce örnekleri plânlı bir tutumun ürünü olarak verilmemiş temaları ilk kez, üstelik yoğun ve sistemli bir anlayışla işlemesinden kaynaklanır.

Garip şiirinin özgünlüğündeki ikinci boyutu da tematik tutum yaratır. Bu, şiir sahnesine çıkışından önce de mevcut olan temalara Garip'in getirdiği yeni ve aykırı bir bakış açısından kaynaklanır. Garip şiirinde yerini alan hemen her tema, bu yeni yaklaşımdan etkilenmiştir. Dolayısıyla, Garip şiiri, edebiyata getirdiği pratik yeniliklerin büyük bir bölümünü temayı işleyişteki paradoksal tavrına dayandırmıştır. Burada sadece 'aşk' ve 'ölüm' temalarını örnek olarak vermek dahi, söz konusu tavrın boyutlarını sergilemek için yeterli olacaktır.

Gerek evrensel gerekse yerel anlamda yüzyıllar boyunca şiirin en sık işlenen teması olan aşkın, Garip şiirinde yer bulması doğal bir durumdur. Bununla birlikte, aşk, beşerî bir olgu olarak ele alınış tarzı ile bu olguyu yaşayan ve yaşatan figürlerin tipolojik konumları ve davranış biçimleri bakımından Garip şiirinde oldukça farklı nitelikler kazanmıştır. Garipçiler, aşk gibi coşkun bir duygusallığa, dolayısıyla bireysel ve yüceltilmiş bir duyuşa dayanan bir temayı dahi işleyişte poetikalarının gerektirdiği sınırlar içinde kalmışlar, onu sıradanlaştırarak nesnel gerçekliğin içinde görmüşler ve toplum hayatının bir parçası olarak kabul etmişlerdir.

Orhan Veli Kanık'ın Garip kapsamındaki ilk şiirlerinden "Pazar Akşamları"nda sevgisine karşılık göremeyen âşık, bunu kendi yoksulluğuna bağlar. Bununla birlikte, ekonomik sorunlarını çözdükten sonra da aşkının karşılıksız kalacağını bilmektedir.

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

Bu muhtemel sonuç, âşıkı umutsuzluğa düşürmez. Geçimini sağlamak için çalışmakla geçireceği 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 âşıkın olduğu kadar, sınıfsal konumundan memnun bir insanın bilinçli tepkisi olduğunu da belirtmek gerekir.

"Pazar Akşamları"nda öznenin, aşkıyla ilgili olarak, toplumsal bir itkiye dayanmakla birlikte bireysel plânda kalan tepkisi, yine Kanık'ın "Söz" şiirinde topluma yönelik bir nitelik kazanır. Bu kez aşk karşılıklıdır. Ancak, engelleyici bir etken olarak karşısına toplum çıkartılır. Öznenin, 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;"* sözleri, bu tepkinin açık birer göstergesidir.

Melih Cevdet Anday'ın "Günlerimiz" şiirinde de aşk teması, sosyal çevrenin dekoratif katkısı eşliğinde işlenmiştir:

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

Aşkın toplumsallığını yitirerek bireysel bir kimlikle işlendiği ürünlerde bile, yukarıdaki örneklerde mevcut olan gerçekçi anlayışın izleri vardır. Bu tarz şiirlerde aşkın yarattığı duygulanmalar, günlük yaşayış ile iç içedir. Aynı zamanda sıradan bir insan olan âşık, aşkın kendisinde meydana getirdiği psikolojik değişimleri, alışıldığı üzere coşkun, duygusal ve ruhî yapıyı öne çıkaran söyleyişlerin tam tersine sıradanlaştırarak -kendi toplumsal konumuna uygun bir duyuşa dayalı söyleyişle- dile getirmektedir:

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

Aşkın tema edinildiği bu şiirde "salata" gibi aykırı görülebilecek bir sözün kullanılması dikkat çekicidir. Şairin bu sözcüğü kullanması, aynı zamanda söz konusu temanın işlenegelişindeki yerleşik tutuma ve buna dayalı söyleyiş alışkanlığına tepkidir. Bir başka deyişle, aşkın, günlük dile ait sözcüklerle ve yalın, sıradan duygularla da ifade edilebileceğini gösteren paradoksal bir düşüncenin ürünüdür.

Hayatı sevinçle yaşayan ve bunu geniş ölçüde şiirlerine yansıtan Garipçiler, 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 kavram olarak ele alınmıştır. Ölüme ve sonrasına ait bilinmezliğin öncelikli olarak düşünülmesi, metafizik yo-

rumları da birlikte getirmiştir. Bu tür bir tematik tutumla yazılan eserlerde ölüm, soğuk yönüyle ve karamsar bir ruh durumunun ürünü olarak yansıtılmıştır.

Garip hareketiyle birlikte, ölümün şiirdeki yeri belirgin bir dönüşüme uğramıştır. Onu, hayatın bir parçası 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 zemini 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.

Oktay Rifat, "Şehitlik" başlıklı şiirinde ölüm sonrasını, mezarlıkta yatan şehitlerin konuşmaları aracılığıyla yansıtır. Ölüm sonrasındaki durum, 'kişileştirme' yönteminden yararlanılarak sergilenir. Ölüler şiirin anlatıcı figürleridir. Ancak ölüm sonrasındaki yaşantı, yeryüzünden oldukça farklıdır. Şiirde bu farklılık, üç kategoride irdelenir. Söz alan ilk ölü, bir denizcidir ve denizde ölmüştür. Gözlerini balıklar yediği için *"Görmek ve ağlamak bitti benim için"* diyen bahriye neferinin 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 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./"Lakin 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" adlı şiirinde, ölümü hayata dönük bir olgu niteliğinde işlemiştir. Şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere, anlatıcı figür bir ölüdür. 'Kişileştirme' yöntemi aracılığıyla, ölüm öncesi hayatta ge-

zmtiye çıkan ölü, insanlarla iç içe yaşar. Vapura, trene biner, alışveriş yapar ve geceleri evine döner. Ancak, bu yaşayışın içinde bir canlı insan gibi davranamamanın çaresizliğini de hisseder. Bu duygu, şiirin diğer dizeleri ile son üç dize arasında oluşturulan karşıtlıkla, oldukça çarpıcı bir yoğunluk içinde verilir. Ölüm öncesinde dilediği gibi dolaşabilen figür, aynı zamanda canlı bir insanın kolaylıkla yapabildiği kimi davranışlardan yoksundur. Son üç dizede belirginleştirilen ve bütünüyle bir canlının el hünerine dayanan hareketler, ölümle hayat arasındaki derin uçurumun varlığını çarpıcı bir duyuruşla vurgular:

> *"Eskisi gibi yaşıyorum./Gezerek, düşünerek../Yalnız biletsiz biniyorum vapura ve trene./Pazarlıksız alışveriş yapıyorum./Geceleri evimdeyim..rahatım yerinde./(Bir de sıkılınca pencereyi açabilsem)/Ve başımı kaşımak, çiçek koparmak./El sıkmak istiyorum arada bir"*

Orhan Veli Kanık'ın ölüm temalı şiirinde, yine sosyal yön ağırlıktadır. Şair, ölümü, sonrasıyla değerlendirmemiş; onu toplum hayatıyla ilişkilendirerek işlemiştir. "Yokuş"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."*

2. Misyon

Bu başlık, sanatçının belli bir konuda kendisini yükümlü kılmasını öngörmektedir. Evet, sanatçı özgürdür; ancak, bu özgürlük onun edebî düzlemde düzensiz, dağınık bir etkinlik göstermesi demek de değildir. İstediği formda ve içerikte eser verme özgürlüğüyle kendisini yoğunlaştıracağı bir bağlam oluşturarak onu eser bütünü içinde bir odak noktası hâlinde merkezleştirecektir. Bu da büyük ölçüde sanatçının eserinde yorumladığı gerçekliği sınırları netleştirilmiş bir bakış açısından algılamayı öngörür. Bir ölçüde sınırlandırıcı tutum olarak özgürlükle çelişir gibi değerlendirilse de esasta sanatsallığa, kalıcılığa ve evrenselliğe ulaşma yolunda sanatçının disipline edilmiş bir çerçeve içinde etkinlik göstermesi, pek çok önemli ömeğiyle kanıtlanmış bir gerekliliktir. Bir başka deyişle sanat eseri, bir tavrın, bir dünya görüşünün, bir davranış tarzının ürünüdür. Sanatçı, bunları sistemleştirerek kendisine bir misyon oluşturacaktır. Bir tür kimliğe dönüşen misyon böylelikle bir davranış bütünü olarak sanatçının gerçeklik içindeki rolü olmanın yanısıra eserine yansıyacak, onun alt yapısını oluşturacaktır.

Garip hareketi, başlangıcından itibaren kendisini belirgin bir misyonla yükümlü kılmıştır: Toplumu önemseme. Sanatı, *"müreffeh"* kesimlerin tekelinden kurtarıp halka mal etme tutumu, bu misyonun teorik zeminini hazırlar. Bunun, edebî düzleme yansıması ise 'zevk ve maddî durum bakımından orta ve alt katman insanının hayatı' şeklinde temalaştırılmak suretiyle gerçekleştirilmiştir. İlk iki evrede, toplumun içinden seçilen figürlerin, kişisel durumları, yaşantıları ön plâna çıkarılmıştır. Öteki temaların işlenişinde de şiir öznelerini çoğunlukla bu tür bir insan kadrosu meydana

getirir. Ancak, toplumu önemseyiş, sokaktaki adama bakış bu evrelerde büyük ölçüde tespit ve tasvir düzeyinde kalır. Sıradan hayatları sergileyişte, onun zevk ve mekân gibi çeşitli ögelerini kabul edilebilir normal birer durum hâlinde şiire yerleştirme ve bu insanlara sempatik bir bakış açısıyla yaklaşma tutumları egemendir.

Garip hareketi son evresinde topluma bakışta köktenci değişimler geçirmiştir. Bu değişim, misyonun da netleşmesine zemin hazırlamış, toplumu önemseme toplumculuğa, tespit ve tasvir savunuya, bu bağlamda kendisini sadece sempatik bir tutumda tutan nesnellik de eleştirel tutuma evrilmiştir. Buna bağlı olarak, topluma, onun içinden seçtiği temsilci figürler aracılığıyla yaklaşma da yerini genel ve daha kavramsal düzeyde değerlendirmelere bırakmıştır. Buna paralel olarak da misyonun edebî düzleme yansımasında da gelişim kaydedilmiş, sıradan insanın yaşayışını kendi içinde eriten sosyal eleştiri, bu evrenin monotemi niteliğini kazanmıştır.

3. Sanat eserinin metalaşması

Modernizmin bu yönü, özellikle 'yeni'nin oluşup gelenekten kopuşu gerçekleştirme süreci içinde belirginleşmektedir. Bir başka deyişle 'yeni' 'eski'ye karşı mücadelesini, onunla olan çatışmasını salt edebî ve kavramsal düzlemde yürütmeyi yeterli görmemekte, eserini sunuş bağlamında da stratejiler oluşturmaya yönelebilmektedir. Böylesi bir yol ise eseri, 'yeni'nin savunduğu görüşleri daha yüce bir düzlemde yansıtan, tartışmalar üstü bir sanat nesnesi olmaktan çıkararak metalaştırmakta, onu da mücadelenin aktif bir ögesi kimliğine bürümektedir.

Garip hareketi, sanat eserini iki yoldan metalaştırmıştır. Bunlardan birincisi, davranış biçiminde somutlaşır. Yukarıda da değerlendirdiğim gibi, hareket üyelerinin şiirlerini dergi sayfalarında hep bir arada yayımlamaları, *Garip*'in çevresine sarılı bir kuşakla çıkması ve bu kuşakta okuyucunun alışmış olduğu edebî ölçütlerden kuşkuya davet edilmesi esasta sanat eserinin metalaşmasına da zemin hazırlamıştır.

İkinci yol, geleneğe karşıtlığın, ona olan aykırılığın bizzat şiirlerde ya mizah gibi teknik ya da aykırılık ve şiir sanatı gibi tema bağlamında işlenmesidir. Bu, tepkiye dayalı bir oluşumun söz konusu yönünü edebî veriminin içeriğine taşıyarak metalaştırmasından başka bir şey değildir. Mizahın araçlarından yararlanma, pek çok avangart oluşumun başvurduğu bir yol olmuştur. Garip hareketi de başından beri şiirlerinde nükteye, espriye dayalı yalın bir mizahtan düşündüren ve ürküten bir kara mizaha, giderek alaya, yergiye, aşağılamaya kadar genişleyen farklı mizah kategorileri kullanmıştır. Özellikle ilk evreye ait kimi şiirlerde geleneğe karşıtlığı somutlaştırma tavrı egemendir. Yukarıda, "Söz" şiirinin aşk temalı bir şiir olarak aynı zamanda toplumsal değerlere karşı bir aykırılığı üstlendiğini de belirtmiştim. Orhan Veli Kanık, toplumsal yapıya aykırılığı "Sokakta Giderken" şiirinde bu kez başka bir temanın ardında değil; doğrudan ve ironi tekniğiyle dile getirmiştir:

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

Garip şiirinde, eserin metalaşması, asıl şiir sanatı temalı şiirlerde ya da manzum poetikalarda belirginleşir. Kanık'ın "İş Olsun Diye", "Sabaha karşı", "Eskiler Alıyorum", Melih Cevdet Anday'ın "Gün Batarken", "Alaturka" adlı şiirleri, poetik düşüncenin eskiye karşıtlık zemininde oluşturulmasına tipik birer örnektir. Burada iki şiirden birer örnek almakla yetiniyorum:

"Bütün güzel kadınlar zannettiler ki/Aşk üstüne yazdığım her şiir/Kendileri için yazılmıştır./Bense daima üzüntüsünü çektim/Onları iş olsun diye yazdığımı/Bilmenin." ("İş Olsun Diye")

"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."("Gün Batarken")

4. Seçkincilik

Modernist sanatın en önemli ve gerekli özelliğidir seçkincilik. Bir başka deyişle, modernist sanatın var oluş sebebidir. Çünkü, modernist sanat, Avrupa'da Rönesans, Reform ve Aydınlanma hareketlerinin birbirini tamamlayıcı ögeler hâlinde yarattıkları insan merkezli anlayışa, yani 'modernite çağı'na ve bu çağın ürünü modern sanata bir tepki sonucu oluşmuştur. İnsan aklının egemenliğine bağlı olarak gerçekleştirilen buluşlarla bilimin ve teknolojinin gelişmesi sonucunda artık 19. yüzyılın sonunda gerçeklik karmaşık, insanı şaşırtan ve onu pasifize eden bir hâl alır. Modernist sanat, işte bu çok boyutlu gerçeklikle insanın onun karşısındaki yerini irdeleme noktasında başlamıştır. Şiirde 19. yüzyılın son çeyreğinde Sembolizm akımı ile kendisini gösteren modernist sanat, avangart özelliğini de kazanarak yirminci yüzyılın başlarında fütürizm, dadaizm, sürrealizm gibi yaratıcı yıkıcı akımların zeminini hazırlar ve romana yirminci yüzyılın başlarında geçer. Modernist edebiyatın en önemli özellikleri şiirde nesnel gerçekliğin ötesinde ayrıca bir sezilebilir gerçeklik olduğunu kabul etmek, bunu bütünüyle imgeye yaslanarak işlemek; romanda gerçeklikteki karmaşayı kurguyu deforme ederek eserde yansıtmak, yine bu çok boyutlu, değişken gerçeklik karşısında insanın yaşadığı kimlik bunalımlarını, yenilgileri işlemektir. Bunu da çok uzun, girişik cümlelerle ve soyut ifadelerle yoğunlaştırarak uygulamak, modernist edebiyatın en önemli biçim ve içerik özellikleridir. İşte, özellikle konusunu kurgulayış ve ifade ediş tarzındaki bu yoğunluk, modernist sanatın geniş kitleler yerine daha az sayıda bir izleyici kitlesi tarafından izlenip algılanması sonucunu doğurmuştur. Bu tür okuyucu kitlesi ise gerek muhayyele derinliği gerekse kültürel donanım bakımından âdeta çözülmeyi bekleyen birer bilmeceyi andıran modernist eserlerin karşısında ne yapacağını bilen seçkin kitleyi oluşturur. İşte modernist edebiyatın seçkinciliği bu noktada söz konusu olmaktadır.

Modernist sanatın seçkinciliği, aynı zamanda popüler olanı barındırmayan bir topluma mesafeli oluşu gerekli kılmaktadır. Garip hareketi ve şiiri, modernizmin yukarıda değinilen üç yönüne yakın özellikler taşımasına karşılık, seçkincilikten alabildiğine uzaktır. Çünkü, estetik düzlemde toplumu önceleyen Garip hareketi için toplumsal değerlere uzak kalış bir eleştiri noktasıdır. Bu noktada şunu da söylemek gerekir ki, Garip hareketini modernist çerçeveden ayıran bu özelliği, onun Cumhuriyet rejimindeki halkçı

tutumun edebî düzlemdeki izdüşümü oluşundan kaynaklanır. Dolayısıyla Garip hareketinin ve şiirinin popüler oluşunu bir 'misyon' çerçevesinde değerlendirmek gerekir.

Garip hareketi ve şiiri, modernizmle ilişkisi bağlamında mesafeli bir tutum içinde görünmektedir. Modernizm aynı zamanda bir kopuşu öngörür. Bu kopuş, tarihî süreç içinde söz konusu olabildiği gibi sosyal bağlamda da geçerlidir. Sanatçı, hem öncüllerinden farklı, özgün bir eser yaratacak hem de bu eseriyle toplumun yerleşik değerlerine yabancılaşarak, onlara tepki gösterecektir. Garip hareketi, poetikası, şiirleştirme teknikleri ve tematik tutumu ile edebî gelenekten koparken şiirinin söz varlığı ve içeriği bakımından popülerdir. Bu yönüyle, kitle kültürü içinde yer alır ve modernist olmaktan uzaklaşır. Bu bağlamda, Garip hareketi ve şiiri, dönemin yerleşik estetik kabullerine ve şiir verimine aykırı tutumu ve yapısıyla modernist sanatın temel kavramlarından 'özgürlük ve özgünlük'e yakın durur. Ayrıca, 'sanatçının bir misyon sahibi olması gerekliliği' bakımından da modernist özellikler barındırır. Özellikle modernist sanatın tarihî seyir içindeki örneklerinden hareketle en belirleyici öge olduğu kabul edilen seçkinci tutuma karşıtlığı ölçüt alındığında ise Garip şiirini modernist olarak nitelemek güçtür. Buna karşılık o, özellikle 'hareket' bağlamında modernizmin ana ögelerinden biri olan avangardın hemen bütün gereklerine uymaktadır. Buna göre, edebiyatta modernist bir oluşumun aynı zamanda avangart olma zorunluluğu bulunmadığı gibi her avangart çıkışın da -her ne kadar çoğu ölçütüyle uyum içinde olsa da- mutlaka sanatsal modernizmin içinde yer alma durumunun söz konusu olmayacağı görülmektedir. Bundan hareketle, Garip'i, modernizmi -dört ana ögesi bakımından- bir 'yöntemler bütünü' olarak kullanan; ancak onun ardındaki felsefî tutumdan uzak kalan bir oluşum olarak nitelemek gerekir.

Ankara Üniversitesi TÖMER tarafından 16-17 Kasım 2000 tarihlerinde düzenlenen *'2000 Yılında Türk Şiiri Sempozyumu'*nda tebliğ olarak sunulmuştur.

[1] *The Theory Death of the Avant-Garde*, Indiana University Press, 1991; Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 108.

[2] H.B.Kahraman, *a.g.e.*, 109.

101, 15 Eylül 1937, s. 453.

[4] *Resimli Hafta*, s. 7, 29 Birinciteşrin 1938, s. 9-10/17.

[5] *Bizim Kuşak ve Ötekiler*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1968, s. 147

[6] Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman, Duran Zaman I* Adam Yayınları, İstanbul, 1984, s. 10-11

[7] *A.g.e.*, s. 11.

[8] "Genç Şairden Beklenen", *Yaprak*, s. 5, 1 Mart 1949, s. 1.

[9] (Mehmed Kemal, "Ne Varsa Edebiyatta Var, Öyle Bilirim", *Cumhuriyet*, 2 Nisan 1978; Asım Bezirci, Orhan Veli, s. 62.

[10] H. B. Kahraman, *a.g.e.*, s. 109.

[11] Prof. Dr. Orhan Okay, *Şiir Sanatı Dersleri*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 2.b., Erzurum, 1992, s. 3.

[12] Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 90.

[13] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968.

[14] *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 1984; H.B. Kahraman, *a.g.e.*, 108.

[15] Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara, 1999, s. 64.

MEHMET H. DOĞAN

TÜRK ŞİİRİNDE İKİNCİ YENİ DÖNEMECİ

İkinci Yeni, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde önemli duraklardan biridir.

Klâsik bir akım olarak başlamasa bile, ilk ürünlerinin dergilerde (Pazar Postası, Yenilik, Yeditepe) görünmesiyle birlikte dönemin geçerli, alışılmış şiir anlayışında kesin bir değişikliğe neden olmuş bu hareketin bir başka özelliği ise, Türk şiir tarihinde üzerinde en fazla tartışılmış, belki de hâlâ tartışılan bir konu olmasıdır.

1950'lerin ortasından bugüne, İkinci Yeni Şiiri üzerine söylenmemiş söz, yapılmamış inceleme kalmış mıdır, bilemiyorum.[1] Türk Şiir tarihinde, yaptıklarıyla-ettikleriyle, getirdikleriyle-götürdükleriyle yerini çoktan almış olmasına karşın bugün de tartışılıyor olması, her şeyden önce, onun bir şiir hareketi olarak hâlâ aşılmamış olduğunu göstermektedir bence. Türk şiirinde 1960'lardan bugüne çeşitli dönüşümler, değişimler geçirdiği hâlde, değişik şiirsel yönsemeler, şiir uçları belirdiği hâlde bunlar hep İkinci Yeni'nin gelişen poetikası içinde kalmış, İkinci Yeni'nin getirdiği olanaklardan kaynaklanmıştır. Bir başka deyişle, İkinci Yeni'den sonra şiirimizde yeni bir kırılma görülmemiş, yeni bir dönemeç dönülmemiştir. Değişmeler, gelişmeler, evrimleşmeler olmuştur elbette, ama 1940'ların başındaki **Garip**, ya da 1950'lerin ortasındaki **İkinci Yeni** gibi bir kırılmadan, bir kesin dönemeçten söz edilemez.

Önce bu 'dönemeç' sözcüğüyle başlayalım:

Şiirde 'dönüşüm'lerden ve 'dönemeç'lerden söz edilebilir. 'Dönüşüm' derken daha çok bir evrimleşmeyi, bir süreç içinde belli bir durumdan bir başka duruma değişmeyi; 'dönemeç' derkense bir karşı çıkış, toptan bir ret sonunda girilen/ulaşılan/dönülen kesin bir değişmeyi amaçlıyorum. 'Dönemeç'te bir kırılmadan, bir kopmadan söz edilebilir, ama 'dönüşüm'de bir süreklilik vardır. Örneğin, *İkinci Yeni*, Türk şiirinde bir dönemeç'tir, bu şiirin zaman içinde, diyelim '60 sonrasında geçirdiği değişikliklerse dönüşüm'dür. Tek tek şair serüvenlerinden örnek verecek olursak Melih Cevdet Anday'ın *Yan Yana* (1956) adlı şiir kitabından sonra *Kolları Bağlı Odysseus* (1962) bir dönemeçtir de, *Yağmurun Altında*'ya (1995) kadar olan dönem birtakım dönüşümler içerir.

Bir başka deyişle, şiiri 'kendinden önce' ve 'kendinden sonra' diye ayıran bir akım ya da hareket bir dönemeçtir; bu 'önce'ler ve 'sonra'lar kendi içlerinde birtakım dönüşümler taşıyabilir. Dolayısıyla, bir şiir hareketinin bir dönemeç olabilmesi için şiiri büyük bedeniyle, eskisinden tamamıyla farklı belli bir yöne sokması, kendisinden önceki şairleri de şöyle ya da böyle etkilemesi beklenir.

Garip şiirinde de, **İkinci Yeni** şiirinde de bu özellikleri görebiliyoruz.

Ne kadar kısa sürmüş, öncüleri ne kadar kısa zamanda birbirinden ayrışıp kendi

şiirlerini kurmaya yönelmiş olursa olsun, *Garip* şiirini bir akım, dolayısıyla bir dönemeç olarak kabul ediyorum; çünkü şiir dilinde, duyarlığında kendisinden önceki şiire bütünüyle karşı çıkan bir anlayışı benimsemiş, kısa zamanda yaygınlık kazanarak şiire kanal değiştirtmiştir. *Garip,* yeni bir şairler kuşağı yaratmakla kalmamış, kendisinden önceki şairleri de derinden etkilemiştir. Öyle ki, *Garip öncesi/Garip sonrası* şiirlerden söz etmek mümkündür bugün.

Şiirde yeni bir dile yol açmış ve bunu yasallaştırmış olan bu akım, paradoksal olarak, en yaygın olduğu bir zamanda, '50'lerin başında geçerliliğini yitirmiştir.

Şiirimizde **Garip**'ten sonraki dönemeç **İkinci Yeni**'dir.

1950'lerin başlarında, birkaç şairin (Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever. İlhan Berk, Ece Ayhan) birbirinden habersiz, bildirisiz, İstanbul ve Ankara'daki birkaç dergide (Yenilik, Yeditepe, Pazar Postası) yayımladıkları şiirlerle başlamış olan bu hareket, adından da anlaşılacağı gibi birinci yeni sayılan *Garip*'in sonunda şiirin getirildiği yere açık bir başkaldırıyı dile getirir.

Garip şiirindeki günlük konuşma dilinin tersine, dilde alışılmış kalıplar zorlanmaya, sözdiziminde değiştirmelere, kimi zaman aşırıya kaçan bozmalara gidiliyordu. Belki Ahmet Haşim'den bu yana ilk kez günlük dilden ayrı bir 'şiir dili'nden söz ediliyor, *Garip* şiirinin kovduğu imge başköşeye oturtuluyor, şiirde soyutlamaların, imgelem yoluyla elde edilecek çağrışımların şiirde ne denli önemli olduğu apaçık ortaya konuyor, yine ilk kez 'bir ozanın ilk işi şiir yazmaktır' gibi bir La Palice gerçeği vurgulanıyordu.

İkinci Yeni'nin Garip'ten miras alıp daha da ileriye götürdüğü ya da Garip'in doğal uzantısı diyebileceğimiz bir yan da, 'mısracı' zihniyete karşı çıkmasıdır denebilir. Edip Cansever "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire" başlıklı yazısına "Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı" diye başlıyor; Cemal Süreya da "Folklor Şiire Düşman" adlı yazısında "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" diyordu.

İkinci Yeni bir tepki şiiri midir?

Açıkça, toplu bir biçimde gösterilen bir tepkinin şiiri olmasa da, açık ya da üstü örtülü karşı çıkmalarıyla, konuşma ve yazı dilinin aleyhine işleyen bir şiir dili kurma çabasıyla, sonuç olarak da şiiri kolaycı kalabalıkların, yüzeysel duyarlığın elinden kurtarışıyla, niteliksiz şiir okuruna sırt çevirişiyle, onun bir tepkiden yola çıkan bir şiir olduğu söylenebilir.

Bu şiirin ortaya çıkışındaki toplumsal ortam konusunda da şunları söyleyebiliriz:

1950'lerde sözde demokrasinin, daha o zamandan başlayan çarpık kapitalistleşme, sanayileşme çabalarının bir sonucu kentleşme, köylerden kentlere göç. gecekondulaşma ise, bir başka sonucu da, başta şiir ve müzik olmak üzere sanat izleyicilerinde yaygınlaşan genel beğeni düşüklüğüdür. Gerçi Yahya Kemal'in şiirleri bir günlük gazetede büyük bir gururla yayınlanmaktadır, Garip şiiri karşısındaki o alaycı tavır

terkedilmiştir, ama Orhan Veli'nin zevkini bulmak üzere yola çıktığı çalışan sınıfın gözü -üstelik bu kez *müreffeh* sınıf saydığı yeniburjuva sınıfıyla birlikte- üçüncü-dördüncü sınıf, ucuzcu aşk şairlerinin şiirlerindedir. Zeki Müren o yıllarda parlamış sanat yıldızıdır. Yeşilçam o yıllarda yeşilçam olmaya başlamıştır.

Dönemin toplumsal koşullarının şair üzerindeki doğrudan etkisi konusunda, Turgut Uyar'ın bir gözlemine başvurabiliriz burada:

"Şiirin kendi özgül organikliği, yaşarlığı yanında Demokrat Parti'nin yarattığı para patlamasına değinmek gerek. Para patlamasının getirdiği değerler değişmesine, sarsılmasına. Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme'den Ankara'ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum. Öbür arkadaşlar da aynı sarsıntıyı yaşamış olmalılar ki şiir değişti ve değiştiği ortama yerleşti."[2]

Turgut Uyar çok daha ilerde (1983) bir açıkoturumda da şunları söyleyecektir: "Bizim kuşağın derdi iyi şiir yazmak olmadı, yaşamın karmaşasını şiire de taşımaktı derdi. Yetkin bir şiir amaçlamadı demek, şiire önem verilmedi anlamında değil. Biz 'mısra döktürme'ye özenmedik. Bir durumu en iyi anlamak, kimi zaman şiirden vazgeçmek pahasına en iyi anlatmak nasıl mümkünse onu denedik. Kendi adıma konuşuyorum burada."[3]

Garip'le başlayan yeni bir şiir dili bulma, şiiri öteki sanatların 'tedahül'ünden kurtarma çabaları, bir bakıma İkinci Yeni'de daha kalın bir çizgide sürerek amacına ulaşmış oluyordu.

İkinci Yeni'nin kendisinden önceki şiirle ayrıldığı en önemli nokta 'insan' anlayışıydı. *Garip* ve uzantısı şiirde kendini çırıp çıplak ortaya koyan zayıf, korumasız, sıradan insan, Küçük Adam, İkinci Yeni'de şairin kendi içinde araştırmaya başladığı, derinlemesine yakalamaya çalıştığı bir kimliğe bürünür. Böylece İkinci Yeni bir yandan şiirin, bir yandan da şairin kendi içine dönüşü, bireyi arayışıdır diyebiliriz. Bir önceki dönemin Melih Cevdet, Oktay Rifat, Behçet Necatigil... vb. gözde şairlerinin İkinci Yeni ile buluşacağı, '60 sonrası genç şiirinse başka bir çaba içinde gözden kaçıracağı nokta burasıdır.

Biraz önce sözünü ettiğim açıkoturumda Edip Cansever'in söyledikleri bunu apaçık dile getiriyor:

"Önemli olan -'küçük' olsun, 'büyük' olsun- insanın trajedisine geçmek, birey olarak ve toplum içindeki konumuna göre trajiğini yakalamak. Ben bunu yapmaya çalıştım, diğer dalların da yardımıyla. (...) Orhan Veli'nin şiirinde birtakım hüzünler, ayrılıklar, zaman zaman espriler, nükteler, sürprizler vardır. Cahit Sıtkı'da da ölüm düşüncesi, karamsarlık, bazen bir-iki coşku, alkol (ama alkolün doğrudan doğruya rakı ya da şarap olduğunu düşünerek alkol) vardır. Çoktur bunlar. Ama bu şairler genellikle iyi şiir yazmak istemişlerdir yalnızca, iyi şiir de düzgün şiirdir, iyi mısralar kurmak, onları iyi monte edebilmek. Banları iyi yaptıkları zaman, ortaya söylenişi daha iyi bir şey konduğu zaman şiirin vitrini vardır onlarca, şiir budur. Öyle sanıyorum ki bizim kuşağımız bunu aramadı, şiirde bireyin dramını, kendi özel dramıyla toplum içindeki dramını ele alarak geliştirmek, çeşitlendirmek istedi."[4]

İkinci Yeni şiirin toplumsalla ilişkisi, başlangıçta bugünkü kadar açıklıkla bilinmiyordu. (Bu yüzden de, hareket yalnızca bir biçim sorunu olarak algılanmıştır.) Toplumsal bilinç ve bilgi düzeyi olanak vermiyordu buna. Yalnız apaçık bir şey vardı ortada: dış ya da iç gerçeklik, eski şiirde olduğu gibi, yalın hâliyle, doğadaki ya da toplumdaki hazır verili hâliyle ve mantığa uygun düşünceler dizisi içinde dile gelmemekteydi artık. Başka bir deyişle, şiirde verilen gerçeklik, dış dünyada kolayca tanınabilen gerçeklik değildi. Doğadan, toplumdan, insandan alınan şeylerle yeniden kurulmaktaydı. Ve bu kuruluş sonunda ortaya çıkan gerçeklik, kendisinin aynısı değil, şiirde yansımış şekli olmaktaydı. Akımın en iyi şairlerinden ve onu en iyi anlayanlardan biri olan Sezai Karakoç, yeni şiirde bu gerçekliğin veriliş tarzını 'Yeni Gerçeklik' olarak nitelemekteydi o günler:

"Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız."

"İşte yeni şiiri özetleyen bir mısra. Bu artık klâsik şairin yolculuğuna benzemiyor. Klâsik şair, 'azgın bir davet'le neredeyse toprağın sonu'na gider. 'Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp göçmemek' şartıyle. Orhan Veli akımında ise insan, Lâleli'den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar. Ama mutlaka Sirkeci'ye gider. Yeni Gerçekçi akımda ise (çünkü bence yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli'den çıkar yolculuğa tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı. gerçek yaşamayı cevheriyle görmeğe, yakalamağa çalışıyor."[5]

Söz konusu olan, varolanı dışlaştırmak değil, görünmeyeni dışlaştırmak yoluyla onun değiştirilmesine katılmaktır. İnsanda, toplumsal ilişkilerde yüzeyde dolaşmak değil, derine inmektir. Toplumsaldaki çözülmüşlüğü, dağınıklığı, kopukluğu, çaresizliği dışlaştırarak insana dönmek, onu kendi kendisine tanıtmaktır.

İkinci Yeni hareketinin ilk yıllarında onun içeriğini ve şiirde yapmak istediğini iyi anlayamadıkları için tanıtayım derken ona ters düşmüş (M. Erdost), hatta onu yadsımış (A. Oktay) olanların daha sonra (1966-67) yazdıkları bizi doğrulamaktadır:

"İkinci Yeni şu anlayışı şiire temel olarak seçiyor: İnsan, bir tasarı değil, gerçekleşmekte olan bir varlıktır. Ülkü veya mücadele, insanın dış görünüşlerinden sadece biridir, ve genel olarak yaşanan gerçeğin kendisi değil, geleceğe ait özlemleri gerçekleştirme teorisidir.[6]

"Bu şiir beşerî olandan yola çıkıyor, siyasal bir programdan değil. Son çözümlemeye bırakıyor sınıfsal olanı; sevginin, korkunun, ölümün, isteğin, dehşetin, elden kaçırılanın kaynağında yeşermeğe çalışıyor. Eğer Beşerî sözcüğüne bu sözcüğün taşıdığı içerik'in elden çıkarılamayacak *biricik* içerik olduğuna inanıyorsak, bu şiire vurmadan önce anlamaya çalışmalıyız onu."[7]

Şair, bu cevheri yüzeydeki görünüşlerde, ilişkilerde değil, daha derinlerdeki daha çapraşık ilişkilerde aramaktadır. Bu yüzden de kolayca tanınamamakta, tanınması için şiirin özümlenmesi, şiirin bilinmesi gerekmektedir. Okunan şiirin tadına var-

madan, şiirle arada bir yakınlık kurmadan, onun içindeki gerçekliğin anlaşılması mükün değildir artık.

Şiire nicedir yitirdiği değer yeniden kazandırılmaktadır. Bir şiir, söylediği şeylerden dolayı değil, şiir olduğu için, şiir olduğu ölçüde değerli olmaktadır. Bunun için de "...bir ozanın ilk işi şiir yazmaktır. Ona bunun dışında yüklenen, yüklenmeye çalışılan bütün öbür işler, yaşamasına, yani şiirine girebildiği ölçüde gerçeklik kazanır. O başka bütün 'fonction'larını, kişisel, toplumsal inançlarını, davranışlarını, belleyip savunduğu bütün değerlerini, biraz şairâne bir deyişle, aslında bu yeryüzünde, hemen hemen 'biologique' bir savaşmada tükenip giden yaşamasının anlamını bir bakıma bu kutsal denebilecek iş içinde tartışır, bulur, rahatlar. Yahut tersi. Bulamaz, kuşkular, tereddütler, bulup yitirmeler içinde tükenir gider. Ama 'işi' gene insanca, gene büyük, gene kutsaldır."[8]

İkinci Yeni, Türk yazın tarihinde en uzun süre, en sert tepkiyi görmüş, üzerinde en fazla spekülasyon yapılmış bir şiir akımıdır. Soyut Şiir, Kapalı Şiir, Anlamsız Şiir, Kaçak Şiir...vb. yaftalarla kötülenmeye çalışılmış, aleyhinde politik içerikli kampanyalar düzenlenmiştir. Bir zamanlar Garip şiirine karşı mizah dergilerinde yürütülen alaycı kampanyalar, İkinci Yeni'de politik dergi ve gazetelere kaymış, burjuva yardakçılığından halk düşmanlığına, ihanete varan ciddi suçlamalara hedef olmuştur. Gerçi bu sert tepkiye, biraz da ilk yıllarda bu şiir adına yapılan değişik açıklamalar, yazılar neden olmuştur da denebilir; örneğin, Muzaffer Erdost'un, İlhan Berk'in, Cemal Süreya'nın, Turgut Uyar'ın, Edip Cansever'in bazı yazıları kimi zaman yanlış anlaşıldığı, kimi zaman da yenilik düşmanı tutucularca bilerek yanlış yorumlandığı için akımı mahkûm etmek isteyenler, bu yazılardan seçip aldıkları kimi tümceleri yıllar yılı koz gibi kullanmışlardır.

İlhan Berk'in Yeditepe dergisinde çıkan yazılarında söylediği, "Anlamın yeri düzyazıdır. -Bir şey anlamak isteyenler düzyazı okusunlar. Şiir bir şey anlatmaz.- Güzellik bir şey anlatmaz çünkü" gibi bugün için anlaşılması kolay, ama o günlerde ateşli çıkışlara neden olan cümleleri hemen İkinci Yeni şiirinin 'anlamsız şiir' olarak damgalanmasına yetmiştir.

Oysa İkinci Yeni'nin siyasaya boş veren, anlamsız, kaçak bir şiir olduğu savlarının yanlışlığı, akımın öncü şairlerinin ilk şiirlerinde (örneğin Süreya'nın, Uyar'ın), özellikle de 1960'ların ilk yıllarında apaçık çıktığı hâlde İkinci Yeni'nin kansız-bıçaksız düşmanı bazı eleştirmenler ve onların genç kuşaktan destekleyicileri bu çakar almaz tüfeği sonuna kadar kullanmışlardır, ama iyi örneklere değil, kötü örneklere, kendi deyişleriyle 'ayrıkotları'nın ürünlerine dayanarak.

Cemal Süreya yukarıda adı geçen açıkoturumda kendisinin "Folklor Şiire Düşman" adlı yazısının nasıl yanlış anlaşıldığına değinirken şunları söylüyordu: "Sözgelimi 'Folklor Şiire Düşman' yazısında -belki 25 yıl önce yazılmıştır- folklorun kötüye kullanılmasından söz ediliyordu. Özellikle Oktay Rifat'ın o dönemdeki şiiri ele alınıyordu. Bu çarpıntılı ve folklora ben düşmanmışım gibi bir sonuç çıkarıldı. Son zamanlarda yine buna değinen, yazıyı bilmedikleri hâlde, aynı düşünceyi ileri süren arkadaşlar var."

Süreya aynı açıkoturumda, daha ilerde şunları da söylüyordu: "Düşünün, çıkışımızda bile hepimiz toplumcu şiiri, daha doğrusu toplumcu değerleri seven, onlara bağlı kişilerdik, ama önümüze konan şiir bizi doyurmadığı için başka kapılar açmaya çalıştık."[9]

Turgut Uyar ise, "Çıkmazın Güzelliği" adlı yazısı konusunda yıllar sonra şunları söylemek zorunda kalıyordu: "'Çıkmazın Güzelliği' başlıklı yazım, aslında çıkmazın, çıkmazı zorlamanın insaniliğini, güzelliğini göstermek için yazılmıştı, ama bunun yorumu şöyle oldu: Şiir çıkmazdadır, dolayısıyla Turgut Uyar çıkmazdadır."[10]

Edip Cansever'in daha Umutsuzlar Parkı'nda (1958), Petrol'de (1959), Nerde Antigone'de (1961), Tragedyalar'da (1964) "kişinin sınırlı, tekdüze dünya kargaşasında yerini araştıran ve düşünce payı ağır basan şiiri" (Necatigil) bir yana, Sonrası Kalır'daki (1974) şiirleri haksız yere yaşamdan kopuk diye suçlanan şairin nasıl yaşamın göbeğinde yer aldığının açık kanıtlarıdır.

Turgut Uyar'ın Her Pazartesi (1968), Divan (1970), Toplandılar (1974) kitapları da öyle. Akımın en fazla tepki çeken şairi Ece Ayhan'ın Devlet ve Tabiat'ı (1973) da öyle.

Cemal Süreya ta ilk şiirlerinden beri, Cansever, Uyar ve Ayhan da özellikle bu kitaplarıyla, politikayı şiirlerinin önüne geçiren, bunun için de okura yanlış bir şiir bilinci aşılayan çoğu genç kuşak şairlerine, 1960'ların ortasında kitapları yeniden basılmaya başlayan Nâzım'dan sonra, ondan ayrı bir biçemle toplumcu şiir yazılırsa nasıl yazılacağı üzerine ders verir gibidirler.

İkinci Yeni şiir hareketinin Oktay Rifat'ın "Perçemli Sokak" adlı kitabıyla ilgisine gelince, bu konuda çelişkili savlar ileri sürülmektedir taraflarca.

Memet Fuat "Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'cilerce dışlanmasının nedeni ise, bir 'şiir anlayışı' sorunu olmaktan çok, bir 'öncülük' çekişmesiydi" diyor ve bunu Oktay Rifat'ın 1980'deki şu sözlerine dayandırıyor: "*Perçemli Sokak* 1956'da çıktı. Kitabın içindeki şiirler daha önce dergilere verilmemişti. Ama herhâlde 1956 ekiminde bir gecede yazılmadılar. En az bir yıl sürmüştü yazılmaları. *Perçemli Sokak*'la birlikte İkinci Yeni de kuruldu. Ne var ki kuruculuk savında olanlar hareketi daha gerilere çekmek ve beni dışarda bırakmak istediler."[11]

İkinci Yeni'nin öncü şairleri içinde yazılarıyla akımın kuramcılığını üstlendi desek yanlış olmayacak olan Cemal Süreya'nın bu konudaki düşünceleri ise şöyle:

"Oktay Rifat 'İkinci Yeni'yi ben kurdum' diyor. İyi de... bizim 1950'den sonra çıkmaya başlıyor şiirlerimiz, ama kitap çıkaramıyoruz. Oktay Rifat, Perçemli Sokak'ı 1956'da çıkardı, kitaptaki şiirlerden hemen hiçbiri önceden yayınlanmamıştı. Ve bir önsözle akımı üstlenmeye kalkıştı. Şimdi Özdemir İnce buna dikkat etmiş. Ben yazdığım bir yazıda, 'Bir yıl önce' diyorum, ama Özdemir hesaplamış üç ay önce oluyor, Yeditepe Şiir Ödülü'nü aldıktan sonra kendisiyle yapılan bir konuşmada 'Şiir Nedir?' sorusunu şöyle yanıtlıyor Oktay Rifat: 'Şiir halkın sosyal dertlerine de-

va bulmaktır.' Özdemir'in hesabına göre bundan üç ay sonra da İkinci Yeni akımını kurduğunu ileri sürüyor. Bunu Oktay Rifat'ın takvim yanlışlığına verelim. Demek o şiirleri, önce dergilerde yayımlanan şiirlere, bizimkilere göre yazmış. Üstelik çok mekanik şiirlerdir onlar, tam oturmamıştır."[12]

1969 sonunda yayımlanan İkinci Yeni Antolojisi'nin Önsöz'ünde şunları yazmışım ben de:

"Oktay Rifat'ın Perçemli Sokak'la çıkışı (1956) daha da karıştırır işi, daha kısır bir alana sokar.

"'Kelimeleri kullanmak, göz önüne birtakım görüntüler getirmek, gerçekle oynamak, gerçeği kurculamakla birdir. Kelime bu bakımdan resmin çizgisinden, renginden, musikînin sesinden daha çok gerçeğe yaklaştırır. Ama biz gerçeğe olan ilgimizi yitirmişizdir. Çünkü gerçeğe alışmışızdır. Gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek, yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona. İşte gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak bize bu açıyı sağlayacak, birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek unuttuğumuz yüzüyle çıkacaktır karşımıza." (*Perçemli Sokak*, ss. 8-9)

"Dış gerçeği değişmez kabul eden; dilin, sözcüklerin bu gerçekle olan ilişkisini dışardan verebilen bir şey olarak alan bir görüştür bu. Şiir dilinin kendine özgülüğünü, günlük konuşma dilinden ayrılığını savunmak, şiiri sözcükler yardımıyla imgelerden kurmak gibi haklı bir noktadan çıkan Oktay Rifat, gerçeği, yapma sözcük düzenleriyle kurmak gibi bir mekanizme, kuruluğa düşer *Perçemli Sokak*'ta 'Bulutların çıkınında' 'Telgrafın tellerinde gemi leşleri', 'Gözleri taranmamış', 'Raf raf atlara karşı' 'Kanar mavi hırkası güneşin' vb. cansız, yaşamdan yoksun imgelerin ne daha sonraki kendi şiirine, ne de yeni yeni yeşermekte olan İkinci Yeni hareketine bir yararı olur. Harekete bilinçsiz, salt bir değişme hevesiyle katılanları daha uca iterek ortalığı karıştırmaktan başka."[13]

1960 yılı Cumhuriyet tarihinde birçok alanda dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960. sosyal ekonomik alanda, klâsik anlamıyla niceliksel bir patlamayla niteliksel bir değişime uğrayışı göstermese bile, birtakım tabuların yıkılışıyla düşünsel alanda bir aydınlığa açılışı, bir düzlüğe varılışı belirler en azından. Türk aydını bu ışık altında ve bu bomboş düzlük karşısında, kırk yıllık -belki daha da eski- tarihine değgin birçok şeyin gereğince incelenmemiş, üzerine eğilinmemiş önünde öylece durduğunu fark eder. Bu ayılıştan sonraki hazırlık dönemi 1960'ların ortasına kadar sürer. Önceleri politik, ekonomik, toplumsal alanda başlayan düşünsel kıpındanmalar, 1964-65'ten sonra öteki düşün ve sanat alanlarına daha köklü bir biçimde, üstelik bir çeviri-bilgi toplamı sınırlarını aşarak kendi üzerine düşünme biçiminde yayılmaya başlar. 1960'ların ilk yarısı düşünsel alanda bir biriktirme dönemidir; doğallıkla, sanat ve edebiyat alanında da.

1960'a gelindiğinde, hemen hemen üç kuşaktan şairin etkinliğini sürdürdüğünü

görüyoruz. 1940 kuşağı şairlerinin büyük bir bölümü, şair kişiliklerinin boyutları kesinlikle belirmiş, değişmeye kapalı bir şiiri sürdürüyordu; *Garip* ise şiirdeki işlevini yerine getirmiş, etkinliğini kesinlikle yitirmiş; ardında, kimi kalıplaşmış, yıllardır aynı şiiri sürdüren, kimiyse her yönüyle gelişmeye, değişmeye açık şairler bırakmıştı. 1950'lerin ortalarında başlayan İkinci Yeni ise bütün safralarını atarak ustalarını yetiştirmiş ve ardından hâlen birçok genç şairi sürükleyen bir akım durumundaydı. Başat şiir anlayışı İkinci Yeni yönündeydi. Öyle ki, 1967'de *Ant* dergisinde eleştirmenler arasında, "şiirin okurdan koptuğu, yaygınlığını yitirdiği..." savları üzerine yapılan bir açık oturumda, eleştirmenlerce, "Bütün bu söylediklerimize rağmen bugün şiir denince genellikle bu şairlerin (Cansever, Uyar, Süreya, Ayhan...vb. M. D.) yazdıkları akla gelmekte" (F. Naci); ya da " Bütün bunlara karşın, İkinci Yeni hareketinin şiirimize bazı biçim açılımları ve imkânları getirdiğini belirtmem yerinde olacaktır. İkinci Yeni, Birinci Yeni'nin şiirimize koyduğu yasakları yıkmış ve şiire biçim alanında yeni ufuklar açmıştır. Bundan sonra şairlerimiz bu ufukları değerlendirirse şiirimiz bundan kazançlı çıkacaktır. Nitekim bunun belirtileri görülmektedir." (Asım Bezirci) gibi düşünceler ileri sürülmekteydi.

'60'ların başlarına gelindiğinde, İkinci Yeni, gelişiminde bir düzlüğe varmış, getirdiği şiir diliyle, imge yapısıyla, şiire bakış açısıyla şiirde başat bir yönseme görünümündeydi; 50'lerin sonlarında (Özdemir İnce, Hilmi Yavuz, Ali Püsküllüoğlu, Ergin Günçe...vb) ya da 60'ların başlarında (Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Süreyya Berfe, Egemen Berköz, Refik Durbaş, Turgay Gönenç...vb) yazmaya başlayan genç şairler açıkça İkinci Yeni etkisinde ya da izinde bir şiir geliştiriyorlardı.

Bir başka gözlem, şiirde, gerici-devrimci, burjuva-toplumcu gerçekçi gibi nitelemelerin henüz ortaya atılmadığı yıllarda genç şairlerin, bir süre sonra devrimci şiir adına dışlanacak şairlerle yan yana, aynı dergilerde (Papirüs, Yeni Dergi, Şiir Sanatı, Yordam, Değişim...vb) şiir yayımlıyor olmaları.

Gerçekten de, genç kuşağın şiirleri, İkinci Yeni'nin ilk yıllarındaki dağınıklığa düşmeden, onun yaşantısından büyük ölçüde yararlanarak, bir bakıma onun hazırladığı toprak üzerinde boy atacak gibi görünüyordu. İkinci Yeni ile kapışmak, hesaplaşmak diye bir sorunu yoktu.

1963-67 yılları arasında, *Dönem, Evrim, Devinim 60* ve *Alan 67* adlı dergilerde yazdığı yazılarla '60 kuşağı eleştirmeni' sanını hakkıyla alan Eser Gürson'un bugünlerde yayımlanan toplu yazıları kitabı *Edebiyattan Yana*'[14]dan alacağımız şu satırlar İkinci Yeni şiirinin, 60 kuşağının oluşumundaki yerini kuşkuya yer bırakmayacak biçimde ortaya koymaktadır:

"'60'tan sonra daha değişik bir şiir yazıldığı doğrudur. Ama bu değişim. İkinci Yeni olanaklarının ılımlı bir ölçüye bağlanmasından başka bir şey değildir. Diğer bir deyişle, İkinci Yeni'nin açılım evresidir." (s. 15)

"Günümüzde yazılan şiir, büyük bir ölçüde kendini İkinci Yeni'ye borçludur. Şiirinin bilincine varan şair, bu gerçeği kolayca görebilir." (a.g.y., s. 16)

"1960'tan sonra yazmaya başlayan genç şairlerin, çoğunlukla İkinci Yeni şiirinden çıkış yaptıkları, artık bilinen bir olgudur. Tarihsel şiir evriminin olağan sayılması gereken bir sonucudur bu, başka türlüsü zor düşünülür. Yakın geçmiş ya sürdürülecek, ya da ona karşı çıkılıp ayrı bir yolda yürünecektir." (s. 17)

Öte yandan, 1950'lere kadar, daha çok Necip Fazıl'ın '20'li '30'lu yıllardaki biçem, söylem ve içeriği etkisindeki 'islâmcı' şiir için de aynı gözlemi yapmak olanaklı gözükmektedir bugün. Bu kesimde, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden Sezai Karakoç'un, ondan ayrı bir kanaldan Nuri Pakdil'in, daha sonraki kuşaktan Cahit Zarifoğlu, İsmet Özel gibi İkinci Yeni'den beslenen şairlerinin ağırlığının artmasıyla bu şiir yeni bir söylem kazanmış, çağdaş bir değişim göstermiştir. Nitekim, 1980'lerin ortalarında, amacın her şeyden önce "şiir" olduğunu söyleyerek aynı dergilerde yazan laik ve islâmcı şairler arasında bir süre bir beraberlik yaşanmıştır.

Yine, bugün genel olarak '80 Sonrası Şiir' adıyla anılan şiire bir köken aranırsa, bunun ne Garip şiiri, ne de '40'ların toplumcu şiiri olduğu görülecektir; bu kuşağın da kaynaklandığı, filiz sürdüğü yer, İkinci Yeni'dir.

İkinci Yeni, Türk şiirinin gelişimi içinde en son modernist atılım, yeri hiçbir zaman tartışılamayacak tarihsel bir olgudur.

---

[1] '60'ların ilk yıllarından bugüne İkinci Yeni üzerinde çok tartıştım, çok yazı yazdım. Bunların kimisi dergilerde kaldı, kimisi kitaplarıma girdi. 1969'da Papirüs dergisi yayınlarından olan *İkinci Yeni Antolojisi*'ni hazırlarken uzun bir önsöz yazdım. Bu bakımdan, bu konuda tekrara düşmemiş olmak için bu yazıma temel olarak, yakında yayımlanacak olan *Yüz Yılın Türk Şiiri 1900-2000* adlı antolojimin önsözünü alıyorum.

[2] Turgut Uyar'la Konuşmalar, *Sonsuz ve Öbürü* içinde, s. 93.

[3] *Şiirde Dün Yok mu* içinde, s. 290.

[4] *A.g.y.*, ss. 289-90.

[5] Sezai Karakoç, *Dişimizin Zarı*, Pazar Postası, s. 26, 1958.

[6] Muzaffer Erdost, "Edebiyata Çevrenin Etkileri", *Papirüs*, Sayı 12, 1967

[7] Ahmet Oktay, "Toplumculuk Yabancılaşma ve Şiir", *Papirüs*, s. 4, 1966.

[8] Turgut Uyar, "Ozanın İşi" *Pazar Postası*, 26 Ocak 1958.

[9] Yaş ve Şiir Üzerine Açıkoturum, *Varlık* dergisi, Mart 1983.

[10] *A.g.y.*

[11] Memet Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, s. 124, 2000.

[12] adı geçen açıkoturum, ss. 293-4.

[13] Mehmet Doğan, *İkinci Yeni Antolojisi*, ss. 9-10, 1969.

[14] Eser Gürson, *Edebiyattan Yana*, Yapı Kredi Yay. 2001.

ERAY CANBERK

"1940 KUŞAĞI" ŞİİRİ VE GÜNÜMÜZ ŞİİRİNE ETKİLERİ

Giriş

Öncelikle bazı hatırlatmalar ve "günümüz şiiri" denildiğinde zaman olarak belirleme yapmakta yarar var.

"1940 Kuşağı" diye nitelendirilen şairler toplumcu gerçekçi anlayışın temsilcisi şairlerdir. 1940'lı yıllarda ürün verdikleri ve belirginleştikleri için 1940 Kuşağı diye adlandırılmaktadırlar. Öte yanda, 1940'lı yılların hemen başında şiirimizde bir başka anlayış da ortaya çıktı: Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat üçlüsünün temsil ettiği "Garip Hareketi"nin şiir anlayışı. Bu iki anlayış da şiirimize bir yenilik getirmekle birlikte 1940 Kuşağı'nın bir anlamda Tevfik Fikret'le başlayan ve Nâzım Hikmet'le sürüp gelen bir geleneği oluşmuştu. 1940 Kuşağı ve Garip Hareketi anlayış bakımından birbirlerinden farklı olmakla birlikte "yenilikçi" olma bakımından benzerlik gösterir.

Garip Hareketi'nin şiir anlayışı 1941'de yayımlanan *Garip* adlı kitabın önsözünde belirtilmiştir. Üç şairin (O. Veli, M. Cevdet, O. Rifat) 1937'den sonra yayımladıkları şiirleri içeren kitabın önsözünü Orhan Veli kaleme almıştı. Önsözden anlaşılacağı gibi Garip Hareketi başta ölçü ve uyak, şairanelik, eski biçim ve biçem olmak üzere edebî sanatlara, burjuvaziye, duygusallığa karşıdır. Bu sırada, Ahmet Oktay'ın da altını çizdiği gibi, şiir ortamında "saf şiirciler, Kemalist halkçılar, serbest nazımcı toplumcu gerçekçiler" söz konusudur. Önsözde açıkça belirtilmese de doğal olarak Garip Hareketi bu anlayışlara da karşıdır.

Bildiri niteliğindeki önsöze bakılarak Garip Hareketi'nin bir özgürleşme hareketi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Şiirce (poetika) açısından bakıldığında söz konusu hareket "şiiri şiir kılan" ve kabul edilegelmiş kurallara karşı bir harekettir. Dil ve anlatım 1940 Kuşağı'nda da Garip Hareketi'nde de biçimsel olarak alışılmışın dışındadır. 1940 Kuşağı şairleri toplumsalcı bir anlayışla ürün verirler. Garip Hareketi şairleri ise toplumun günlük yaşantısı içindeki günceli, bir başka deyişle günübirlik olanı yansıtmakla yetinirler. Toplum dışı değillerdir, daha doğrusu toplumsal olanın içindedirler. Her iki anlayışta da gülmeceye yer verilir ama 1940 Kuşağı'nda acı alay ve yergi ağır basar. Garip Hareketi'nin şiirinde şakacı bir anlayış, deyim yerindeyse "dalga geçme" vardır.

Garip Hareketi'nin toplumcu gerçekçi şiire açıkça karşı çıkmadığının altını çizmiştik. 1941-42 yıllarında yayımlanan ve toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının temsilcisi durumunda olan *Yeni Edebiyat* adlı dergide de günün öteki edebiyat anlayışlarına karşı eleştiriler yer almıştı. Derginin 24. sayısında "Birinci Yılımızı Doldururken" başlıklı ve Suat Derviş imzalı yazıda bu eleştiri şöyle dile getiriliyor: "Gazetemiz neşriyatiyle

eski ve geri zihniyetlere karşı olduğu gibi yenilik adına ileri sürülen taşkın, snop, bobstil düşünce, fikir ve sanatte dekadansa karşı insafsız davramak sayesinde bugünkü muvaffakiyetlerine imkân veren doğru istikamette şaşmadan ilerleyebilmiştir." Buradan da anlaşılacağı gibi "eski ve geri" düşünceye karşı çıkılırken "taşkın, snop, bobstil" diye nitelenen düşünceye de, üstü kapalı olarak Garip Hareketi'ne de karşı çıkılıyor.

1940 Kuşağı'nın "günümüz şiirine etkileri" sözüne de açıklık getirmek gerekiyor. 1940 Kuşağı'nın oluşumunda ana kaynak Nâzım Hikmek şiiridir. Toplumcu gerçekçi anlayışın bir başka temsilcisi İlhami Bekir Tez'in ve Ercüment Behzat Lav'ın şiiri birincisinin bir anlamda kendini gizlemesi, ikincisinin bir çeşit yön değiştirmeyle "egzotizmi" öne çıkarması nedeniyle yeni kuşağa etkileri kısıtlı olmuştur denebilir. 1940'dan önce toplumcu gerçekçi şiirleriyle tanınan Hasan İzzettin Dinamo ise yargılanmalar, tutuklanmalar ve sürgünler nedeniyle 1940-1960 yılları arasında çok az şiir yayımlayabilmiştir. 1940 Kuşağı'nın en yaşlı üyesi olmakla birlikte sayılan nedenlerden ötürü kuşağı üstünde etkili olamamıştır.

1940 Kuşağı'nın etkisi derken siyasetin edebiyata müdahalesini de göz önünde tutmak gerekiyor. Söz konusu kuşağın şairleri dünya görüşleri nedeniyle tehlikeli ve sakıncalı sayılmışlar, buna bağlı olarak da şiirlerinin, şiir kitaplarının serbestçe yayımlanmasına engel olunmuştur. Bu durum 1940-1960 yılları arasında söz konusudur. 1960'tan sonra görece bir özgürlük ortamı içinde "1940 Kuşağı"ndan Hasan İzzettin Dinamo'nun, Ahmet Arif'in, Enver Gökçe'nin şiir kitapları yayımlanabilmiştir.

Şiirimizin XX. yüzyılın ilk yarısındaki (1940'a kadar) serüveni göz önünde tutulduğunda serbest müstezatla yazılmış şiirler dışında çağcıl anlamda serbest nazmın ve tekil örnekler dışında bir bütün olarak toplumcu gerçekçi şiirin Nâzım Hikmet'le başladığı görülür.[1] Bu açıdan 1940 Kuşağı'nın Nâzım Hikmet'le ilintisini, etki derken de 1938-1965 (Nâzım Hikmet'in yasaklı duruma düşmesinden ilk kez serbestçe yayımlanabilmesine kadarki süre) arasında Nâzım Hikmet'in önce dolaylı, sonra doğrudan etkisini göz önünde tutmak gerekir. 1940 Kuşağı'nın 1950'lerdeki etkisini "tepki doğuran bir etki" olarak değerlendirebiliriz. "İkinci Yeni" diye adlandırılan şiir anlayışı bir bakıma 1940 Kuşağı'nın şiir anlayışına, bir bakıma da Garip Hareketi'ne bir tepkidir. Bu arada İkinci Yeni'nin şiirimizde bir değişim hareketi olduğunun, şiirimize yeni olanaklar getirdiğinin altını çizmekte, İkinci Yeni'yle yöneltilen eleştirilerin başlangıçta şiirce dışı, siyasal ağırlıklı eleştiriler olduğunu hatırlatmakta yarar var.

1940 Kuşağı'nın etkilerine gelince; "günümüz şiirine etkileri" derken zaman açısından bir sınırlama söz konusu mudur? İlerde de değinecegimiz gibi 1940 Kuşağı şairlerinin birçoğu şiir yayımlamayı sürdürmüş, bazıları 1960'tan sonraki görece özgürlük ortamı içinde yeniden gün ışığına çıkmıştır. Bu açıdan 1940 Kuşağı şiiri "bilinmeyen" ya da "ulaşılamayan" bir şiir değildir. Başka türlü söylersek 1940 Kuşağı şiiri dolaşımdadır. Etkisi her zaman için söz konusudur. Toplumcu gerçekçi şiir anlayışına katkıları ise, belirtilen nedenlerden ötürü, bir süre için kesintiyle uğramıştır. Bu nedenle zaman sınırlaması söz konusu olamaz.

1940 Kuşağı Şiirine Genel Bakış

1940 Kuşağı Nâzım Hikmet'in şiir anlayışını sürdüren bir kuşaktır. Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Rıfat Ilgaz (1911-1993), Niyazi Akıncıoğlu (1916-1979), Cahit Irgat (1916-1971), A. Kadir (1917-1985), Fethi Giray (1918-1970), Suat Taşer (1919-1982), Enver Gökçe (1920-1981), Ömer Faruk Toprak (1920-1979), Mehmet Kemal (1921-1998), Arif Damar (doğ. 1925), Ahmed Arif (1927-1991), Şükran Kurdakul (doğ. 1927) bu kuşağın öne çıkan şairleridir. Önceleri bu kuşağın içinde değerlendirilen İlhan Berk (doğ. 1918) daha sonra İkinci Yeni deneyinden geçti; şaşırtıcı ve sürekli değişimler ve yenilenmelerle tekil bir örnek oluşturdu. Ceyhun Atuf Kansu (1919-1978) aynı kuşaktan sayılmamakla birlikte Atatürk ilkeleri doğrultusunda bir toplumculuk anlayışıyla ürünler verdi. Attilâ İlhan (doğ. 1925) ise bu kuşağın içinde, bir şiirce oluşturmak amacıyla şiir sorunlarını, gelenekle çağcılın bileşimini sağlama çabalarını sürekli gündeminde tutan bir şair olarak belirginleşti; hem toplumcu gerçekçi şiir anlayışına bir açılım getirdi, hem de İkinci Yeni değişiminin habercisi oldu.

1940 Kuşağı'nın şiir anlayışından çok dünya görüşünü paylaşan Sabri Altınel (1926-1985), toplumcu gerçekçi şiirleriyle tanınan Nevzat Üstün (1924-1979), 1950'lerin başlarında adını duyuran Mehmet Başaran (doğ. 1926) ve Hasan Hüseyin (Korkmazgil) (1927-1984) 1940 Kuşağı'nın genel havası göz önünde tutulduğunda bu kuşağın dışında sayılırlar. Ayrıca Başaran ve Hasan Hüseyin'i bir sonraki toplumcu gerçekçi şairler kuşağından saymak tarihleme açısından yanlış olmaz.

1940 Kuşağı'nın şiircesi Nâzım Hikmet şiirinden kaynağını alır. Toplumsalcı görüşlerinin oluşmasında ise 1930'larda ve 1940'larda oluşan toplumsalcı siyasal hareketlerdir. Ayrıca 1930'larda yayımlanan Marksçı kitapları da unutmamak gerekir. Bu alanda Kerim Sadi'nin, Hikmet Kıvılcımlı'nın, Esat Adil Müstecaph'nın telif çalışmaları, Haydar Rifat Yorulmaz'ın Engels, Lenin, Stalin, Kautsky, Buharin ve Babel'den yaptığı çeviriler yayımlanmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında ülkemizde sıkıyönetimli yıllar ve siyasal iktidarın baskıları nedeniyle toplumsalcı içerikli kitaplara rahatlıkla ulaşılamadığını gözardı etmemek gerekir. Emin Türk Eliçin'in Amerikalı yazar Upton Sinclair'dan çevirdiği ve 1940'ta yayımlanan *Altın Zincir* toplumcu gerçekçilerin yararlandığı kitaplardan biridir. Edebiyat alanında *Yeni Edebiyat* (1941-1942) dergisi de 1940'lı yıllarda topluncu gerçekçi anlayışı barındıran hemen hemen tek dergidir. Derginin yazarları arasında Suat Derviş, Ali Rıza (Reşat Fuat Baraner), Abidin Dino, Mazhar Lûtfi (Nâzım Hikmet), Zeki Baştimar, Suat Taşer, Ömer Faruk Toprak, A. Kadir (Abdülkadir Meriçboyu), Nail V. (Nail Çakırhan), Hasan İzzettin Dinamo başlıcalarıdır. Yazılarda gerçekçilik (realizm), sanat ve edebiyat sorunları ağırlıktadır.

1940 Kuşağı şairlerinin ortak yanı toplumsalcı bir dünya gönüşünü benimsemiş olmalarıdır. Siyasal yetkeye ve yönetime bu doğrultuda eleştirel bir bakışları vardır. İnsanın ve insanlığın kurtuluşu yönetime işçi sınıfının, işçi sınıfı ideolojisinin egemen olmasıyla mümkündür düşüncesini savunurlar. Şiirlerinde toplumsal/siyasal izlekler ağır basar: siyasal baskı, insanın ezilmesi ve sömürülmesi, emekçi/işçi kesiminin zorlu ve

yoksul yaşantısı, muhalif bireyin/sanatçının çileli yaşantısı. Şiirsel gücünü anlık ve çarpıcı durumların yalın bir dille anlatılmasından alan bir şiir anlayışı izlediler. Bireyin hâllerini ancak toplumsal/siyasal ilişki çerçevesi içinde vermeyi yeğlediler. Bununla birlikte bireyin ruh ve duygu dünyasını yansıtmaktan da geri kalmadılar.

1940 Kuşağı'nın şiirin iç sorunlarıyla uğraşmadığını, şiircelerini açık seçik ortaya koymadığını söyleyebiliriz. Elbette bu şiir ve şiirce üzerinde düşünmedikleri anlamına gelmez. Özellikle 1960'larda bu kuşağın şairleri bu konulardaki düşüncelerini yazıya dökmüşlerdir. 1970'li yıllara kadar süren "sanat için sanat, toplum için sanat" tartışmalarında 1940 Kuşağı'nın "toplum için sanat" anlayışına yakın durduğunu söylemeye gerek yok. Ancak "toplum için sanat" derken sanatın (burada şiirin) bir araç gibi düşünülmediğinin de altınıçizmekte yarar var.

1940 Kuşağı şairlerinin birçok ortak yanlarının olmasına karşılık farklı biçimlerinin olması da, başlangıçta örtük kalsa bile bir şiircelerinin olduğunu gösterir. Bu farklı biçemler hayatı yorumlayış ya da dile getiriş gibi özle ilgili olduğu kadar söyleyiş ya da edebî sanatları kullanmayla da ilgilidir.

1950'li Yıllarda Durum

1940 Kuşağı şairleri 1950'li yıllarda *Yeryüzü* (1951-1952), *Beraber* (1952-1953) adlı "ilerici" dergilerde ya da aynı anlayışla yayımlanan ama daha geniş yelpazeli ve daha uzun ömürlü *Seçilmiş Hikâyeler* (1947-1957; önceleri yalnız hikâyeye ağırlık veren dergide, 1952'den sonda şiir de yayımlanmıştır), *Dost* (1957-1973), *Yeditepe* (1950-1984) gibi edebiyat dergilerinde şiir yayımladılar.

Yine 1950'li yıllarda *Mavi* (1952-1954) ve *Son Mavi* (1955-1956) dergileri çoğunlukla "ilerici" genç yazarların toplandığı dergilerdi ve A. İlhan "toplumsal gerçekçilik" diye nitelediği görüşlerini bu dergilerdeki yazılarıyla temellendirmişti.

1940 Kuşağı şairlerinin çoğu 1950'li yıllarda kitap yayımlayamadı; yayımlayabilenler de bir ya da iki kitapla yetindiler. Bu dönemde Rifat Ilgaz'ın *Devam* (1953), *Üsküdar'da Sabah Oldu* (1954); Cahit Irgat'ın *Ortalık* (1952); A. Kadir'in *Hoş Geldin Halil İbrahim* (1959); Fethi Giray'ın *Alaca Karanlık* (Seçilmiş Hikâyeler dergisinin kitap niteliği taşıyan özel sayısı, 1951); Suat Taşer'in *Merhaba* (1952), *Haraç Mezat* (1954); Ömer Faruk Toprak'ın *Dağda Ateş Yakanlar* (1955); Mehmet Kemal'in *Dünya Güzel Olmalı* (1954); Arif Damar'ın *Günden Güne* (1956), 1959 Yeditepe Şiir Armağanı'nı Cemal Süreya ile paylaştığı *İstanbul Bulutu* (1958), *Kedi Aklı* (1959); Şükran Kurdakul'un *Giderayak* (1956) adlı kitapları yayımlandı Bu kitaplar da gerek siyasal baskılar, gerekse edebiyat dünyasının çekingen tavrı nedeniyle yeterince değerlendirilemedi. A. Damar'ın *Günden Güne*'si, Ş. Kurdakul'un *Giderayak*'ı Ceza Yasası'nın 142. maddesine aykırılıktan yargılandı ve aklandı.

Bu dönemde Oktay Rifat, Melih Cevdet Garip Hareketi'nin şiir anlayışından uzaklaştılar: O. Rifat İkinci Yeni'nin habercisi şiirleriyle, M. Cevdet düşünce ile duyarlık arasında denge arayışlarıyla bir değişim içindeydiler. M. Cevdet toplumsal sorunlara daha açık bir şiir anlayışını benimsedi.

1960 ve Sonrası

Şiirlerini 1958 ve sonraki yıllarda yayımlamaya başlayan ve genel olarak 1960 Kuşağı diye adlandırılan şairler İkinci Yeni şiir anlayışı ortamında çıkış yaptılar. Demokrat Parti yönetiminin siyasal/toplumsal açıdan çalkantılı son yıllarında (1957-1960) yetişmeye başlamış olmaları bu genç şairleri yurt sorunlarıyla ilgilenmeye de yöneltti. Şiir alanında İkinci Yeni'ye, siyasal alanda D.P.'nin baskıcı yönetimine tepki gösteren bu genç şairler 27 Mayıs 1960'ta Silahlı Kuvvetler'in yönetime el koymasından sonra ortaya çıkan görece bir özgürlük ve değişim ortamı içinde kimliklerini oluşturmaya başladılar. 1957'den beri yayımlanmakta olan ve 1958-1962 yılları arasında Şükran Kurdakul'un yönettiği *Yelken* dergisi genellikle bu genç şairlerin ilk şiirlerini yayımladıkları dergi oldu.

Yetiştikleri yıllarda İkinci Yeni şiiriyle doğrudan ilişki kuran 1960 Kuşağı hem İkinci Yeni'nin şiir sanatına getirdiği yeniliklerden, hem de bu anlayışın şiircesinden etkilendi. Ne var ki bu kuşağın şairlerinin çoğunluğu, deyim yerindeyse "el yordamıyla" ulaşılan ve adı açıkça telaffuz edilmeyen toplumcu gerçekçi bir anlayışı gündeme getirdiler. Emekten, emekçiden yana bir parti olarak Türkiye İşçi Partisi'nin kurulması, birçok genç şairin örgensel olarak bu partiyle bağ kurması şiirle siyasetin iç içeliğine yol açtı. Bu yakınlaşmanın şiiri etkilediği ama şiiri "güdümlemesine" izin verilmediği rahatça söylenebilir. Bunda da genç şairlerin sağduyusu kadar İkinci Yeni'nin getirdiği yeni şiir anlayışının olumlu anlamda kuşatıcı etkisi vardır.

1960 Kuşağı'nı, ortaya çıkışlarını da göz önünde tutarak 1939-1944 yılları arasında doğmuş olanlar diye niteleyebiliriz: Turgay Gönenç (doğ. 1939), Afşar Timuçin (doğ. 1939), Aydın Hatipoğlu (doğ. 1940), Nurer Uğurlu (doğ. 1940), Eray Canberk (doğ. 1940), Egemen Berköz (doğ. 1941), Ataol Behramoğlu (doğ. 1942), Süreyya Berfe (doğ. 1943), Sennur Sezer (doğ. 1943), Refik Durbaş (doğ. 1944), Özkan Mert (doğ. 1944), İsmet Özel (doğ. 1944), Güven Turan (doğ. 1944). Bu adlara başka adlar da eklenebilir ve bu şairleri tek bir anlayış çevresinde değerlendirmek yanlış oyur. Çünkü başlangıçta birçoğunun gündeme getirdiği toplumcu gerçekçi anlayış edebiyat ve siyaset alanındaki bir önceki havaya doğal bir tepkiydi; her şairde ayrı bir yol izleyerek ya sürdün ya da değişime uğrayarak başkalaştı. 1960 Kuşağı genel tanımı içinde Metin Demirtaş (doğ. 1938), Cahit Zarifoğlu (1940-1987), Metin Altıok (1941-1993) da yer almalıdır. Demirtaş'ı toplumcu gerçekçilik içinde, Zarifoğlu'nu İslâmcı/gizemci bir anlayış içinde değerlendirmek gerekir. Altıok ancak 1960'ların sonlarında yayımlamaya başladığı şiirleriyle tanındığı için genel olarak 1960 kuşağı içinde değerlendirilmemiştir.

1960 Kuşağı'nın başlangıçta 1940 Kuşağı'ndan yeterince etkilendiği, bir başka deyişle yararlandığı söylenemez. Daha önce de değinildiği gibi 1940 Kuşağı şairlerinin çoğu edebiyat ortamından uzak kalmak durumundaydılar. Siyasal baskılar dışında günün şiir anlayışı da bu duruma yol açıyordu. Bütün bunlar göz önünde tutulursa 1960 Kuşağı'nın 1940 Kuşağı şiiriyle içli dışlı olmasının 1960'tan sonra mümkün olduğu söylenebilir. Yine de başlangıçta 1960 Kuşağı'nın 1940 Kuşağı ile kendiliğinden ve neredeyse sezgisel bir bağlantı kurduğunu söylemek yanlış olmaz. Şöyle de söylenebi-

lir: Yaşanan ortamın koşullarından etkilenen ve toplumsalcı bir dünya görüşünü benimseyen genç şairler ortaya koydukları şiirle 1940 Kuşağı şiirine eklemlenmişlerdir.

1960 Kuşağı'nın 1940 Kuşağı'nı şiir sanatı açısından eleştirel bir gözle değerlendirdiğini de unutmamak gerekir. İkinci Yeni'nin şiirimizde yarattığı değişimin üstüne kurulacak bir şiir bu eleştirel değerlendirmeyi zorunlu kılıyordu. Öte yandan 1960-1970 yılları arasında yaşanan toplumsal/siyasal değişimler toplumcu gerçekçiliği benimsemiş genç şairlerin hayatını doğrudan etkiliyordu. Bu da, aynı anlayışın bir önceki temsilcilerinin önce şiir serüvenlerine, sonra da siyasal serüvenlerine eğilmeye yöneltiyordu 1960 Kuşağı'nı.

1960'lı yılların ortalarına kadar 1940 Kuşağı şairlerinin şiirlerinin rahatça gündeme geldiği bir süreç yaşandı. Bu arada 1940 Kuşağı şiir anlayışıyla İkinci Yeni Şiir anlayışı karşılıklı eleştiri getirdiler birbirlerine. 1965'te Nâzım Hikmet'in şiirlerinin yayımlanmaya başlamasıyla ve daha sonraki yıllarda 1940 Kuşağı'nın ortada gözükmeyen şairlerinin (Ahmed Arif, Anver Gökçe, Hasan İzzettin Dinamo) kitaplarının yayımlanmasıyla toplumcu gerçekçi şiirle olan kopukluk ortadan kalkmış oldu. Yine bu yıllarda, 1940 Kuşağı'na yakınlık duyan 1960 Kuşağı şairleri arasında şiir anlayışı farklılıkları doğdu ve kümelenmeler oluştu. Bu kümelenmeler kısa ömürlü öncü dergilerde belirginleşti: *Devinim LV Dönem, Alan 67, Yeni Gerçek* gibi. Toplumsal/siyasal etkilerin uzağında bir şiiri savunan ve bu şiirin örneklerini veren bazı genç şairler İkinci Yeni şiir anlayışını bir başka düzlemde sürdürdüler.

12 Mart 1971 askerî muhtırasıyla demokratik süreç kesintiye uğradı ve 1940'lı yıllardaki baskıcı ortamı hatırlatan bir ortam oluştu. Yargılamalar, mahkûmiyetler, hapisler, sürgünler, yasaklamalar ve sıkıyönetimli bu ortam gerçekten 1940'h yılları ve bir yanıyla da D.P. iktidarının baskıcı yıllarını hatırlatıyordu. Bu bağlamda 1940 Kuşağı şairleri güncellik kazandı ve şiir anlayışlarına yeniden yakınlık duyuldu. Toplumcu gerçekçiliğe değişik yorumlarla yaklaşan şairlerin kümelendiği dergiler yayımlandı: Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel'in çıkardığı *Halkın Dostları* (1970-1972), A. Kadir, Rıfat Ilgaz, Aydın Hatipoğlu yönetimindeki *Gelecek* (1971), Tekin Sönmez'in çıkardığı *Yansıma* (1972-1975), Tahir Abacı'nın çıkardığı *Yarına Doğru* (1973-1976), Ataol Behramoğlu ve Nihat Behram'ın çıkardıkları *Militan* (1975-1976), Ankara'da yayımlanan *Türkiye Yazıları* (1977-1983), A. Kadir, Ataol Behramoğlu ve 1970 Kuşağı'ndan Barış Pirhasan, Turgay Fişekçi'nin yönettiği *Sanat Emeği* (1978-1980), Metin İlkin'in çıkardığı *Yeni Adımlar* (1973-1975).

Toplumcu gerçekçi şiirde Gülten Akın (doğ. 1933), Kemal Özer (doğ. 1935) 1950 Kuşağı'nın şairleri olarak çıkış yaptılar. Özellikle K. Özer'in bu şiir anlayışına getirdiği yeni soluk dikkati çekti. İkinci Yeni deneyiminden geçmiş olan ve bu anlayışta şiirler yazmış olan K. Özer 10 yıllık (1963-1973) bir aradan sonra tekrar gündeme geldi. Titiz şiir işçiliğini toplulcu gerçekçi bir anlayışla birleştirerek kendine özgü bir şiir oluşturmaya başladı.

1970 Kuşağı şairleri arasında bazıları, alışılmış bir deyim kullanmak gerekirse

toplumsalcı dünya görüşünü benimseyenler, dolaylı bir bağlantıyla ve yenilikçi bir anlayışla 1940 Kuşağı şiir anlayışını sürdürdüler: Abdülkadir Bulut (1943-1985), Nihat Behram (doğ. 1946), Ahmet Telli (doğ. 1946), Hüseyin Yurttaş (doğ. 1946), İsmail Uyaroğlu (doğ. 1948), Ahmet Ada (doğ. 1947), Barış Pirhasan (doğ. 1951), Erdal Alova (doğ. 1952), Erol Çankaya (doğ. 1953), Veysel Çolak (doğ. 1954), Ozan Telli (doğ. 1950), Yaşar Miraç (doğ. 1953), Adnan Yücel (doğ. 1953), Ali Cengizkan (doğ. 1954), Hüseyin Ferhad (doğ. 1954), Turgay Fişekçi (doğ. 1957), Ahmet Erhan (doğ. 1958), Seyyit Nesir (doğ. 1950) gibi.

12 Eylül 1980'de Silahlı Kuvvetler'in yönetime el koymasıyla 1970'lerin başlarında yaşanan süreç tekrar yaşandı. Toplumsal/siyasal olaylar yine ağırlık kazandı. Kendi mecrasında akmakta olan toplumcu gerçekçilik anlayışı genleşmeye uğradı. Yargılanmalar, mahkûmiyetler ve hapisler yaşanan gerçek hâline geldi. Bu dönemde de toplumcu gerçekçi şiir anlayışına yakınlık duyuldu. Edebiyat dünyasında yeterince değerlendirilmese de "hapishane edebiyatı" diye adlandırılan bir olgu yaşandı. Şiirde Nevzat Çelik (doğ. 1960), Yılmaz Odabaşı (doğ. 1961), Soysal Ekinci (1954-1994) gibi şairler bu olgu içinde ortaya çıktı. 1980'li ve 1990'lı yıllarda 1940 kuşağı şiir geleneği değişik görünümler altında kendini hissettirdi.

Sürüp gelen 1940 Kuşağı etkisini yalnızca izlek ya da konu benzerliğine ya da ortaklığına indirgemek yanlış olur. Çünkü burada toplumsalcı bir dünya görüşünün yansıdığı şiir söz konusudur. Ayrıca 1960'lı yıllardan bu yana toplumsalcı şairlerin şiir sanatlarını temellendirme çabalarını ve bu alandaki birikimlerini de değerlendirmek gerekir. Özellikle 1980'lerden bu yana yetişen toplumsalcı şairlerin oluşturdukları şiirce de dikkat çekicidir. Başka türlü söylersek; öteden beri "saf şiirciler"in kendi karşıtlarına yönelttikleri olumsuz eleştirilere muhatap olan şiir anlayışının şiir sanatı sınırları içinde olduğu ya da olabileceği görülmektedir. "Şiir düşüncelerle yazılmaz" söyleminin "şiir düşünce içermez" anlamına gelmediğini de eklemekte yarar var.

Son yirmi yıllık (1980-2000) şiir serüvenimizdeki toplumsalcı eğilimlerin değerlendirilmesi ayrı ve kapsamlı bir yazı konusu. Bu konunun tek başına ele alınması ve XX. yüzyıl şiir birikimimiz içinde değişik açılardan bakılarak değerlendirilmesi gerekir.[2]

---

[1] Mehmet Behçet Yazar'ın *Genç Şairlerimiz ve Eserleri* (1936) ve Murat Uraz'ın *1923'ten Sonra Yetişen Şairlerimiz* (1940) adlı seçkileri.

[2] Kısa Kaynakça:

Ahmet Oktay/ *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (1986).
Sanat ve Siyaset (1993).
Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950 (1993).

Eray Canberk, *Cumhuriyet Dönemi Şiirine Genel Bir Bakış* (*Şiir ve Şiir kuramı Üstüne Söylemler* adlı ortak kitaptan, 1996)

Metin Cengiz/ *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953* (2000)

Ebubekir Eroğlu/ *Modern Türk Şiirinin Doğası* (1993)

Suphi Nuri İleri/ *Yeni Edebiyat-Sosyalist Gerçekçilik* (1998).

Mehmet Fuat/ *Çağday Türk Şiiri Antolojisi I-II*, (Genişletilmiş birinci basım, 1999).

ARİF AY

İKİBUÇUK DARBE ARASI TÜRK ŞİİRİ

1960-1980 arası yazılmaya başlanan şiir, dergi merkezli oluşumlarla belirginleşen ve poetik yapısı da bu dergilerde kümelenenlerin dünyayı algılayış, yorumlayış tarzıyla çerçevelendirilen bir şiirdir. Bu yirmi yıllık süreçte yazılan şiirin büyük bir bölümünün düşünsel dokusunu ve söylemini, üç darbenin yaşandığı, toplumun tarihsel kimliği ile bu kimliği yoketmeyi amaçlayan kültürel-siyasal-ekonomik yapılanmadan kaynaklanan çatışma, tepki ve sorgulama oluşturur.

1960-1980 arası yayın hayatına giren edebiyat dergileri şunlardır: Türkçe, Kitap Belleten, Devinim, Değişim, İmece, Çağdaş, Ilgaz, Evrim, Türk Kültürü, Otağ, Dönem, Yeni İnsan, Ataç, Yeni Dergi, Şiir Sanatı, Diriliş, Yordam, Papirüs, Yeni Gerçek, May, Yeni Edebiyat, Sesimiz, Edebiyat, Yaşamak, Yeni Eylem, Cep Dergisi, Şairler Yaprağı, Halkın dostları, Gelecek, Deneme, Türkiye Defteri, Milliyet Sanat, Yeni A, Türk Edebiyatı, Yansıma, Yarına Doğru, Yeni Adımlar, Oluşum, Militan, Birikim, Doğrultu, Dönemeç, Mavera, Türkiye Yazıları, Sanat Emeği, Sanat ve Toplum, Güney, Eleştiri, Somut, Edebiyat Cephesi, Ozanca, Yusufçuk.

İlk ürünlerini bu dergilerde yayımlamaya başlayan şair sayısı da hayli kabarık. Bu şairler şunlardır: Erdem Beyazıt, Turgay Gönenç, Fikret Demirağ, M. Akif İnan, Alaeddin Özdenören, Edip Gönenç, Mehmet Kıyat, Cahit Zarifoğlu, Metin Altıok, Egemen Berköz, Melisa Gürpınar, Ali Akbaş, Hüseyin Atabaş, Ataol Behramoğlu, Muhsin İlyas Subaşı, Süreyya Berfe, Abdulkadir Bulut, Dilaver Cebeci, Alaeddin Soykan, Refik Durbaş, İsmet Özel, Güven Turan, Özkan Mert, Nurettin Durman, Gülseli İnal, Mehmet Ragıp Karcı, Yahya Akengin, Fariha Altıok, Nihat Behram, Hidayet Karakuş, Mustafa Miyasoğlu, Osman Sarı, Mehmet Taner, Ahmet Telli, Ahmet Özer, Hüseyin Yurttaş, Ahmet Ada, Metin Önal Menguşoğlu, İhsan Sezal, Mehmet Sılay, Kâmil Eşfak Berki, İsmail Uyaroğlu, Ahmet Yücel, Hulki Aktunç, Behçet Aysan, Cahit Koytak, Cumali Ünaldı Hasannebioğlu, Mehmet Atillâ Maraş, Mustafa Özer, Sina Akyol, Ebubekir Eroğlu, Rıfkı Kaymaz, Seyyil Nezir, Ozan Telli, Avni Doğan, Mahir Öztaş, Barış Pir Hasan, Erdal Alova, Enis Batur, İhsan Işık, Mehmet Müfit, Turan Koç, Cahit Yeşilyurt, Arif Ay, Beşir Ayvazoğlu, Metin Cengiz, Erol Çankaya, Tarık Günersel, Ali Günvar, Ahmet Kot, Yaşar Miraç, Tuğrul Tanyol, Adnan Yücel, A. Vahap Akbaş, Ali Cengizkan, İlhami Çiçek, Halis Altındağ, Hüseyin Ferhad, Mustafa Özçelik, Leyla Şahin, Nihat Hayri Azamat, Murathan Mungan, Mehmet Ocaktan, Mustafa Ruhi Şirin, Yaşar Akgül, Haydar Ergülen, İbrahim Demirci, Turgay Fişekçi, Ali Göçer, Sefa Kaplan, Şükrü Karaca, Lale Müldür, Süha Tuğtepe, Mahmut Temizyürek, Necat Çavuş, Mustafa Çelik, Adnan Özer, Suat Varol, Orhan

Alkaya, Mevlüt Ceylan, Ahmet Erhan, Cafer Turaç, Şükrü Erbaş, Nurullah Can, A. Hicri İzgören, Tahir Abacı, Mehmet Mümtaz Tuzcu, Gültekin Emre, Özgen Seçkin, Abdülkadir Budak, Oya Uysal, Veysel Çolak, Yunus Koray, Enver Ercan.

1960-1980 arası yazılmaya başlanan şiir, modern Türk şiirinin en yektin dönemine yaslanır ve bu zengin birikimden beslenir. Aslında Türk şiiri çok damarlı bir şiirdir. Modern Türk şiiri ise bu çok damardan dördü üzerinde yükselir. Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Necip Fazıl, Nazım Hikmet, bu dört damarın birer temsilcisidir. 60-80 arası ve sonrası şiirimizde bu dört damardan beslenişin çeşitliliği ve renkliliği görülür.

Bu dönemin şiirini enine boyuna değerlendirmek, şairler üzerinde tek tek durmak, bu yazının sınırlarını aşacağından genel özellikleriyle değinmekle yetineceğim.

Baştan da belirttiğim gibi bu dönem, Türk toplumunun kimlik arayışı içinde olduğu, çalkantılı bir dönemdir. Bu yüzden şiir, kapılarını sonuna dek güncele açmıştır. Bu da onun hayatla irtibatını sağlamıştır. Aşırı soyutlamaların ve sözcük oyunlarının doğurduğu müphemliği atmıştır üzerinden. Hiçbir dönemde görülmediği ölçüde sivilleşmiştir. Yaltaklanan, çıkarcı, mızmız bir söylemi değil, direnen, uyaran, sorgulayan, kabına sığmayan, gözüpek bir söylemi seçmiştir. Böylece, sesi gür, temposu yüksek bir şiir çıkmıştır ortaya. Bu olumlulukların yanında, pekçok olumsuzluğu da beraberinde getirdi bu dönem şiiri. Öncelikle, slogan tuzağından kendini kurtaramadı. Şiirin iç örgüsü, estetik boyutu ihmal edildi. Politik söylemi, güncelden tarihsele sıçrayamayışı, siyaset canbazlarının ekmeğine yağ sürdü ve onlara rant sağladı. Bu olumsuzluklar, daha çok, kimi şairlerin, toplumun uygarlık değerleriyle, tarihsel gerçekliğiyle örtüşmeyen, ithal malı ideolojilerden beslenmelerinden kaynaklanmıştır. Kimi eleştirmenler, bu olguyu gözardı ederek, 70'li yılların şiirini "tek tip"likle eleştirmeyi yeğlemişlerdir. Bence, asıl eleştirilmesi gereken, bu ithal malı ideolojiler olmalıydı. O dönemde yazmaya başlayan şairlerden, söz konusu yanlışlığı farkedenler oldu; fakat, o eleştirmenler hâlâ yerinde sayıyor.

Yirmi yılda üç darbeye maruz kalmış bu ülke, toplumun tüm kesimlerine, özellikle de aydın ve şairlerine, tarihin aynasında kendilerine bakma fırsatı verdi. Kimileri bu aynaya şaşı baktı, kimileri sırtını döndü. Böylece bir yüzyıl trenini de kaçırmış olduk. Şimdilerde, arkasına bakıp bakıp evini özleyen yolcu hâlini yaşıyoruz, hep birlikte.

MEHMET CAN DOĞAN

SULAR DURULMADAN: 1980-2000

1980-2000 arasında yazılan şiirin kuşaklarla tanımlanamayacağı öncelikle belirtilmeli ve belirlenmelidir. Türk şiirinin farklı dönemlerinden gelmiş ve farklı tecrübelerine tanık olmuş, kimi doğrudan bu tecrübelerin içinde yer almış şairlerle şiire 1980'lerde yoğunlaşanların bir arada şiir yazdığı, yayımladığı bir süreci gösterir bu yirmi yıl. Özellikle 1980'lerde yazılan şiiri, dönemin kendine has şartlarına bağlı olarak okumak ve değerlendirmek eksik ve yanlış sonuçların ortaya çıkmasını hazırlar. Bu tecrübe biraradalığı dikkate alınıp şiire yeni girenlerle eskilerin karşılıklı pozisyonları değerlendirildiği takdirde "12 Eylül Şiiri", "1980 Kuşağı"-"1990 Kuşağı" gibi tanımların yetersiz kaldığı kendiliğinden ortaya çıkar.

Yirmi yıl, bir bakıma, **Cumhuriyet Dönemi Şiiri**'nin birikimi ve toplamıdır. Başka bir yazıda da belirttiğim gibi, şiire Orhan Veli Kanık'la birlikte giren Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat Horozcu, seksenlerde şiirin içindeydi. İkinci Yeni'nin üç öncüsü seksenlerde öldü, yaşayanlar ise ürün vermeyi sürdürdü; Fazıl Hüsnü Dağlarca, Attilâ İlhan gibi farklı şiir denemelerini gören isimler, Halk şiirini biçim yönünden sürdürürken onlara yeni bir ses ve duyarlık da getiren Cahit Külebi ile Necati Cumalı, **İkinci Yeni** şiirine karşı çıkan İsmet Özel ve Ataol Behramoğlu, Behçet Necatigil'in açtığı yoldan ilerleme iddiasında olan Hilmi Yavuz, "Mavi" çıkışı içinde yer alan Ahmet Oktay, **İkinci Yeni** şiirinden doğup sonraki yıllarda farklı bir şiirin peşine düşen Kemal Özer ve daha pek çok şair, seksenli yıllarda yazmaya devam etti. Dolayısı ile 1980'lerde ve onun uzantısı olarak 1990'larda yazılan şiirdeki bütün sorunların kaynağı ve şiire gelen açılım, bu isimler de hesaba katılarak değerlendirilmelidir. Kaldı ki, şiire 1980'lerde girenlerin karşılaştıkları sorunlar ve bunları aşma çabaları, bu isimler karşısında pozisyon alışlarla belirginleşmiştir. Askerî darbenin yarattığı çoğu sıkıntıyı da öncelikle bu şairlerin şiirlerinde, şiir üzerinden geliştirdikleri tavırlarında aramak gerekir.

1980'lerin ilk yarısında, kendini temsile yer bulan bu birikim zenginliği, darbe ile bir şaşkınlığa ve kısmî suskunluğa uğramışsa da aynı yıllarda yayımlanan hemen hemen bütün edebiyat dergilerinde onların şiirleri, genç şairler hakkındaki görüşleri, şiir üzerine söyledikleri -doğal olarak- öncelikle yayımlanmıştır. Hattâ bazıları dergi yöneticisi olmuş, dergi çıkarmış ve gençleri yönlendirme gibi bir konumun sorumluluğunu üstlenmiştir. Şiirimizde görülen bütün nesil tartışmalarında –kimi zaman savaşlarında- olduğu gibi, şiire yeni girenlerin bu durumda, ya onlara iltihak etmek ya da onlara karşı durmak olarak belirlenen iki tavırdan birini göstermeleri gerekmiştir.

1990'larda iyice şiddetlenen ve üzerinden başka şeyler söylenen ödül tartışmalarının, şiirdeki **icazet** ve **bağlanma** merkezlerinin, şiir dışı ilişkilerin, koruma ve kollamaların, eleştiri tahammülsüzlüğünün, ustaların kötü ürünlerinden kopya çekilerek **yapılan** ve dergilerde yer bulan "şiir"lerin, **el almaların**, şiir tartışmalarının kayna-

ğı, 1980'lerin ilk yarısındaki şaşkınlık ve beklenmedik bir anda gelen hızlı değişimdir. "Şiirde gençler" olgusunu değerlendiren "usta"ların bakışındaki ezici üstünlük, hiyerarşik bir hak vehminin dışavurumu şeklinde kendini göstermiş; bunun ötesinde, "usta"lar, "gençlerin şiiri"ni konuşurken bile poetikalarını öne çıkararak birbirleri için örtük bir eleştiri geliştirmişlerdir.

Şiirde gençlik olgusu, her zaman kendi başına sorun olduğu gibi, daha derindeki başka bir sorunun da dile getirilme aracı olmuştur. 1980'lerin ilk yıllarında "şiirde gençler"in sorunsallaştırılmasında, dergilerin bu olgu için özel sayılar yapmasında farklı göstergeler de hesaba katılmalıdır. Kime genç denileceği sorusunun yanında ustaların kimi zaman gençlerle birlikte kimi zaman onların üzerinden söz almaları ilginçtir. Ayrıca, 1980'in ilk yarısında Türk şiirinin iki kez "gençleştiği" de görülür.

Milliyet Sanat Dergisi'nin "Türk Şiirinde Gençler" (Yeni Dizi, S.18, 15 Şubat 1981.) ve *Gösteri*'nin "Şiirimizde Gençler Olgusu" (S.13, Aralık 1981) dosyalarında söz verilenlerin/ alanların çoğu, kendilerini "1970 Kuşağı" olarak gören veya tanımlayan isimlerdir. Sonraki yıllara kimlerin kaldığını belirlemek için bu isimleri hatırlamak gerekir. *Milliyet Sanat*'ın, "sunduğumuz örnekler, incelemelerimizde belirlenen nitelikler en genç kuşağın şiirinin ne kadar başarılı bir varlık olduğunu yeterince kanıtlayacaktır sanıyoruz." cümlesiyle sunduğu **en genç kuşağa** mensup isimler şunlardır: Ahmet Ada, Erdal Alova, Ali Cengizkan, Erol Çankaya, Ahmet Erhan, Yaşar Miraç, Murathan Mungan, Barış Pirhasan, Azer Yaran, İzzet Yasar, Hüseyin Yurttaş. Derginin **en gençleri**nin öne çıkarılmasında, dönemin özgül koşullarını hesaba katıp Konur Ertop'un şu cümlelerini de uyarıcı olarak kabul ettiğimizde yukarıda vurgulanan göstergelerden biri hemen ortaya çıkar

"Günümüzün genç ozanlarının şiirini, onlara en yakın kuşaktan iki ozanın şiirine bağlayan türlü yönler vardır. Bu ozanlardan birincisi Ataol Behramoğlu'dir. (...) İkinci ozan Refik Durbaş'ın şiiri ise çok yakından tanıdığı ezilmiş halk insanlarını, fabrika işçilerini, işsiz çırakları, şoför muavinlerini konu edinmiştir." (*Milliyet Sanat*, aynı sayı, s.2.)

Milliyet Sanat'ın gençlerinin şiirlerini, Sabahattin Kudret Aksal, İlhan Berk, Salâh Birsel, Necati Cumalı, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Attilâ İlhan ve Cahit Külebi değerlendirmiştir. Yukarıda 1980'lerde yazılan şiirin referanslarına dikkat çekerken bu isimlerin şiirin gençlerini belirlediklerini göstermek istemiştim. Sanırım şimdi, referansların önemi daha iyi anlaşılmıştır.

Gösteri'de "Şiirimizde Gençler Olgusu" "dosya"landığında, Melih Cevdet Anday, "Yetenek, onay beklemez. Ozanların yaşı birdir." sözüyle şiirdeki **gizli onay** kurumunu öne çıkarmıştır. "Şimdiye dek yapılan genç şairlerle ilgili çalışmaların en kapsamlısını yayımladığını" düşünen **Gösteri**'nin bu dosyasındaki "gençler"in çoğu, yine kendilerini "1970 Kuşağı" olarak tanımlamakta; "usta"lar ise, bir taraftan ders vermekte diğer taraftan da yol göstermektedir. Tahir Abacı, Ahmet Ada, Abdülkadir Budak, Erdal Alova, Abdülkadir Bulut, Ali Cengizkan, Erol Çanakaya, Gültekin Emre, Turgay Fişekçi, Ahmet Erhan, Yaşar Miraç, Hüseyin Haydar, Mahir Öztaş, Turgay Nar, Seyyit Nezir, Lale Müldür, Barış Pirhasan, Suat Vardal, Yıldırım Türker,

Adnan Özer ve Azer Yaran, dosyanın genç; Melih Cevdet Anday, Attilâ İlhan, Kemal Özer, Hilmi Yavuz ve Ataol Behramoğlu ise "usta" şairleridir. Burada, "genç"lerin karşıtı olarak neden "yaşlı"nın değil de "usta"nın kullanıldığı da düşündürücüdür.

Attilâ İlhan, "Kimsenin doğru dürüst şiir okuduğunu sanmıyorum. Şairlerin bile! Şiirden çok lâfıyla oyalanıyoruz. Eskiler ('yeni' şiirin öncüleri) tecrübe ile geliştirdikleri kalıplardan, hiçbir etkileme gücü olmayan şiirler üretiyorlar: **'seri hâlinde imalat'** Sanmam ki son beş yıldır yayımladıklarından, tek bir şiir ezberlenmiş olsun." (*Gösteri*, S.13, Aralık 1981, s.63.) diyerek örneklerini yanlış alan/alacak olan bir şiiri daha baştan dışlar.

Hilmi Yavuz da İlhan'ın durduğu yerden konuşur ve dergileri suçlar: "Tam tersine, yazın dergileri, genç şairleri kötü şiirler yazmaya özendiriyor gibidir." (*A.g.d.*, s.64.) Genç şairlerin şiirlerinin dergilerde yer bulmasını "kötüye özendirme" olarak değerlendiren Yavuz'un "usta"ların devre dışı bırakılmasından yakındığı da görülmektedir.

Sonraki yıllarda **eleştirmen** eksikliğinden yakınacak olan genç şairlerin sıkıntısını biraz da Memet Fuat'ın şu sözlerinde aramak gerekir: "Bizler ortanın üstünde olanla yetinir, hemen umutlanırız. Şairler ise genç yeteneklerde hep daha fazlasını aramışlardır. Onun için de değerlendirmeleri çoğunlukla doğru çıkar." (*A.g.d.*, s.65.)

Kemal Özer ile Ataol Behramoğlu'nun "genç şair"leri onere etmelerinin sebebini, önemsedikleri genç isim sıralamasından çıkarmak mümkündür. Kemal Özer, gençlerin yazdıklarının birbirine benzediği iddiasına katılmakla birlikte bunun bir yerde kaçınılmaz olduğunu ve aşılabileceğini savunurken Ataol Behramoğlu, "Batı şiiri önünde körü körüne bir hayranlığın, tapınmanın, öykünmeciliğin sona erdiği"ne dikkat çekerek gençlerin şiirine onay verir" (*A.g.d.*, s.63/66.) sözü, biraz da şairlerin bekledikleri şiirle ilgili olmalıdır.

Açılıma önem ve gençlere değer, söz hakkı veren iyi niyetli bir çabanın ürünü *Yusufçuk* (1979-1980) bile, bir yönüyle, ustalarla gençler arasındaki ince dengenin korunmasını sağlamış ve felsefeci Arslan Kaynardağ, aşınmanın şiire ilişkin olduğunu düşünenlere, "Evet bugün çok şair var, çok şiir yazılıyor. Bu çokluğun birtakım sorunlar ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Şairlerin sorunlarını çözümlemek için daha bilinçli olmaları gerekiyor." ("Türk Şiirinin Gizli Gücü", Varlık, S.886, Temmuz 1981, s.13-14.) hatırlatmasını yapma gereği duymuştur. "Ara rejim"i öne çıkaran Kaynardağ, şairlere dövüşmemeleri, sorunun kaynağını görmelerini önermiştir sanki.

Tomris Uyar'ın Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever'le "yaş ve şiir üstüne" yaptığı söyleşide (*Varlık*, S.906, Mart 1983.), Cemal Süreya, "ne bütün bir geçmişin sentezini yaparak ortaya çıkan bir şair var henüz, ne de yeni bir yönseme." derken Edip Cansever, "Ne var ki günümüz şairleri –istersen gençler diyelim- şiirin huyunu ve soyunu pek iyi bilmiyorlar. Soyunu bilmiyorlar, çünkü Cemal'in yazılarında değindiği gibi, hep en son istasyondan atlıyorlar trene." cümleleriyle 1983'te henüz farklı bir çıkıştan bahsedilemeyeceğinin altını çizer.

Ustaların bu isim seçme, öne çıkarma tavırları sırasındaki eleştirilerin çoğu, önceki dönemlerin şairlerine yöneliktir. Nitekim sonraki yıllarda, bu eleştirilerin karşı-

lığı 1980'lerin şairlerince olduğu kadar önceki dönemlerde yazanlar tarafından verilmiştir. İsmet Özel, **şiir piyasasını** deşifre ettiği "Demokrat-0-Federal Şiircilik Ltd." başlıklı yazısında, o günün şiirini "parazit" olarak niteler:

"Doğrusu Türk şiirinin halsizliğini gençler meselesi olarak anlamak yanlış. Genci de yaşlısı da içinde olmak üzere, kelimenin her iki anlamıyla da "parazit" bir şiirle karşı karşıyayız bugün. (...) Bu yüzden gencini yaşlısını ayırmadan söyleyebiliriz ki günümüzde yayın alanını kaplayan şiir asalaktır." (*Sanat Olayı*, S.13, Ocak 1982, s.13.) Özel, o yılların şiirinde "anonimleşme" gördüğünü, "yenileştirici teknikleri"in bulunmadığını ve şiirin şiir olarak değil de farklı ilişkilerle gündem bulduğunu vurgulamıştır.

Özdemir İnce, "Zavallı Türk şiiri!" diye bitirdiği "Yanlış Remilciler" başlıklı yazısında, muhatabını isim vermeden gençlerden değil de ustalardan seçer ve 1980'lerde yazılan şiirin hatasını onların hanesine kaydeder: "Sıradan bir okurun bile, *"şiir çıkmazdadır" "ezberlenecek şiir yazılmıyor artık" son zamanlarda beni sarsacak şiir bulamadım"* gibi hiçbir estetik değerlendirme yöntemine dayanmayan karakuşîlikler yapmaması gerekirken, bu tür safsata birtakım edebiyatçının değerlendirme yöntemi olmuş." (*Yeni Düşün*, S.42, Ekim 1987, s.41.)

1980'lerin ikinci yarısına girerken şiirin gençleri yeniden tanımlanır ve onlara dergilerde söz verilir. Gerçi, ustaların yazdığı dergiler onları çağırmadan onlar kendi dergilerini çıkarmış ve aslında şiirin **en gençleri**nin kendileri olduklarını göstermişlerdir; ama, henüz bir şiir çıkışı veya yeniliği getirmedikleri de vurgulanmaktadır. *Yeni Düşün* dergisinin "1980 Sonrası Türk Şiiri-Özel Bölüm"ünde Mehmet H. Doğan, önceden sunulan gençler için kullanılmak istenmeyen, bundan kaçınılan "yönseme" tanımını, 1980'lerin ikinci yarısındaki gençler için tercih eder; ama, "akım niteliği" taşımadıklarını da vurgular. "Anonimlik"e de değinen Doğan, yeniden düzenlenen şiir ortamında gençlerin tepkisini 1980'lerde değil de 1970'lerde aramak gerektiğini söyleyip bu şiirin özelliklerini şöyle belirtir:

"Genç kuşakta ağır basan yönseme, geçmişte düşülen şematikliğe düşmeme; şiiri, insanın ve toplumsalın bulunduğu her alanda arayıp bulma ve onu ülküselleştirmeden, şiirin dışına da düşmeden şiire koyabilme çabasıdır." (S.1-32, Kasım 1986, s.34.)

1980 sonrası şiirinde "modernizm" ve "gerçekçilik"i, "iki doğrultu" olarak belirleyen Atilla Birkiye, bu şiirin imkânlarını, başarılı ve başarısız olduğu girişimleri belirlemiştir:

"Genel olarak 1980 sonrasına baktığımızda, dönemin yeni bir şiir getirmediği, ancak, var olan bir çizginin (modernizmin) zemin bularak yaygınlaştığını ve sorunlarına ciddi olarak sahip çıktığını; diğer yandan ise yaşamsal sorunları olan gerçekçilerin geriye çekildiğini görmekteyiz." ("1980 Sonrası Çıkmazı", *Yeni Düşün*, aynı sayı, s.37.)

Yeni Düşün'ün "1980 Sonrası Türk Şiiri-Özel Bölüm"ündeki şairler, 1980'lerde şiire girenlerin ne yapmak istediklerini, neleri başarabildiklerini vurgulamışlardır. Akif Kurtuluş, "belirginlik kazanan bir yönelimden çok, konuda bir yoğunlaşmadan söz edilebilir" deken Süha Tuğtepe, genç şairin "dünya görüşü" yanında şiiri de önemsediğini belirtmiştir. Turgay Fişekçi'ye göre, "1980 sonrası şiir ortamında en

belirgin yönelim karmaşadır." Orhan Alkaya, bu şiire, "yazılan şiir ve şiirin dolaşıma girme biçimi" yönlerinden bakmak gerektiğini düşünür ve "dönemin önemli özelliği"nin ne olduğunu şöyle açıklar:

"Dünyayı ve insanı anlamak için sorular soran şair, ilk soruyu kendisine yöneltmeye; soruyu sorma biçiminin –bir anlamda, birey olarak kendisini konumlayışının– en az sorduğu soru kadar önemli olduğunu fark etmeye başlamıştır yeniden."

Haydar Ergülen, "şiirin geri çekildiğini hiç düşünmediğini" belirtmekle yetinirken Metin Celâl, bu dönemde "Önceki on yıllık dönemlerin aksine şiirin kendisine yönelen, şiirin araç değil amaç olduğu yönünde geliştirilen bir yaklaşımla yazıldı"ğını söylemiştir.

Yeni Düşün'ün bir sonraki sayısında (S.2-33, Aralık 1986), özel bölümde söylenenler "Toplu Söyleşi" ile değerlendirillmiş ve 1980 sonrasında yazılan şiirin ana hatları çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu söyleşide, Mehmet Müfit, Behçet Aysan, Salih Bolat, Enver Ercan, Adnan Özer, Hüseyin Haydar ve Tuğrul Tanyol, şiirleri için eleştirmen bulunmadığından yakınmış ve 1980'den sonra yazılan şiirin kendine özgü bir bakışı bulunduğu, her şairin kendi sesini bulmaya çalıştığı, sadece şiirin önemsendiği konusunda anlaşmıştır. Tuğrul Tanyol'un "Değişen şiir anlayışları, bence bir çok önemli yaşlı şairin bile yeniden gözden geçirilmelerini gerektiriyor." sözü, 1980'den sonra şiire girenlerin şiirde yarattıkları yeniliklerden çok dönemin genel havasından ileri gelmektedir. Tanyol, 1980 sonrası yazılan şiirin İkinci Yeni'ye benzediği iddiasını da kabul etmez. Behçet Aysan'ın sözlerinden bu yıllarda şiir yazan genç şairlerin şiirde neye karşılık geldiklerini görmek mümkün:

"Şairin bu bağlamda kendi konumuyla hesaplaşması, şiirin kendi iç hesaplaşmasını da gündeme getirdi. Şiir nedir ne değildir gibi. Dönemlerin, toplumsal özellikleriyle o dönemde yazılan şiirin çakışıp çakışmadığını araştırdı. Örneğin, bir kırk kuşağını, bir İkinci Yeni'yi daha sağlıklı değerlendirdi."

Behçet Aysan'ın ilginç bir iddiası da, "ara dönemde oluşan şiirden farklı olarak, baskı dönemi(nin) 'gerçek şiir'i bulma yolunda, bir yol açıcılık" üstlendiğidir.

Atilla Birkiye'nin yukarıdaki saptamaları, 1980 sonrası şiiri için tanımlayıcıdır. Bu şiir ile modernizm kaynaklı söylemler gelişirken Türk şiiri de yeniden okunmaya çalışılmış, bir taraftan politik kavrayışın yerini, şiirin değerleri almaya başlarken diğer taraftan geriye çekilen gerçekçiler, ya şiirlerini gözden geçirme gereği duymuşlar ya da kendi sınır çizgilerini daha bir kalınlaştırmışlardır. 1980'den 1990'ın ortalarına, belki de Sivas olaylarına kadar modernizm kaynaklı şiir baskınken ve şiirde bir ortak payda yakalanmışken bu tarihten sonra gerçekçilerin öne geçtiği görülmektedir. Öyle ki, farklı dünya görüşlerine bağlı insanlara **şiir ortak paydasında verilen** şans geri onların elinden alınmak istenmiş gibidir; ama, şiir ortak paydasının yerine konulacak sağlam değerler bulunamadığı için boşluk doldurulamamıştır. Açılan boşluk, ilk ürünlerini 1990'larda yayımlayanları çeken bir vakuma dönüşmüştür.

1980'lerin ikinci yarısında şiire girenler, "usta"ların tavrını gördükten sonra kendi dergilerini çıkarmaya yönelmişler; ama, çıkardıkları dergilerde de ustalardan vaz-

geçememişlerdir. Gençler, kendi dergilerinde ya hırçınlaşmış ya da hiyerarşiye boyun eğmiştir. 1980'lerin en bâriz özelliği, şiirde **İkinci Yeni**'nin çağrılarak yeniden gündem bulmasıdır. Tuğrul Tanyol, her ne kadar bu şiirin **İkinci Yeni** ile hiçbir bağının, akrabalığının olmadığını söylese de çağrılan **İkinci Yeni** şiiri, bir yerde 1980'lerde şiir yazanların pusulası gibi görünmüştür. Bu da kaçınılmazdır; çünki. dönemin sermaye destekli dergilerinde de, diğer dergilerde de en çok **İkinci Yeni** şairleri görünmüştür. Yazının ilk bölümünde dikkat çektiğim diğer isimler ise. aslında gençlerin şiirine değil, **İkinci Yeni**'ye karşı seslerini yükseltmiştir; ama. 80'lerin ve 90'ların en karakteristik özelliklerinden biri **üzerinden konuşmak** olduğu için muhatap gençler gibi görünmüştür. Gençlerin bir taraftan yazdıklarını savunurken İkinci Yeni'yi karşılarına almaları, diğer taraftan da **İkinci Yeni** öncesi veya bu çıkışın dışında kalanlara yönelmeleri, Türk şiirinin yeniden okunmasına imkân hazırlamıştır. **İkinci Yeni** şairleri, 1980'li yıllarda, gençlere ayak bağı gibi görünürken 1990'lara gelindiğinde bir açılım şansı gibi algılanmıştır; ama yine de bu şairler gerektiği gibi ve gerçekten okunmamış, okunamamıştır. Nitekim **Ludingirra**'nın "dosyalar"ında **İkinci Yeni** şairlerine yer açması, okunmayan bir şiirin üzerine gitmekten başka bir anlam da taşımaz.

1980'lerde şiire giren gençlerin 1990'lara kadar sürekli bir arayış içinde oldukları, şiirlerinin gideceği yönü bulamadığı, eleştiri yoksunluğundan gelişim kaynaklarını ve ne yaptıklarını pek de ayırt edemedikleri, Türk şiirinin farklı dönemlerinden şairlere bakmayı, oralardan ve onlardan bir şeyler öğrenmeyi, çıkarmayı denedikleri bugün oldukça açık görünmektedir ve "usta"ların getirdikleri eleştirilerin bütün şairlere paylaştırılmak koşulu ile haklılık payı da vardır. Her olursa olsun, 1980'li ve 1990'lı yıllarda şiir, bu gençler tarafından çıkarılan dergilerde yön bulmuş ve bu açılım içinde önceki dönemlerden gelen şairler de kendi şiirlerini gözden geçirmişlerdir.

80'lerin ve 90'ların şiirini yönlendiren 1970'lerin şiirindeki kaba söylemlerden duyulan rahatsızlıktır biraz da. Bu yüzden, *Milliyet Sanat* ve *Hürriyet Gösteri*'nin sunduğu "şiirde gençler olgusu", son yirmi yılda öne çıkan gençleri işaret etmez. 1980'lerin genç şiiri, kendi dergileriyle söz alır, seslenmeye çalışır. Dolayısı ile 1980'lerin şiirindeki, yaygın tâbirle, yönsemeleri bu dergilerden izlemek gerekir. **Yaşam İçin Şiir** (1983), **Üç Çiçek** (1983-1984), **Yeryüzü Konukları** (1984), **Poetika** (1984), **Su Şiir Seçkisi** (1985), **Broy** (1985-1990), **Şiir Atı** (1986-1994), **Sombahar** (1990-1996), **Düşler** (1991-1997), **İpek Dili** (1995-1997) ve **Ludingirra** (1997-1999), 1980'lerde şiire giren gençlerin kendilerini tanımladıkları dergiler olmuştur. Bu dergilerde, Hulki Aktunç'un **delta şiiri** dediği bir birikme söz konusu olmakla birlikte **Yaşam İçin Şiir**'in, **Su Şiir Seçkisi**'nin, bir yönüyle **Broy**'un bir dammarı. kanalı; **İpek Dili** dışındakilerin başka bir damarı; **Yönelişler** (1980-1990)'den gelen çizginin kalınlaştırılmasıyla gelişen **Kayıtlar** (1990-1995), **Bürde** ve **İpek Dili**'nin ise diğer bir kanalı temsil ettiği söylenebilir.*

1980'li yılların genç şiiri, kendini ancak 1990'lı yıllarda kabul ettirebilmiş, tartışmalar bu kez çoğu zaman toptancı bir biçimde bu şiir üzerinden yapılmıştır. Mehmet

Yaşın'ın önce **Adam Sanat**'ta yayımlayıp sonradan **Poeturka**'da (1995) topladığı yazılarında bu şiire karşı açıkça tavır alındığı, bu şiirlerin bilinçten yoksun olduğu iddia edilmiştir. Halim Şafak, **Yolculuk Şiire** (1995) ve **Saptamalar Vurgular** (1998) adlı kitaplarında topladığı yazılarında, bu yıllarda yazılan bütün şiirlerin birbirine benzediğini ısrarla vurgulamıştır. Ergin Yıldızoğlu, **Yaşasın Modernist Refleks** (1997)'te biraraya getirdiği yazılarında, 80'lerde başlayıp 90'larda kendisini tanımlayan, belirginleştiren bu şiire karşı çıkmıştır.

Aslında, "birbirine benzemek" belirlemesini/yargısını geliştiren tavra, Tuğrul Tanyol daha 1993'te cevap vermiştir. İsmet Özel, nasıl gençleri değil onları yanlış yönlendirenleri eleştirerek ortadaki sorunun sonuçlarını sorumlularına paylaştırmışsa Tuğrul Tanyol da "kuşağı" adına söz alarak " 'Hepsi Birbirine Benziyor' Mu?" (Üç Çiçek, S.2, Haziran-Temmuz-Ağustos 1983.) başlıklı yazısında, şiirde gençlik ve yaşlılığa, anonimleşmeye değinmiş, kuşağının "suçları"nı sayıp, Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever'e cevap vermiştir.

1990'larda gelişen şiir, karşısında 1980'lerin deltasını bularak ondan ve onun gösterdiklerinden beslenmek istemiştir. Burada da sert bir karşı çıkış denenmiş; ama bu kez 1980'lerin gençleri, kendilerini eleştirenleri sert bir biçimde susturmuşlardır. **Geniş Zamanlar** (1990-1991)'da bir araya gelen şairler, 90'larda yazılacak şiiri belirginleştirmek istemişlerse de bunu gerçekleştirememişler, sadece yeni bir gençliğin geldiğini haber vermekle kalmışlardır. 1990'ların özgün çıkışı diyebileceğimiz **Göçebe** (1995-1998), şiirin sosyolojik algısına karşı durmuşsa da bunda ısrar edememiş ve dağılmıştır. Diğer taraftan **Sombahar** ve **Ludingirra** gibi dergilerden 90'ın gençleri çıkmıştır. **Dergâh, Edebiyat Eleştiri, Varoş, Hece, Kaşgar, Edebiyat Ortamı, Şehrengiz, Atlılar, İzlek, Düşeyaza Edebiyat, Kül, Merdiven Sanat, Edebiyat ve Eleştiri. Dize, Bahçe** gibi dergilerde 90'ların gençleri kimi zaman hırçın, kimi zaman uysal bir biçimde kendilerini göstermişlerdir.

Bugün 1980'lerin "genç"lerinin **toplu şiirleri** yayımlanırken 1990'larda şiire girenlerin ürünleri kitaplaşmakta ve delta şiiri denilen şiir, kimi zaman bulanıp kimi zaman sakinleşerek devam etmektedir. Vurgulanması gereken nokta, buradan henüz belirgin bir şiir yönelişinin çıkmadığı, birer birer şairlerin kendi şiirlerini kurma gayreti içinde göründükleridir. 1980'lerin gençleri kendi şiirlerini tanımlayacak yetkinliğe ulaşmış ve grup, kuşak psikolojisinden uzaklaşarak sadece kendi şiirlerine yoğunlaşmışlardır. Bazılarının şiir ödüllerinde jüri üyesi olması bile artık onların kendilerini tanımladıklarının bir işaretidir. 2000'e gelindiğinde önceki dönemlerin şiirleri karşısında iki tavrın görüldüğü de belirtilmelidir: Bunların ilki, şiir birikimini yeniden okumak, gözden geçirmekse; diğeri de, kolaycı ve "ben yaptım oldu" düşüncesini somutlaştıran önceki şiire duyarsız tavırdır. Ayrıca, 2000'lerde şiirin şiir olarak değil de şairlerin pratikleri yönünden değerlendirildiği, bunun da önemli sorunların atlanmasına yol açtığı bir gerçektir.

---

* Bu dergilerin tavırlarını, şairlerini, yazarlarını "Şiir Dergileri" yazımda değerlendirdiğim için burada uzun uzun üzerlerinde durma gereği duymuyorum.

AHMET MERMER

HAYATI, AŞKI VE ŞİİRİ CİDDİ ZÂVİYEDEN GÖSTEREN ŞÂİR: FUZÛLÎ

Edebiyat dünyasında her edebî eser, sadece estetik bir yaratma değil; insan, hayat, sanat ve toplum üzerine bir yorumdur. Sanat bir bakıma gelenektir. Bu geleneğin içinde kendisini yenileyen şahsiyetler, büyük sanatkârlardır. Şahsiyet-Eser konusunda sanat ontolojisi, bir estetik disiplindir. Sanat ontolojisi, sanat eseri dediğimiz var-olanı somut bir varlık olarak ele alıp çözümlemek ister. Sanat eseri var-olan bir şeydir, ama herhangi bir çeşitten bir var-olan değildir. Onun kendine özgü bir varlığının olması gibi, büyük sanatkârların genel dışında özel bir ontolojisi olması gerekir. Bu konuda Aristo da, sanatı bir mimesis olarak anlar ve onu böyle temellendirir. Mimesis bir suje ile obje arasındaki ilgidir. Suje taklit eden, yani sanatçıdır.[1] Edebî sahada buna pratik olarak eserden müessire ulaşma denir. Kendi ontolojisini kuran sanatkârlardan biri de Fuzûlî'dir.

Türk edebiyatının zirve şahsiyetlerinden, ölümsüz portrelerinden biri olan Fuzûlî, sadece Klasik Türk edebiyatının değil, bütün Türk edebiyatının zaman ve coğrafyalarını aşan öncü birikimlerinden biridir. Fuzûlî, yazdığı pek çok eserle hem âlimliğini hem de mektep noktasında şairliğini ortaya koyan bir şahsiyettir. Bir kelime ilavemizle A. H. Tanpınar'a ait olan ve yazımızın başlığını teşkil eden söz, Fuzûlî'yi bir cümleyle özetleyen en güzel bir ifâdedir.

Hayat komplike bir oluşumdur. Bu oluşum içerisinde sanat da, sürekli bir hâldir. Her ölümsüz eserin yazarını yetiştiren ve onun düşünce dünyasını inşâ eden bir inanç ve fikir vardır. İşte Fuzûlî de âlim ve sanatkâr olarak yaşadığı coğrafya ile bütünleşmiş bir insandır. Fuzûlî'nin doğduğu ve yaşadığı bölge Irak-ı Arap bölgesidir. Bu bölge İslâm Dünyasının en önemli din, kültür ve medeniyet merkezlerinden biridir. Şâir bu bölgeyi şu cümlelerle tanıtmıştır: "Hakîki sevgilinin güzelliğine âşık ve İlâhî sevgi şarabı ile sarhoş olup dünya lezzetlerinden el etek çeken, nefsine tâbi olmayan bir çok velîler, mübârek insanlar, şeyhler ve âlimler ıztırap kılıcı ile helâk olunca bu diyarda toprağa kalb olmuşlardır. Bu diyârın toprağı mazlumların (Hazreti Hasan ve Hüseyin) kanı ile karışmıştır".[2] Fuzûlî sanatkâr olarak yaşadığı coğrafyanın kendisine hazırladığı çok çeşitli dinî, siyâsî ve sosyo-kültürel şartlar vardır. Bu siyâsî, sosyo-kültürel ve dinî muhtevâyı Fuzûlî, istidâdı ölçüsünde manzum ve mensur eserlerinde aksettirmiştir. Söz konusu eserlerde dinî, siyâsî şartlar, sadece konu noktasında kalmamış, aynı zamanda şâirin kendi şahsiyetini oluşturmada önemli bir etken olmuştur.

Fuzûlî'nin sosyal eleştirisi sayılan aşağıdaki beyitlerde görüleceği üzere, şâir bu konularda hep insanı öne çıkarmış, devrin siyâsî ve ahlakî kıymet hükümlerine göre değerlendirmiştir:

Her kimün var ise zâtında şerâret kufri
Islâhât-ı ulûm ile müselmân olmaz

Sarf-ı nakd-i ömr idüp men kesb-i irfân itmişem
Ehl-i dünyâ hem kemâl-i cehl ile tahsîl-i mâl

Eğitim ve öğretim,

Sen ne âgehsen ki sûz-ı âteş-i mihnet nedür
Mesned-i rahatda mülk ü mâl ile mağrursan

sosyo-ekenomik,

Meni dervîşe il hem cevr ider sen cevr kıldukça
Kim eyler zulm menin pâdişâhım sen revâ görgeç

siyâsî,

Girüp mescidlere ger muktedâlar pey-revi olman
Budur vechi ki hergiz görmedüm yüz muktedâlardan

konular, beyitlerde dile getirilmiştir. Bunların yanı sıra şâir Fuzûlî, zaman zaman ince zekasının göstergesi olarak hicve varan irdelemelerde de, bulunmuştur. Tabii ki şâir, içinde yaşadığı toplumdaki olayları ve insânî ilişkileri Divan edebiyatının estetiği içerisinde vermeye çalışmıştır.[3]

Fuzûlî ilme ve şiire sevgiyle başlamıştır. Şiir söyleyebilmek de kendi başına ayrı bir ilim ve kemal nevi'lerinden çok i'tibârda olan bir şu'besidir diyen Fuzûlî, iyi bir âlim olmayı istediği kadar iyi bir şâir olmayı da arzulamıştır. Bu iki sahada başarılı olduğunun ispatı mevcut eserleridir. Şâir Fuzûlî'nin sanatı "aşk" ve "güzellik" espirisine dayandığı herkesçe bilinmektedir. Şâirin aşkı konusunda bugüne kadar çok şeyler söylendi ve söylenmeye de devam edilmektedir.

Hayâl ile tesellîdir gönül meyl-i visâl itmez
Gönülden taşra bir yâr olduğun âşık hayâl itmez

beyti ile buna benzer ifâdelerde maddî ve manevî âlemin zıtlıkları arasında yaşayan Fuzûlî, realiteyi terk edip kendi sanat dünyasına çekilmeyi tercih etmiştir. Söz konusu beyitten Fuzûlî'nin dış şartlardan çok, kendi iç temâyüllerine uyduğunu anlamaktayız.

Fuzûlî, sanatını kurarken ilmi esas almış, daha sonra aşka yönelmiştir. Şâirin şiirleri de, aşkı da bununla kalmıyor. O, yaşayışında ilim yolu olan akıl ile şiir yolu olan gönlü daima karşı karşıya getirmiştir. Fuzûlî, "aşk-akıl" ikilemi arasında kalmış bir şâir de değildir. Şiiri önce ilimle birleştirmiştir. Şâir Türkçe divanı'nın mukaddimesinde "İlimsiz şiir, temeli olmayan bir duvar gibi olur, temelsiz duvar da gayet değersiz olur" demiştir. Şâirin gerek sanat, gerekse ilim cephesini dile getiren önemli bir şiiri daha vardır:

İlim kesb ile pâye-i rif at
Ârzû-yı muhâl imiş ancak
Aşk imiş her ne var âlemde
İlim bir kîl u kâl imiş ancak

Şâirin bu kıt'asında "aşk" ile "ilim" söz konusu edilmektedir. Bu şiirde bu iki mefhumu açıklayan ifâdede onlara ışık tutan iki söz yer alır: "Pâye-i rif'at" ve kîl u kâl" "Pâye-i rif'at" parçada hem hikmet hem de üstünlük; "kîl u kâl" ise boş söz anlamının yanında "imiş" ifâdesini de göz önüne aldığımızda sonradan farkına varma, idrâk etme ve öğrenme olduğunu anlamaktayız. Fuzûlî'deki bu var-oluş gittikçe derinden ve daha içten yaşanılan bir varoluştur. Varlığa açılma söz konusudur. İman, zihin ile rûhun akti değil midir?

Fuzûlî, benliğinin unsurları olan "aşk", "güzellik", "vefâ" ve bunların üçünü kapsayan "ıztırap" ile kendi kişiliğini ve sanatını yoğurmuştur. "Iztırap" konusu şâirin peşinen kabullendiği bir duygudur. Beşerî sevgiden İlâhî sevgiye uzanan çizgide vuslatın yerini Fuzûlî'de ıztırap almıştır. Şâirin sanat ontolojisinde "ıztırap" içten yaşanarak şiirde lirizm ve sevgide ise aşk yakalanmıştır. Mevlânâ'nın meşhur "aşk bir davadır, ıztırap onun şâhididir" sözünden de anlaşılacağı gibi, aşkın yanında onu içten duyuran ve insanı, "insan-ı kâmil" noktasına ulaştıran bir unsurdur. Sözü edilen şâir, Farsça divanı'nın önsözünde, "gönlünde bir derdi bulunmayan, ciğeri yaralı olmayan insanın şiirinde tat var zannetme. Zevk ve safâ, huzur ve rahat şiire zevk vermez. Asıl ıztırabın doğurduğu şiir müessir olur." demiştir.

Fuzûlî güzelliğe meftundur. Şâir, bazı beyitlerinde sözünü ettiği gibi "aşk" ile "güzellik" in ikiz ve birbirini tamamlayan iki unsur olduğunu kabul eder:

Hüsn olmazsa aşk zâhir olmaz
Aşk olmasa hüsn bâhir olmaz

Şâirimiz aşk ve güzelliği tasvir etmemiş, onları kendi öz mânâsında kavramaya ve ortaya koymaya çalışmıştır.

Fuzûlî'nin ben'i oluşturan üçüncü unsur da vefâdır. Bu konuya şâirin şiirlerinde kendi için vefâ, başkaları içinse vefâsızlık olarak önem verilmiştir:

Vefâ her kimseden kim istedim andan cefâ gördüm
Kimi kim bî-vefâ dünyâda gördüm bî-vefâ gördüm

Şâir Fuzûlî'nin aşkında güzellik, ümid, vefâ ve ıztıraba özel bir önem verdiğini belirtmiştik. Bunlar insanı "sırra" ulaştıran temel aktlerdir. Sevilen varlığın realitesi aşkın temelidir. Bu anlamda aşk, hakiki bir bilgidir. Bu bakımdan Fuzûlî'de aşk sujenin obje karşısında benimsediği olumlu bir tavır olarak gözükür.

Ey Fuzûlî çıksa cân çıkmam tarîk-i aşkdan
Reh-güzâr-ı ehl-i aşk içre kılun medfen mana
Aşk sevdâsına sarf eyler Fuzûlî ömrüni
Bilmezem bu hâb-ı gafletden kaçan bîdâr olur

gibi beyitlerde şâir, bizzat kendisinin aşk duygusuna bağlılığını ifâde etmiştir. Fuzûlî'de "aşk, güzellik, vefâ ve ıztırap gibi unsurlarla kendi benini bulup sonra da "Visâlin nimetinin feyzini Fuzûlî'den esirgeme. Başka hiçbir isteği yoktur. Senden yalnız seni ister" demiştir:[4]

Kılma feyz-i ni'met-i vaslun Fuzûlîden dirîğ
Yokdur özge maksadı senden seni eyler taleb

O'nun "aşk" anlayışını dar mânâda iki zıt cinsin veya dostun birbirine olan sevgisi bazında almamak gerekir. Tabii ki, Fuzûlî, sevgilisi veya sevgililerine beşerî anlamda aşk şiirleri de yazmış olabilir:

Ey Fuzûlî âlemün gördüm kamu ni'metlerin
Hiç ni'met görmedüm dîdâr-ı dilber tek lezîz
Ey harîr içre tenün mutlak bilür içre gülâb
Gögsün âb-ı rûşen ol âb üzre dügmendür habâb

gibi beyitler beşerî aşka birer örnektir. Eliot, insanın kendisini gerçekleştirmesinde insânî aşkı bir merhale olarak görmüştür.[5] Kanâatimizce Fuzûlî'nin fikri, dinî inançlarının bu cinsiyet heyecanıyla mücadele hâlinde olması "aşk"ın özünün arayışı içinde olmasıdır. Yoksa basit mânâda bir cinsiyet içgüdüsü değildir. Özü arayışta yakınen tanıma ve bilme vardır. Hikmet de yakınen tanıma değil midir?

Hûb sûretlerden ey nâsih meni men' itme kim
Pertev-i envâr-ı horşîd-i hakikatdür mecâz

beyti sûfîlerin meşhur "Mecâz, hakikatin köprüsüdür" sözünü hatırlatmaktadır.

Göz yoludur ki gönül mülküne hûblar girer andan
Dutma ey eşk anı billâh ki aceb râh-güzerdür

beytinde de göz güzelleri görür ve onların gönül mülküne girer, yani sevilirler. Maddeden mânâya geçiştir. Bunlara benzer beyitler ve gazeller Fuzûlî'nin aşkında "beşerî aşk" ile başlayıp "ilâhî aşk"a yönelmiş bir çizginin örnekleri sayılır.

Tasavvuf Fuzûlî'de ana gaye değildir. O, şüphesiz şeriat hükümlerini kabul eden, ama onunla yetinmeyen, daha ötesine geçmeye çalışan, yani Mutlak varlıkla bütünleşmek isteyen bir sanatçı şâirdir. Tasavvuf, aynı zamanda Fuzûlî'nin mahallîlikten kurtulmasına, duygu ve düşüncelerine sonsuzluk vermesine ve evrensellik kazanmasına yardımcı olan en büyük ve en önemli bir etkendir. "Aşk, âşıklara hidâyet yolunu aydınlatınca, hakikat yolunun yolcusu aşka uyar. Vahdet sırrı insanın içinde olduğu için orada insan yalnızdır. Vahdet sırrının gizli evine girebilen insan, seveni sevilenden, sevileni sevenden ayıramaz" anlamlarını ifâde eden Türkçe Divanı'nda ilk gazel olan şu beyitler İlâhî aşkın en güzel örnekleridir:

Kad en Are'l-ışku li'l-uşşâkı minhâce'l-hüdâ
Sâlik-i râh-ı hakîkat ışka eyler iktidâ
Eylemez halvet-serây-ı sırr-ı vahdet mahreme
Âşıkı ma'şûkdan ma'şûkı âşıkdan cüdâ

Fuzûlî'nin tasavvufî hayat görüşünü geniş olarak sahasında tek örnek kabul edilen ve sahibinin masalı sayılan Leylâ vü Mecnun adlı eserinde buluruz.

Farsça Divam'nın önsözünde uzun uzadıya kendi şiir sanatı üzerine geniş bilgi veren şâir Fuzûlî, bu mukaddimenin bir yerinde şöyle demiştir: "Öyle zamanlar olmuştur ki gece sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmunu bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şâirlerle tevârüde düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir." Bu ve buna benzer sözler, Fuzûlî'yi şiirin çilesini çeken

bir şâir olarak karşımıza çıkarmaktadır. Hakîkaten şiir sanatında şâirin rolünü ve değerini Fuzûlî kadar derinden, içten anlayan olmamıştır.

Divan şiirinde söylenen değil, söyleyiş esastır. Fuzûlî, dile ve söze çok yüce duygularla yaklaşır:

Cân sözdür eger bilürse insân
Sözdür bu diyerler özgedir cân

Âlim ve şâir Fuzûlî'nin şiirlerinde sadelik, yakınlık ve ilk bakışta kolay anlaşılırlık göze çarpar. Divan şiirinin komplike mazmun sistemi O'nun şiirlerinde arka plandadır. Arka plandaki kültür tabakaları "aşk, güzellik, vefâ ve ıztırap"tır. Bunlar da Fuzûlî'yi Fuzûlî yapan unsurlardır.

Gazel şâiri olan Fuzûlî'yi hem devrinde üstün kılan hem de günümüze taşınmasında en önemli etken onun şiirlerde söz ve anlam sanatlarını başarıyla kullanmasıdır. Bu konuda Doç. Dr. Cem Dilçin'in iki önemli makalesi ile Prof. Dr. Mine Mengi'in araştırması kayda değer önemli çalışmalardır.[6] Şâirimizin şiirleri her dönemde sevilmiş, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Sözümüzü şâirimizin yazdığı Hadikatü's-Sü'edâ adlı eserinin önsözündeki bir rubâî ile bitirelim. Bu şiir Fuzûlî'nin hoş bir duâsıdır:

Ey feyz-resân-ı Arab u Türk ü Acem
Kıldun Arabı efsah-ı ehl-i lem
İtdün fusahâ-yı Acemi Îsî-dem
Ben Türkî zebândan iltıfat eyleme kem[7]

"Ey Arap, Acem ve Türk'e feyz veren (Tanrım)! Sen Arap kavmini dünyanın en fasih konuşan milleti yaptın. Acem fasihlerinin ise sözlerini İsâ nefesi gibi cana can katan güzelliğe ulaştırdın. Ben Türküm ve Türkçe söylemek istiyorum. Tanrım benden iltifatını (sözü en güzel, en sanatlı ve en üstün bir üslupla kullanmak) esirgeme.

---

[1] İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul 1984, s. III, 51.

[2] Ali Nihad Tarlan, *Fuzûlî'nin Farsça Divanı* (Tercümesi), İstanbul 1950, s. 5.

[3] Şeyma Taşçıoğlu Güngör, "Fuzûlî'de Sosyal Tenkid" *Fuzûlî Kitabı*, İstanbul 1996, s. 199-210.

[4] Ahmet Mermer, "Fuzûlî'de Ben ve Ötesi", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 3, Konya 1997, s.180.

[5] Sevim Kantarcıoğlu, *T.S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştermesi Teması*, Ankara 1981, s. 44.

[6] Cem Dilçin, "Fuzûlî'nin Şiirlerinde Söz Tekrarlarına Dayanan Bir Anlatım Özelliği" *Türkoloji Dergisi*, C. X, S. 1, Ankara 1992, s. 77-114; "Fuzûlî'nin Şiirlerinde İkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni" *Journal of Turkish Studies*, Harverd Üniversity. Volume 19, 1995, s. 157-202; Mine Mengi, "Fuzûlî"nin Şiirini Kalıcı Kılan Bazı Üslup Özellikleri" *Fuzûlî Kitabı*, İstanbul 1996, s. 109-118.

[7] Fuzûlî, *Hadikatü's-sü'edâ* (Nşr. Şeyma Güngör), Ankara 1987, s. 17

Not: Metinde geçen şiirler Ali Nihad Tarlan, *Fuzûlî Divanı Şerhi*, Ankara 1985; *Fuzûlî Divanı* (Nşr Kenan Akyüz ve Diğerleri) Ankara 1990' dan alınmıştır.

MUHSİN MACİT

OSMANLI MÜLKÜNÜN YÜZ AKI: ŞAİRLER SULTANI BÂKÎ*

Bilirsin âb-ı rûy-ı milket-i Osmâniyüz câná

Osmanlı şairleri arasında Bâkî ve Nedîm kadar devriyle özdeşleşen şair yoktur. Kanûnî dönemini Bâkî'nin eserini dikkate almadan, Lâle devrini ise Nedîm'i göz ardı ederek anlamak ve anlatmak zordur. Hâlbukî Kanûnî öldüğünde Bâkî kırk yaşında, olgunluk çağında bir şairdi ve Kanûnî'den sonra II. Selim, III. Murâd ve III. Mehmed dönemlerini de gördü. Hatta en çok III. Mehmed'e kaside sundu. Fakat III. Mehmed'e sunduğu kasidelerin hiçbirinde Kanûnî için yazılan şiirlerin gücünü bulamayız. İşte bu yüzden Bâkî, sadece Kanûnî devrinin değil, aynı zamanda Osmanlı ülkesinin yüz akıdır.

Fâtih'te bir müezzin çocuğu: Mahmud Abdülbâkî

Fatih Camii müezzinlerinden Mehmed Efendi'nin oğlu Mahmud Abdulbâkî 1526 yılında dünyaya geldi. Babasının mesleği ve adı dışında fazla bir şey bilmiyoruz. Bildiğimiz Mehmed Efendi'nin çirkin sesli bir müezzin olduğudur. Onu da Bâkî'ye çağdaşlarının "kargazâde" diye sataşmalarından ve şairin de bu hicivlere verdiği karşılıklardan öğreniyoruz. Bâkî'nin çocukluk günlerine dair bildiklerimiz ise onun bir ara çıraklık yaptığını dair söylentilerden ibarettir. Bu rivâyetler, babasının müezzinliğiyle birleştirilerek onunla ilgili yazılarda sürekli yinelenen 'yoksul bir ailenin çocuğu' şeklindeki bir tanımlamaya dönüşür. Dönemin şartları dikkate alındığında bu takdim tarzını ihtiyatla karşılamak gerekir.

Saraç çırağı mı, siraç çırağı mı?

Kaynaklarda Abdülbâkî'nin saraç çıraklığı yaptığı söylenegelmiştir. Hatta Bâkî'nin saraç çıraklığıyla ilgili olarak Ahmet Hamdi Tanpınar, *bu en büyük şairimizin işe saraç çıraklığından başlamasına bayılıyorum. Kendisine çok yakın vesikalar bunu söylemeselerdi. ben böyle bir masalı kendim uydurmak isterdim,* der. Bu masal şüphesiz başka yazarların da hoşuna gitmiştir. Fakat Orhan Şaik Gökyay, Bâkî'nin saraç çıraklığı değil sirâç çıraklığı yaptığını ileri sürerek bu masala gölge düşürür. Bu iddia babası müezzin olan Mahmud Abdülbâkî'nin hayat hikâyesine uygun düşer.

Yıldız manzumesi: Bâkî'nin medrese arkadaşları

Bâkî'nin gençlik yıllarını idrâk ettiği Kanûnî dönemi sadece siyasal alanda değil

mimariden şiire kadar hemen her alanda Osmanlı'nın en görkemli zamanıdır. Mimar Sinan'dan Bâkî'ye kadar hemen her sanatkâr bu devri eserleriyle ebedîleştirmişlerdir. Bâkî'nin medrese muhiti de oldukça ilginçtir. Devrin en önde gelen hocaları ahaveyn lakabıyla anılan Karamanlı Ahmed ve Mehmed kardeşler ve onların öğrencileri arasında yer alan Bâkî, Malkaralı Nevi, Hoca Sadeddin, Vâlihî, Mecdî gibi ileride şöhretli şair ve bilginler arasında yer alacak bu insanlar adetâ bir 'yıldız manzumesi' oluşturuyorlardı. Medrese arkadaşları arasından şairlik kabiliyeti ile temayüz eden Bâkî çok erken yaşta kendi kabiliyetinin farkına varan dâhilerdendi.

Zâtî'nin huzûrunda...

Bakî'nin ilk şiirleriyle edebiyat dünyasında görünmeye başladığı yıllarda Zâtî şöhretinin zirvesindeydi. Bu gün görmüş, feleğin çemberinden geçmiş adam Bâkî'nin dehasını fark edince çok uzak görünen şöhret yakınlaştı. Fakat bu çok kolay olmadı. Şiirlerinden tam bir halk adamı olduğu anlaşılan Zâtî, ustalığını göstererek Bâkî'yi çetin sınavlara tabi tuttu. Bir gün Bâkî beğenileceğini umduğu bir gazelini Zatî'ye okudu. Bayezid Camîi'nin avlusunda remilcilik yapan, bir yandan da sözün ayarını ölçen Zâtî, şu şiiri dinleyince, duyduklarına inanamadı:

Her kaçan gönlüme fikr-i 'ârız-ı dilber düşer
Gîyiyâ mir'âta 'aks-i pertev-i hâver düşer

Delikanlı çağındaki Bâkî'nin böyle usta işi bir şiir yazacağına ihtimâl vermedi. Bütün, gün görmüş ustalar gibi öğüt verdi: Başkalarının söz cebine el uzatmanın doğru olmadığını söyledi. Bâkî çetin bir sınavdan geçtiğinin farkında olarak ustasına iki şiirini daha okudu:

Gülşen istersen işte meyhâne
Gül-i handân gerekse peymâne

N'ola dehr içre nişânım yoğ ise ankâyım
Ne 'aceb seyl gibi çağlamasam deryâyım

Ustası, artık inanmıştı genç şairin kabiliyetine. İnanmakla kalmayıp dehâsını fark ettiği şairin şu beytini tazmin etti.

Kaddimi çeng eşkimi rûd eyledin
Cismim âteş cânımı ûd eyledin

Eleştirenlere 'Bâkî gibi büyüleyici sözler söyleyen bir şairin şiirini uğurlamak ayıp değildir' diye cevap verdi ve Bâkî pîrlerle alış verişten yüzü ak çıktı. Bu şevkle hocası Mehmed Efendi'ye 'sünbül' kasidesini sundu. Bu kasideyle genç şairin yıldızı parladı.

İkbâlin gölgesinde geçen bir ömür

Bir yandan dilin imkânlarını yoklarken diğer yandan mesleğinde ilerlemeyi sürdürdü. Süleymaniye müderrislerinden Kadızâde Şemseddin Ahmed'in derslerine de-

vam etti. Onun himâyesinde Süleymaniye binalarının yapımına bir müddet nezaret etti. Kanûnî'nin Nahcivan seferinden dönüşü (1555) vesilesiyle bir kaside sunarak sultanın dikkatini çekti. Bu sıralarda Kadızâde Halep kadılığına gönderilince Bâkî'yi de yanında götürdü. Orada Halep beylerbeyi Kubâd Paşa'yla tanıştı ve ona bir kaside sundu. 1560 yılında hocası İstanbul'a çağrıldı. Beraber dönüş yolunda. Konya'da Ebussuûd Efendi'nin oğlu Mehmed Çelebi'yle tanıştı ve ondan babasına iletilmek üzere bir tavsiyenâme aldı. İstanbul'a vardığında Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi'ye bir kaside sunarak onunla tanıştı. Devrin önde gelen bürokratlarıyla iyi ilişkiler kurma arzusu, devrin sadrazamı Rüstem Paşa söz konusu olunca şairi başka arayışlara sevk etti. Şiirden ve şairlerden hoşlanmadığı bilinen Rüstem Paşa'ya doğrudan kaside sunmak yerine onun şeyhi Filibeli Mahmud Efendi'ye kaside sunarak Paşa'ya yakınlaşmak istedi. Rüstem Paşa'nın öldürülmesi üzerine yerine geçen Semiz Ali Paşa'ya çok meşhur 'bahariye' ve 'hâtem' kasidelerini sunarak onun dikkatini çekti ve 1561 yılında dânişmend oldu. Ardından Ferhâd Ağa aracılığıyla padişaha takdim edildi. Padişâhın hatt-ı hümayunuyla Silivri'de Piri Paşa Medresesi'ne (1564), ardından İstanbul Murad Paşa Medresesi'ne müderris olarak atandı. Kendisi de şair olan ve Muhibbî mahlasıyla şiirler söyleyen Kanûnî'nin kendi döneminde Bâkî gibi kudretli bir şairin yetişmesinden memnuniyet duyduğu kaynaklarda ifade edilmektedir. Nef'î de Bâkî'nin bengisuya benzeyen şiirleri sayesinde Kanûnî adının kıyamete kadar anılacağını söyler:

Haşre dek âb-ı hayât-ı suhan-ı Bâkîdir
Andırıp zinde kılan nâm-ı Süleymân Hânı

Sultan Süleyman ile şair Bâkî'nin hükümdar-sanatkâr ilişkisinin güzel bir örneğini teşkil eden bu ilişkileri çok uzun sürmedi. Kanûnî'nin 1566 yılında ölümü Bâkî'nin talihini tersine çevirdi. Sultanın ölümü üzerine Bâkî ünlü mersiyesini yazdı. Bir yandan hâmisini kaybetmiş olmanın hüznü ile ölüm karşısındaki çaresizliğini ifade ederken diğer yandan Kanûnî sonrası muhtemel gelişmeleri değerlendirmeğe çalıştı. Saltanatı devralan II. Selim'e meşhur mersiyesinde bir bend ayırmış ve bir cülûsiye sunmuş olmasına rağmen müderrsilikten azledildi.

Bundan sonra bir birini takip eden azil ve atamalar şairin ikbâl arzusunu kamçıladı durdu. 1569 yılında Murad Paşa Medresesi'nden azledilen Mahmud Abdülbâkî, önce Mahmud Paşa Medresesi'ne, ardından Eyüp (1571) ve Sahn müderrisliğine ve III. Murad'ın tahta geçmesiyle (1574) Süleymaniye müderrisliğine atandı. Ancak bu görevinde fazla kalmadı, iftirâya uğrayarak azledildi. Bâkî 1576'da Edirne Selimiye müderrisliğine atanarak İstanbul'dan uzaklaştırıldı. Bu ayrılık Mekke kadılığı (1579) ve ardından Medine kadılığı (1580) süresince devam etti. 1581 de bu görevinden de azledilen şair, İstanbul'a döndü. 1584'de İstanbul kadısı olan Bâkî, bir yıl sonra azledilerek Üsküdar'da ikâmete mecbur tutuldu. 1586'da tekrar İstanbul kadılığına atandı. Aynı yıl Anadolu kazaskerliği görevine getirildi. 1588 yılında azledildi. 1591'de yeniden Anadolu kazaskerliğine ve 1592 yılında da Rumeli kazaskerliğine

atandı. Şeyhülislamlık makamına çok yaklaşmışken aziller ve atamalar devam etti ve şair çok istemesine rağmen bir türlü şeyhülislam olamadı. Şeyhülislamlık beklentisi içinde 7 Kasım 1600 yılında İstanbul'da vefat etti.

Cenaze merâsiminde dostları ve hâsımları aynı saflarda yer aldılar. Şeyhülislamlık mücadelesinde cedelleştiği 'yârân'dan son rakibi Sunullah Efendi cenaze namazını kıldırdı. Tanpınar'ın ifadesiyle kendi cenaze merasimini kendisi hazırladı. Bâkî'nin musalla taşındaki tabutunun önünde Sunullah Efendi, bu nevi törenlerde hep görüldüğü gibi belki de kendisini 'yârân' mefhumunun kapsamının dışında tutarak, şairin çok meşhur şu beytini okudu:

Kadrini seng-i musallâda bilüp ey Bâkî
Durup el bağlayalar karşına yârân saf saf

Bu kubbede bir hoş sedâ: Bâkî Dîvânı

Hep mücadeleyle geçen bu uzun ömrün söze yansıyan seyrini Bâkî'nin şiirlerinde buluruz. İkbâl beklentisiyle zedelenen inişli çıkışlı hayatına rağmen Bakî'nin şair olarak elde ettiği şöhreti ölümüne değin koruduğunu ve hatta 'sultân-ı şâiran' unvanıyla taçlandırdığını biliyoruz. Bâkî öldüğünde ardında mesleğini sürdürecek iki oğul ve sanatını ebedileştiren dört eser bıraktı.

Bâkî şiirlerinin yanı sıra üç mensur eser yazmıştı. Mensur eserleri: Fezâil-i Mekke, Fezâil-i cihâd ve Meâlimü'l-yakin Sokullu Mehmed Paşa'nın teşvikiyle yazılmıştır. Kaynaklarda Bâkî'nin kırk hadis tercümesi yaptığı söylenmekteyse de böyle bir eser bu güne değin tespit edilememiştir. Şâirin mensur eserleri içerik bakımından onun müderris kimliği ile tam manasıyla örtüşür. Fakat bu eserler ancak divan şairi Bâkî'nin eserleri olarak bir kıymete hâizdirler. Şair kimliği dikkate alınmadığında her iki eserin de kendi türleri içindeki konumu herhangi bir kadının eseri olmaktan öte anlam ifade etmez. Onun hayat hikâyesini ve mensur eserlerini bizim için önemli hâle getiren hiç şüphesiz Bâkî Divanı'dır.

Bâkî Divanı'nın yurt içinde ve dışındaki yazma eser kütüphanelerinde ve özel kitaplıklarda çok sayıda yazma nüshası vardır. 'Çok sayıda' şekline müphem bir ifade kullanmamızın sebebi, bu güne kadar Bâkî Divanı'nın bütün nüshaları tespit edilerek tenkitli metninin hazırlanmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bâkî Divanı'nın karşılaştırmalı metni Sabahattin Küçük tarafından yayınlanmıştır. Fakat bu neşir de 12 nüshaya dayanılarak hazırlanmıştır.

Bu güne kadar Bâkî Divanı biri eski harflerle olmak üzere toplam dört kez basılmıştır:

1. **Divân-ı Bâkî,** İstanbul 1276/1859, 256 s.

2. **Baki's Diwân, Ghaelijjat**, haz. Rudolf Dvorak, Leiden 1908, 1911, LXXV+166 s.

3. **Bâkî, Hayatı ve Şiirleri**, 1. C. Divan, haz. Sadeddin Nüzhet Ergun, İstanbul 1935, XV+502 s.

4. **Bâkî Divanı,** haz. Sabahattin Küçük, Ankara 1994, XVI+472.

Son yayına göre Bâkî Divanı'nda 27 kaside, 9 musammat, 548 gazel, 21 kıta ve 31 matla yer almaktadır.

Bâkî Divanı'ndan seçmeler yapılarak gerçekleştirilen yayınlarla antolojilerdeki şiirleri onun tanınıp sevilmesinde etkili olmuştur. Şemseddin Sami ve M. Fuad Köprülü'nün yaptıkları seçmeler en dikkate değer olanlarıdır. Ayrıca Hammer ve Rypka gibi müsteşriklerin yaptıkları tetkik ve tercümeler şairin yurt dışında tanınmasında etkili olmuşlardır. Ülkemizde de Bâkî'nin şiirlerinden yapılan seçmeler ve şerhler onun anlaşılmasında ve günümüz okuyucusuna ulaşmasında önemli bir işleve sahiptir. Bunlar arasında Halûk İpekten'in **Bâkî** adlı çalışması bilhassa üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri'nde ders kitabı olarak okutulmaktadır.

Bâkî yaşadığı dönemde kadri bilinen şairlerdendir. Yaşarken şöhreti Osmanlı ülkesinin sınırlarına taşmıştır. Safevî sarayının tezkirecilerinden Sadıkî, Bâkî'nin Azerbaycan ve Irak şairleri tarafından diyâr-ı rûmun en büyük şairi olarak tanındığını söyler. Bâkî'nin medrese arkadaşlarından Muhyî ise şair henüz hayattayken Bâkî Divanı'nın Tebriz'de okunduğunu nakletmektedir. Riyazî'nin naklettiğine göre Safevî şâhları tarafından taktir edilen Bâkî'nin şiirleri Hint saraylarında okunurmuş. Bâkî Divânı'nın Heratlı bir hattat tarafından istinsah edilmiş olması da dikkate değer bir husustur.

Anadolu sahasında yetişen ve Bâkî'nin pek çok açıdan üstadı olduğunu bildiğimiz Zâtî'nin şairi nasıl değerlendirdiğine daha önce değinmiştik. 16. yüzyıl şairlerinden Ümidî'nin de Bâkî'nin şiirlerini yansıladığını biliyoruz. Devrinden başlayarak pek çok şairin Bâkî'ye nazireler söylediği de erbabının malûmudur.Bâkî'nin şiirlerinde Türkçe'nin 16. yüzyıla kadar Anadolu'da geçirdiği tecrübelerin tam manasıyla yansıdığı görülür.

Bilindiği üzere Türkçe'nin Anadolu'da edebî dil hâline gelmesi beylikler dönemine rastlar. Beylikler döneminde dinî-tasavvufî ihtiyacı karşılamak maksadıyla yazılan mesneviler ve menâkıbnâmelerle Türkçe, din ekseninde gelişimini sürdürür. Aşık Paşa'nın. Hoca Mesud'un Türkçe'nin kifayetsizliği konusundaki şikayetleri zamanla güvene dönüşür. Aruzla Türkçe'nin izdivacından mükemmel eserler doğar. 15. asırda Şeyhî, Ahmed Paşa ve Necatî gibi şairlerle divan edebiyatı kuruluşunu tamamlar.

Şeyhî ve Ahmed Paşa Fars şiirini esas alarak şiir söylerler. Türkçe'ye Arapça ve Farsça'dan kelimeler girer. Başta Tacizâde Cafer Çelebi olmak üzere, Latifî gibi şair ve yazarlar, Ahmed Paşa'yı, *Fars ibareleri giydirilmiş mana güzeline Türkçe elbiseler giydirdi,* diyerek eleştirirler. Diğer yandan bilhassa İran coğrafyasından gelen şair ve âlimlere gereğinden fazla iltifat edilir. Bu durumdan rahatsızlık duyan Anadolu şairleri tepkilerini *yürü var gel Arapdan ya Acemden* diyerek yine şiirin imkânları içerisinde dile getirirler. Şairlerde yerlilik arzusu başlar ve günlük konuşma dilinden gelen unsurlara. deyim ve atasözlerine şiirlerinde yer verir; günlük hayat sahnelerini şiire yansıtırlar. Divan şairleri hece ölçüsüyle şiir söyler; baştan sona Türkçe kelimelerin kullanıldığı gazeller, beyitler yazarlar. Bakışlarını kendi çevrelerine yöneltir, şehrengizler

kaleme alırlar. İşte bu yerlilik çabalarını M. Fuat Köprülü, *mahallîleşme cereyanı* olarak adlandırır. Bu yerlilik arzusunun yanında bir de Türkî-i basit hareketinin geliştiğinden bahseder. *Türkî-i basit* hareketi mahallîleşme cereyanının bir sonucudur. Bir akım olmaktan çok, Edirneli Nazmî'nin bir tecrübesi olarak edebiyat tarihinde yerini alır. Divan şairlerinde gördüğümüz veya görmeyi arzu ettiğimiz yerlilik ve yenilik merakı hiçbir zaman edebî dilin tabiî akışını değiştirecek bir tepkiye dönüşmez.

Divan edebiyatı geleneği içerisinde İvazpaşazade Atayî, Sarıca Kemâl, Safî mahlasıyla şiirler söyleyen Cezerî Kasım Paşa gibi şairlerin şiirlerinde görülen yerlilik arzusu, Necâtî Bey'in şahsında en büyük temsilcisini bulur. Necatî bir tepki adamı değildir. Onun şiirlerinde her şey kendiliğinden olmuş intibaı verir. Günlük dilden gelen unsurları kullanması, atasözü ve deyimleri dirilterek büyülü mısralara dönüştürmesi, Latifi'nin ifadesine göre Kastamonu yöresine ait yerel kelimeleri kullanmasıyla kendisinden öncekilerden ayrılır. Bu ayrılık, üslûp ayrılığıdır. Latifî, Necatî'nin gazel tarzında kendinden önce gelen şairlerin üslubunu, hükmü kaldırılmış kitaplar gibi, ortadan kaldırdığını söyler. Fakat, Necatî bir yandan kendine mahsus üslûbunu geliştirirken diğer yandan *Necatî'nin dirisinden Ahmed'in ölüsü yeğdir* diyerek kendinden önceki şairlere karşı tevazuunu korur.

Necatî'nin elinde Türkçe, gerçek manada mısra estetiğine kavuşur. Ondan sonra gelen şairler bu birikimi gözardı edemezler. 16. yüzyıla girerken bir taraftan Necatî'nin oluşturduğu çizgiyi takip eden Bakî, diğer yandan tasavvuf düşüncesinin bütün sembol ve mecazlarını, her şeyden önemlisi duyuş tarzını Türkçeleştiren Hayretî, Hayalî, Usulî, Yahya Beğ gibi Rumelili şairler yerli, âhenkli bir şiir dili oluştururlar. Türkçe, 16. yüzyıl divan edebiyatında söz dizimi, kelime grupları ve çağrışım kabiliyetiyle oldukça canlıdır. Bu atmosferde Edirneli Nazmî'nin Türkî-i basit tecrübesi çok sıcak karşılanmamış, sadelik yönü beyit düzeyinde de olsa pek çok şairin itibar ettiği bir teklif olarak değerlendirilmiştir. Bu asırda Zâtî, kendi mihveri etrafında edebî bir muhit oluşturur. Pek çok şairin yetişmesinde onun emeği vardır. Bunlardan en şöhretlisi mahallîleşme cereyanının 16. asırdaki en büyük temsilcisi olan Bakî'dir.

O şiirlerinde İstanbul halkının konuşma kalıplarından, günlük dildeki kullanımlardan yararlanarak yaptığı tasvirlerle yeni bir atmosfer oluşturur. Bu yönüyle Nedîm'i müjdeler. İstanbullu bu iki şairin zevkleri kendiliğinden onları birbirlerine yaklaştırır. Bu itibarla şahsiyetleri birbirine çok yakın olan Bâkî ile Nedîm arasındaki fark, iki şairin yaşadıkları devirden ibâret kalır. Bu iki şairin divânları şehir hayatıyla ilgili mecaz, istiare ve benzetme unsurları açısından bir taranacak olsa aralarındaki benzerliğin farklılıklardan fazla olacağı görülür.

Bâkî'nin şiirlerine baktığımızda onun yerlilik arzusunu gösteren faaliyetleri arasında; İstanbul hayatından sahneler sunması, gerçek hayattan alınan unsurları kullanması, günlük dilden gelen konuşma kalıplarına ve deyimlere yer vermesi üzerinde durulması gereken hususlar olarak belirginleşmektedir.

Divan şiirinde atasözü, deyim ve konuşma dilinden gelen diğer unsurları başarılı

bir biçimde kullanan şairin Necâtî olduğunu daha önce belirtmiştik. 16. yüzyıl divan şiirinde atasözleri ve deyimlerin yaygın olarak kullanıldığını fakat kullanım oranının şairden şaire değiştiğini söylemek gerekir. Sonraki dönemlerde giderek konuşma dilinin bir öğesi olarak atasözü ve deyimlerin edebî eserlerde yer aldığını görüyoruz. Bâkî'nin şiirlerinde yer alan atasözleri sayısal açıdan dikkate değer boyutlarda değildir. Ama şair, bu unsurları kullanarak şiirlerinde doğal bir atmosfer oluşturmayı başarır. Bâkî'nin şiirlerinde atasözü ve deyimleri bu kadar doğal bir biçimde kullanması, divan edebiyatında sürüp gelen yerlilik arzusunun doğal sonucudur.

Bâkî'nin şiirlerinde söyleyiş mükemmeliyeti esastır. Tercih ettiği söz sanatları da onun bu yönünü açıklayıcı niteliktedir. Tevriye ve ihâm sanatlarına düşkünlüğü, sözün çağrışım zenginliğini artırmak çabasının bir sonucudur. Tezkire yazarları da onun şiirlerindeki bu özelliğe dikkat çekmişlerdir. Bâkî sözün büyüsünün farkında bir şairdir. Onun şiirlerinde sağladığı ritmik akışkanlık; arûz ölçüsünü kullanmadaki ustalığı, ses ve söz tekrarlarıyla kurduğu mısra zevkiyle ilgilidir. Söz ve ses tekrarları Bâkî Divanı'nda önemli yer tutar. Kanûnî mersiyesi onun bu konudaki ustalığına göstermeye yeter ama istenirse divanında âhenk unsurlarını kullanmadaki başarısını gösterecek çok sayıda gazeli de vardır.

Bâkî Divanı'nda dikkati çeken bir husus da tevhit, münacât ve nat konulu şiirlerin bulunmamasıdır. Divanında tevhit, münâcât gibi başlı başına dinî konuları işleyen türlerde hiçbir şiir söylemeyen Bâkî'nin şiirlerini bir yandan sufî sembolizmini kullanan şairlerle kıyaslamak diğer yandan din dışı konuların şairi olarak sunmak yanlıştır. Onun için tamamen farklı bir yaradılışta ve üslûpta eserler vermesine rağmen Fuzûlî ve Hayâlî gibi sufî tecrübenin mecaz ve istiârelerini kullanan şairlerle mukayese edilmesi doğru değildir. Bâkî, mutlaka mukayese edilecekse, Şeyhülislâm Yahyâ ve Nedîm'le mukayese edilmelidir. Çünkü söyleyiş güzelliğini anlam derinliğine tercih eden bu şairlerin tutumu kendiliğinden onları birbirlerine yakınlaştırır.

Bâkî'nin şiirindeki söyleyiş kudreti devrinden başlayarak pek çok şairi büyülemiştir. Yahyâ Kemâl'in sevdiği şairler arasında yer almasının nedeni de budur. Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde de Bâkî, genellikle Nedîm'le birlikte anılır. Fakat divan şiirinden yararlanan şairlerin yaptıkları göndermeler ve iktibaslara şöyle bir göz atıldığında pek çok şair gibi Bakî'nin de antolojilere giren şiirleriyle tanındığı görülür. Böyle olsa bile 16. yüzyılın şairler sultanının bu kubbede bir hoş sadâ bırakmış olması önemlidir.

---

* Bu yazı vesilesiyle bana ve benim gibi pek çok öğrencisine Bâkî'yi tanıtan ve sevdiren hocam Halûk İpekten'i rahmetle anıyorum.

TALÂT S. HALMAN

YEDİ YUNUS

Raif Yelkenci sahaftı. Kapalıçarşı'nın girişlerinden birine yakındı küçücük kitap dükkânı. Ben kendisini tanıdığımda yaşı ilerlemişti, gözleri iyi görmüyordu. Divan şiirini ve yazmaları iyi bilirdi. Bilgin ya da yazar olmadığı için, yayın yapmamıştı. Türk edebiyatına adı, eline geçmiş bir Yunus Emre Divanı ile geçti. Yunus çalışmalarına bu nüshadan genellikle "Raif Yelkenci Nüshası" diye söz edilir.

Belki kendi nüshasını daha iyi değerlendirebilmek amacıyla, Yunus Emre üzerine bir hayli emek verecek incelemeler yapmış, araştırmalarını genişlettikçe Yunus divanları ve başka kaynaklar arasındaki tutarsızlıkları saptamıştı. 1960'lı yıllarda ben "The Humanist Poetry of Yunus Emre" başlıklı kitabımı hazırlarken (1971'de yayımlandı), birkaç kere Raif Yelkenci ile dükkânında görüştüm. Yunus'un adı geçince "Üç Yunus vardır," derdi hemen. "Birisi, Yunus Emre olarak bildiğimiz: İkincisi Sait Emre..." Her gittiğimde Raif Yelkenci bu cümleyi tekrar ederdi sağ elini kaldırıp üç parmağını açarak. Ben, üçten fazla şairin ve belki de adlarını bilmediğimiz pek çok ozanın şiirlerinin Yunus Divanına girmiş olabileceği gibi bir spekülasyon sunduğumda, "Yoo," derdi. "Üç tane Yunus vardır: biri, Yunus Emre olarak bildiğimiz... Sonraları öyle oldu ki beni ne zaman dükkânın girişinde görse sağ elinin üç parmağını kaldırarak "Üç Yunus vardır" derdi hemen. Bir selâm gibi olmuştu bu cümlesi. Önce "Üç Yunus vardır"; sonra "Buyrun, hoşgeldiniz." Rahmetli Raif Bey, bilimsel yöntemlerle çalışmış değildi. Yalnızca çeşitli divanları, cönkleri ve derlemeleri inceleyerek ve daha çok sezgilerine dayanarak gözlemlerde bulunmuş, birkaç sonuca varmıştı. Bazı başka uzmanlar da aynı görüşte:

1. Yunus divanlarındaki şiirlerin bazıları arasında o kadar üslûp farklılıkları vardır ki bunlar aynı şair veya ozanın olamaz.

2. Aynı şairin o dönemde hem aruzu, hem de hece veznini böyle değişik estetik anlayışlarla kullanmış olması, akla yakın değildir.

3. Yunus'a atfedilen şiirlerden birçoğu, başka kaynak ve derlemelerde, farklı isimler taşıyan ozan ve şairlere izafe edilmiştir.

4. Yunus'un bazı şiirlerindeki geleneksel İslâmiyetçi anlayış ile başka şiirlerindeki bağımsız sofi ruh bağdaştırılamaz.

Yunus'un kimliği ve birçok şiirlerinin otantik olup olmadığı konusunda titiz incelemeler yaparak birkaç yazı yayımlamış olan rahmetli Cahit Öztelli, "Kaç Yunus Var" sorusunu sormuştu. Öztelli'ye göre, Sait Emre'ye, Âşık Paşa'ya, Kul Yunus, Âşık Yunus, Derviş Yunus ve başka Yunuslara ait pek çok şiir, Yunus Emre'nin sanılmıştır. Hattâ, "Derviş Yunus, bu sözü eğri büğrü söyleme/Seni sıygaya çeker bir

Molla Kasım gelür' beytiyle biten şiir, Yunus'un değil, Molla Kasım'ındır.

Kaynaklar yoksul ve belgeler kıt olduğundan, ama, bunun ötesinde, yeterli bilimsel çalışma yapılmadığından ötürü, Yunus Emre'yi karanlıklar içinde bırakıyoruz. Kestirmecilik yaparak şu veya bu şekilde Yunus'a mal edilmiş tüm şiirlerin Yunus'un olduğunu kabul etmeye yelteniyoruz. Bu tekelleştirme, bilimsel yönden yanlıştır elbette.

Yirminci Yüzyıl ilerledikçe hem ülkemizde, hem de dış dünyada ünü ve etkisi gitgide yayılmış olan Yunus Emre'yi değişik zümrelerin kendi inanç ve ideoloji tercihlerine göre değerlendirip yorumlamış olması da, Yunus'un birçok dar açılara indirgenmesine yol açmıştır. Ancak, gerçekten tek bir "Yunus" varsa, o "Yunus"un bunca çeşitli yoruma açık olması, düşünce ve ruh zenginliğinin ve şiir gücünün kanıtıdır.

Türk bilgin ve aydınları, kendi doktrin evlerinin pencerelerinden bakarak, Yunus Emre'yi yedi ayrı şair gibi görüp göstermeye çalıştılar:

1. Halk ozanı
2. Tasavvuf şairi
3. Geleneksel İslâm şairi
4. Ulusal şair
5. Aşk şairi
6. Hümanist
7. Erken sosyalist

Elbette Yunus Emre'nin tüm şiirlerine baktığımızda bu özellikler, temalar ve yönelişler, açıkça görülmektedir. Ne yazık ki, bunların hepsini - - çok değişik yönleri olan geniş bir coğrafya olarak görmüyoruz. Bunu başarırsak Yunus'un asıl büyüklüğünü o zaman anlayacağız. Yıllardır Yunus'a kenarından köşesinden bakıyoruz. Üstünkörü okuyoruz onu -- kendi siyasal ve manevî tercihlerimize göre. Ya da, Mevlâna'nın da "Mesnevi"ye aktardığı eski hikâyede olduğu gibi, birkaç körün bir filin değişik yerlerini tutarak onu tanımlamasına benzer sonuçlara varıyoruz.

Yunus Emre hakkındaki araştırmaların çoğu, en yetkin bilginlerimiz tarafından yapılmış olanlar bile, Yunus'u statik bir veri olarak almıştır. Oysa, artık dinamik ve evrimsel bir yaklaşım uygulamak zorundayız.

Yunus'un yaşam öyküsü konusunda bilgi ve belgelerimiz kıt olduğu gibi, onun manevî yaşamını da bilmiyoruz. Ne doğum yerinden eminiz, ne ölüm yerinden. Gördüğü öğretim hakkında da bilgimiz yok, seksen yıl sürdüğünü tahmin ettiğimiz yaşamının gelişmiş çizgisi hakkında da. Söylenceleri bir yana bırakırsak, elimizde o kadar az güvenilir belge kalıyor ki. Okur yazar mıydı, yoksa güçlü bir medrese eğitiminden mi geçmişti?

Şiirlerindeki din anlayışı elimizdeki Yunus divanlarının hepsinde öyle çelişkiler gösteriyor ki şu iki sonuçtan birine varmamız zorunlu: 1. Ya tek bir divanda bir veya birkaç şairin eseri bir araya gelmiştir. 2. Ya da Yunus Emre yıllar boyunca dramatik bir iman değişmesi geçirmişti.

İkinci spekülasyon doğruysa, böyle bir değişme hangi yönde olmuştu acaba? Yunus, bir zahid olarak başlayıp gitgide tasavvufun değerlerini mi benimsedi, şathiyata ve inkâra mı yöneldi? Yoksa, şairliğinin ilk döneminde sofiyane yazdığı hâlde sonraları İslâmî akideye, hattâ zühde dört elle mi sarıldı? Ya da, ömrü boyunca sağlam bir muhafazakâr inançla reybî/şüpheci (ötesi asi) bir davranış arasında gidip gelmiş olabilir mi?

Aruz ve hece bakımından farklılık bir çelişki midir? Belki Yunus aruzla başlamış, sonra onu bırakıp heceye yönelmişti. Ya da tam tersi olmuştu. (Sonrakilerden örnek alırsak, Muallim Naci aruzu da, heceyi de kullanmıştı; Orhan Veli Kanık sağlam bir hececi iken serbest nazma geçti; Faruk Nafiz, ömür boyu, aruzla da yazdı, heceyle de.) Demek ki, Yunus da her ikisini sürekli kullanmış olabilir: İyi eğitim görmüşler için aruzla, Arapça/Farsça terimlerle... Okur yazar olmayan dinleyiciler için, saf bir Anadolu Türkçesiyle yalınkat bir üslûpla...

Tek bir Yunus Emre varsa ve on dört divanına giren şiirlerin hepsi de gerçekten ona aitse, Yunus hem Anadolu Türk halk şiir geleneğinin pınarı, hem de "Divan Şiiri" diye sonradan adlandırılan elit Selçuklu/Osmanlı şiirinin başlangıcı sayılabilir. (Yunus'tan önce aruzla Türkçe yazmış şairler, Hoca Ahmed Fakih ve Şeyyat Hamza'da 13-14. yy.da Sultan Veled'in ömrü, az bir farkla Yunus'un yıllarına koşuttur.)

"Tek Yunus" yoksa, "Üç Yunus" yoksa, ilk divandan başlayarak tüm Yunus divanlarını birer antoloji olarak düşünebilir miyiz? Kırsal kesimin sözlü geleneğinden nerdeyse iki yüzyıl sonra ilk kez yazıya geçirilirken, kimbilir ne hatalar olmuştur? Belleklerde yanlış kalmış ya da bile bile değiştirilmiş söyleyişler, yanlış atıflar, yazım hataları ve nice şiirlerin divanlarda yer almaması ya da hiç yeri yokken divanlara girmesi...

Yunus divanlarındaki şiirlerden hangilerinin sahih (otantik) olduğnu saptamak, kesin olarak geçen "Yunus Emre" ya da "Emrem Yunus" mahlasları dışında mümkün değil gibi görünüyor. "Âşık Yunus", "Derviş Yunus", "Miskin Yunus" başka ozanlar mıdır, ya da Yunus Emre'ye ilişkin tanımlamalar mı? Ya "Yunus Dede" "Kul Yunus", Yunus-u kadim"? Bu belirsizlikler, bir kargaşa yaratıyor sanki. Yalnızca "Yunus" adını kullanan başka şairler yok mu? Yunus Emre divanlarına girdiği tahmin edilen Âşık Paşa şiirlerinden hangileri, gerçekten Âşık Paşa'nındır.

Sözlü geleneğin doğası ve divanlarla yazılı kültüre geçişin yol açtığı bocalamalar yüzünden, otantik Yunus'u bulmak, belki de artık mümkün olmayacaktır -- meğer ki, hoş bir raslantı ya da bir mucize sonucunda, tam bir ilk divan ve/veya çok sayıda güvenilir destekleyici belge ortaya çıkarılsın. (Nasıl ki, Nasreddin Hoca fıkralarının sözlü gelenekten yazılı "Letaifname"lere geçişte uğradığı değişiklikleri düzeltmeye, telif etmeye, onarmaya olanak yok gibi görünüyorsa.)

"Yunus" şiirlerinde önemli bir "vezin gizi" de var. Divanlardaki birçok şiirler, aruz ve hece arasındaki bir üçüncü prosodik sisteme ait olabilir. Bir "ara-vezin" ya da "karma-vezin" diye tanımlayabiliriz bunu. Yunus Emre, kendi içinde zengin

âhengi olan bu aruz-hece karışımını ya da "Türk aruzu"nu özgün bir ölçek, yeni bir ses olarak geliştiriyordu belki. Birçok şiirlerde bir çeşit aruzumsu şablon bulunması boşuna değildir. Bunu inceleyip saptamak, eski şiirimizle uğraşanların boynunun borcudur.

Ben, eski yıllarda, birkaç kez bir deney yaparak bu "ara vezin"le yazılmış olabileceğini düşündüğüm Yunus şiirlerini bir araya getirdim, bunlarda bir "örüntü" bulmaya çalıştım. Yalnızca gözleme, hattâ sezgiye dayanan böyle bir yöntem, verimli olmadı. Ama, şimdi, bilgisayarla uygulanabilecek ileri yöntemler var. Bilgisayarı çok rahat kullanan bir aruz uzmanının benim sezgiyle yapamadığımı başarabileceğini tahmin ediyorum.

Yine bilgisayarla, Yunus divanlarına ilişkin birçok çözümler bulunabileceğine inanıyorum. Nedir yapılması gereken:

1. Kelime kullanımı ve üslûp özellikleri açısından hangi şiirlerin otantik olduğunu saptamak; Yunus'a ait olmayanları ayıklamak.

2. Yunus Emre'nin otantik şiirleri saptandıktan sonra, onların içerdiği ipuçlarıyla, kronolojik sıraya konulabilir; böylelikle, Yunus'taki duygu ve düşünce değişmelerinin zaman içindeki oluşumu belirlenebilir.

3. Özenli bir incelemeyle, Yunus'un şiirleri içinden birtakım biyografik ve tarihsel bilgiler çıkarmak.

Bilgisayarın bize sağlayabilecekleri bir yana, Yunus Emre ve çağının kültür bağlamı hakkında, geniş kapsamlı bir çalışma yapılmamış, Yunus'u değerlendirecek çok yöntemli, çok yönlü bir bilimsel eser yaratılamamış olması, acıklı bir gerçektir. Böyle bir eser, çok güçlü tek bir bilginden gelebilir. Ama, sanırım, birçok uzmandan oluşan bir bilginler topluluğu, bu çapta bir işi çok daha yetkin olarak gerçekleştirebilir.

Bence, en verimli yaklaşım, devlet desteği ile bir üniversitede "Yunus Emre Enstitüsü" ya da "Yunus Merkezi" kurulmasıdır. 13 Haziran 1991'de, Ankara'da UNESCO Türkiye Millî Komisyonu tarafından düzenlenen "Uluslararası Yunus Emre Semineri"nin kapanış konuşmasını yaptığımda, Enstitü önerisinde bulunmuştum. Hacettepe Üniversitesi'nin o zamanki Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Emel Doğramacı, fakültenin bünyesi içinde bir "Yunus Emre Enstitüsü" kurdu ama, kendisi dekanlıktan ayrılınca, girişim güdük kaldı ve sonra kayıplara karıştı. On yıl aradan sonra, bu tasarıyı yeniden hayata geçirmek Yunus Emre'yi karanlıklardan kurtarıp hakkı olan edebî, tarihsel ve bilimsel aydınlığa kavuşturmak, önemli bir kültür görevidir.

Artık, "Üç Yunus"tan, "Yedi Yunus"tan öte "Tam Yunus"a yönelmeyi başarmalıyız.

HAYDAR ERGÜLEN

PİR SULTAN ABDAL İÇİN YEDİ EKSİK SÖZ

1. Pir Sultan Abdal dedem gibiydi. Çocuktum, düğünde dernekte cemde nefesler söylenir, deyişler çalınır, semah dönülürdü. Dedem, babaannem, büyükler, son kıt'aya gelip Pir Sultan Abdal'ın adı geçtiğinde, sağ ellerinin baş ve işaret parmağını birleştirip dudaklarına götürür, sonra da göğüslerinin üstüne bastırırlardı. Ölmüş bir atamızı, dedemizi böyle anıyorlar diye düşünür ve onları taklit etmeye çalışırdım. Meğer 'niyâz' ederlermiş, Pir Sultan Abdal aracılığıyla 'niyâzın Hakk'a, niyazım Hakk'a, derlermiş: "Niyaz, yalvarmak, recâ etmek anlamındadır. Tasavvuf ehlince şeyhe başkesmek, onunla görüşmek, oturunca 'aşk olsun' dendiği zaman eğilip yeri öperek şükür secdesinde bulunmak, baş kestikten sonra sağ elinin şehâdet parmağını düz tutarak ağzına götürüp öpmek, 'niyâz etmek'tir." (Abdülbâki Gölpınarlı. **Tasavvuf'tan Deyimler ve Atasözleri,** İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1977. s.259)

'Pir Sultan Abdal Geleneği' diyorlar ya, katılıyorum, ben de şairlere 'niyazın olsun' demeye Pir Sultan Abdal'la başlamışım bilmeden. *Bilip bilmeden.*

2. Adı Haydar'dı. **"Pir Sultan Abdal'ım destim damanda/İsmim Koca Haydar neslim Yemen'de/Garip başa bir hâl gelse zamanda/orda her kişinin dostu bulunmaz".** Adım Ahmet olsaydı, **Ahmet Hâşim**'i yazmam istenir miydi bilmiyorum, fakat dedim ya, Pir Sultan Abdal dedem gibiydi ve bizde dedenin adı torunlarda yaşar. Ben dedemi de seviyorum adımı da, lâkin insan bu kadar yakından tanıdığı birini nasıl anlatır, nasıl yazar, onun derdindeyim. Aşkla yazmak aşkı yazmayı kolaylaştırmaz çünkü, fakat aramızda bir aşk olduğu bilinir, saklayamam, saklamak istemem, 'Pir Sultan bana darılır.' Hem aşk dedik ya, **Yunus Emre**'nin **'aşk gelicek cümle eksikler biter'** dediğinden farklıdır Pir Sultan Abdal'ın aşkı. Der ki: **"Pir Sultan'ım ırak yoldan gelirsin/Gevherin kıymetin nasıl bilirsin/Eksikliğim çoktur sen de bilirsin/Eksiklikle kabul eyle gel beni."**

Bu yazı da aşkın eksikliğini paylaşmak için fazladan kurulmuş bir cümleden başka nedir ki hem? **Eksiklik fazlalıktan doğmaz mı hem?** (Benim de fazladan bir adım var.)

3. Pir Sultan Abdal'ı anınca kimi anmamak olmaz, elbette **Cemal Süreya**'yı. 'Cemâli Ali'ye benzer' **Cemal Süreya**'yı. Tanışırlar mıydı, hiç şüphe yok. Okumam yazmam yokken Pir Sultan Abdal'ı tanıdım, okuyup yazmaya başlayınca da ilk tanıdığım **Cemal Süreya** oldu. Tanıyınca da Pir Sultan Abdal'ın şiirinde yer buldum he-

pimize: **"Dört kardaşız bir gömlekte yatarız/Gömlek birdir bir vücuda çatarız/Kendimizi ateşlere atarız/Ateş nedir duman nedir kül nedir."** İkisini de aşkla andım, ikisinde de aşkla yandım, döndüm yine cevabı Pir Sultan Abdal'da aradım, buldum: **"Pir Sultan'ım aşkı elde aramam/cümle şeye vücut olan bil nedir."**

Cevabı da soruyla cevaplayan şairde ummana daldım. O ummanda aynı iklimle karşılaştım. Çok sormak olmazdı, sustum. Yazıyorum ya, zerre kadar umudum yok cevaptan, o da divana kalacak anlaşılan: **Dünya bir gömlek ve düğmeleri sır.**

4. Alevilerin yedi büyük şairi: **Nesimi, Fuzuli, Hatayi, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Yemini** ve **Virani. Abdülbaki Gölpınarlı "Pir Sultan Abdal"** kitabında "Alevi-Bektaşi edebiyatının kaynağı Yunus Emre'dir, kurucusu da Kaygusuz Abdal'dır. Bu edebiyatı sınırlayan ve bu sınır içinde en orijinal didaktik eserlerini sunan Hatayi'dir. Fakat bu edebiyatın en yüksek şairi, hiç tereddütsüz söyleyebiliriz ki Pir Sultan'dır. Hattâ o, yalnız Alevi-Bektaşi edebiyatının da değil, Türk halk edebiyatının en büyük şairlerinden biridir" diyor. Anmaktan, bilhassa Pir Sultan Abdal bahsinde anmaktan büyük sevinç duyduğumuz **Cemal Süreya** da **Gölpınarlı**'nın yargılarını destekleyen ve ona şiir içre açılımlar getiren yazısında şöyle diyor: "Pir Sultan Abdal'ın, kendisini öbür halk şairlerinden ayıran çok önemli bir özelliği vardır: Onun şiirinde çağdaş imge anlayışına hiç uzak düşmeyen bir söz gelişimine tanık oluyoruz. Pir Sultan Abdal'da düşünce bir yerde değişim geçirerek -çıldırarak da diyebilirizduygu haline, coşku haline gelebilmektedir... Yunus Emre'den, Pir Sultan Abdal'dan sonra XVIII. yüzyıldan itibaren, Halk şiirine bir de Karacaoğlan kıvamı gelecektir. Zaten halk şiirinin en önemli dorukları bu üçüdür... Pir Sultan Abdal kendisini bugünkü şiirle de pekiştirebilen, doğrulayan halk şairlerinin en önündedir. "(Cemal Süreya, **Günübirlik,** Adam Yayınları, Ocak 1982, ss. 243-244) Aynı yazıdan öğreniyoruz ki, **Yaşar Nabi Nayır, "Başlangıcından Bugüne Türk Şiiri"** antolojisinde halk şiiri bölümüne 25 şair alırken, Pir Sultan Abdal'a yer vermemiş!

Şairleri şairler büyütüyor, büyük kılıyor, bir de gönül adamları. Bu da önemli ama, **'kalsın benim davam divana kalsın'** diyen de Pir Sultan Abdal değil miydi? Demek ki bazı şeyler, şairler ve şiirler aramızda kalacak. **Aramızda kalanların divana kalacağı bellidir.**

5. Pir Sultan Abdal'la ilgili genelgeçer yargılar pek çoktur. Bunlar da kulaktan kulağa, kitaptan kitaba aktarıldığı/yayıldığı için aynı birkaç cümlenin tekrarı olmaktan öteye geçmezler. Bu yargılardan biri de Pir Sultan Abdal'ı, yaşadığı çağın toplumsal, siyasal olaylarına ilişkin şiirler yazan, aşktan tabiattan dem vuran, şiir yazıp saz çalan, türkü söyleyen, neredeyse 'ümmi' bir 'saz şairi' mertebesine indirgemektedir. Tasavvufla ilgisi olmayan, görünenin ötesini merak etmeyen, dünyevi meseleler haricinde akıl ve gönül yormayan bir şair olsaydı, üstüne kurulan efsane ne kadar büyük olursa olsun, Pir Sultan Abdal bugüne kalır mıydı? **Bedri Noyan Dedebaba "Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik"** kitabının 2. cildinde 'Tasavvuf'un ne'li-

ğini niteliğini şöyle açıklar: "Şeriat yargıları denen şekilci (ortodoks) kurallara bir tepki olarak doğan, onları yumuşatıp daha da genişleten, dini dış anlamlardan kurtarıp Kur'ân'ın gerçek anlamını ortaya çıkartan, kapsamını ve içeriğini zenginleştiren. çokluğu (kesreti) bir yana bırakıp onda da birlik gören ve nefsi temizleye temizleye olgunluğa ulaştıran bir inanış ve düşünüştür tasavvuf.../... Tasavvuf insanı insan yapan ve onu öteki canlılardan daha yüce kılan, insanın maddi yönü yanında bir de manevi yönü olmasını sağlayan bir düşünüş ve inanıştır.../... Fakat tasavvuf asla ezilmek, dünyayı ve maddeyi tümüyle gözardı etmek demek değildir. Mevlâna'ya göre insan bir gemidir. Bunun yürümesi için su gereklidir. Su da her türlü maddi araçlardır. Su, geminin içine dolarsa onu batırır. Yani o suyun da bir haddi aşmaması. sınırlı kalması gerekir. Dünya sevgisi, mal, mülk hırsı sınırı aşarsa insanı batırır." (agy. ss:13-17-18-19) Maddeden manaya, zahirden bâtına bir varış olan tasavvufta. çokluk (kesret) bir görünüştür, hakikatta birlik (vahdet) vardır. peki, hâl böyleyse. **"Cemâli geliyor hayalde düşte/Canım âsumanda kandilde arşta/Uzakta yakında yeminde pişte/Her nereye baksan Ali'm kendi var", "Ben Mûsa'yım sen Firavun/ İkrarsız şeytan-ı lâin/üçüncü ölmem bu hain/Pir Sultan ölür dirilir", "Ben Hak ile oldum aşna/Kalmadı gönlümde nesne/Pervaneyim ateşine/Oduna yanmaya geldim", "Yorulan yorulsun ben yorulmazam/Derviş makamından ben ayrılmazam/Dünya kadısından ben sorulmazam/Kalsın benim davam divana kalsın"** diyen Pir Sultan Abdal da tasavvuf ehli değil midir?

Eğer tasavvuf bir 'gizli ilim'se ve kapısı kullara kapatılmışsa, öyleyse Pir Sultan Abdal'ın durduğu Hakikat Kapısı kimlere açıktır, bilemem. **Bilen varsa bildirsin!**

6. İbrahim Aslanoğlu "Pir Sultan Abdallar" adlı kitabında (Erman Yayınevi. İstanbul, Aralık 1984) 6 Pir Sultan'dan bahsediyor, hangisinin asıldığını sorguluyor. Dikkate değer bir merak ve kuşku. Fakat bütün deyişler, yani 5-6 şairin söylediği bütün şiirler, deyişler bizi aynı efsaneye götürüyor. Halkın gönlündeki Pir Sultan Abdal'a: "Aslı Yemenli olan, Ali'nin torunu dördüncü İmam Zeynel Abidin soyundan gelen, ailesi Sıvas'ın Banaz köyüne göçüp yerleşmiş bulunan Haydar adında, yedi yaşında bir çocuk vardı. Bu çocuk bir gün babasının koyunlarını Yıldızdağı'nda otlatırken uyuyakaldı. Düşünde ak sakallı bir ihtiyar gördü. İhtiyar bir elinde içki, öbür elinde bir elma tutuyordu. Haydar ilkin içkiyi alıp içti, sonra elmayı alırken ihtiyarın avcunun içinde parıldayan yeşil beni görünce karşısındakinin Hacı Bektaş Veli olduğunu anladı. Sarılıp elini öptü. Hacı Bektaş ona 'Pir Sultan' adını verdi, ününün dört bir yana yayılmasını, sazının üstüne saz, sözünün üstüne söz gelmemesini. Muhammed soyundan olanların hakkını almak için çalışmasını diledi. Düşten silindi. Böylece küçük Haydar'ın gözü açıldı, erenlerin arasına karıştı, saz çalıp söylediği şiirlerini Pir Sultan adına bağladı." (Memet Fuat, **Pir Sultan Abdal,** YKY, İstanbul, Ekim 1999) O da Hacı Bektaş Veli'nin buyruğunu yerine getirdi, sözünü söyledi ve 'Tevekkültü tealallah' ile bağladı: **"Pir Sultan'ım geldi cuşa/Münkirlerin aklı şaşa/Takdir olan gelir başa/Tevekkültü tealallah."**

Hangi Pir Sultan'ın yazdığının ne önemi var, hani asılırken dostun attığı gülden yaralandığını söyleyen şu şiiri: **"Yağmur gibi yağar başıma taşlar/Dostun bir fiskesi yaralar beni.../... Şu illerin taşı hiç bana değmez/ille dostun gülü yaralar beni."**

Hangi Pir Sultan? Kim Pir Sultan'ım diyorsa ve şunu diyorsa, o: **"Pir Sultan'ım bir gün gider/Er olan ikrarın güder/ceset bunda seyran eder/Çün Hakk'a ulaştı gönül."**

Hangi Pir Sultan? Bugün de yaşayan Pir Sultan, **Hem gönlüyle ulaşmayı dilediği yerde yaşıyorsa insan, daha mutlu kişi var mıdır ondan?**

7. Pir Sultan Abdal'ın şiiri 'masumlar'ın şiiridir; güvercinden andelipe, kuzudan turnaya kadar, Ali'den Hüseyin'e ve elbette 12 masum'a, Kerbela şehitlerine Seyyid Nesimi'ye kadar masumluğun şiirini yazmak üzere görevlendirilmiştir sanki: **"Pir Sultan'ım eyder kesme amânı/Erenlere bağlamışım gümanı/Seversen Ali'yi Şah'ı İmâm'ı/Ötme Turnam ötme gönül şen değil", "Hazret'i Şah'ın avazı/Turna derler bir kuştadır/Asası Nil deryasında/Hırkası bir derviştedir."** 'Masumluk' ve 'masumlar' şimdi, her zamankinden daha çok olduğu için, Pir Sultan Abdal'ın **'Ali'm ne yatarsın günlerin geldi'** dediği gibi belki de Pir Sultan Abdal'ın yeni günü gelmiştir. Uzun söz, kısa söz, eksik söz. Baştanbaşa masum ruhlar için biçilmiş bu gömlek, şiir olup, nefes olup onu dolduran rüzgârla yangını biraz serinletmek için havalanır. Ruh masumları Kerbelâ'da susuzluktan, Sıvas'ta ipten, alevden ve bugün de zorbalıktan, zulümden yanarken belki Pir Sultan Abdal'ın sözleri onlara bir 'nefes' verir:

"Hızır Paşa bizi berdar etmeden
Açılın kapılar Şah'a gidelim
Siyaset günleri gelip yetmeden
Açılın kapılar Şah'a gidelim

Gönül çıkmak ister Şah'ın köşküne
Can boyanmak ister Ali müşküne
Pirim Ali On iki imam aşkına
Açılın kapılar Şah'a gidelim"

Pir Sultan Abdal'ın bir 'nefes'i değil, bir dizesi bile etmeyen yedi eksik söz. Yazmak, fazlalığı artırmaktır. Yazmasam artık, Pir Sultan Abdal'ın 'nefes'ine yürek ve gönül vermek dururken...

İBRAHİM DEMİRCİ

BİR SÜVARİYİ TAHATTUR: AHMET HÂŞİM

Ahmet Hâşim, lûsîzâdelerden Ârif Hikmet Bey ile Kâhyazâdelerden Sâre Hanım'ın oğlu olarak 1887 yılında Bağdat'ta dünyaya gelir.

lûsîzâde ailesinin İslâm ilimleri alanındaki emek ve birikimlerinin Osmanlı bürokratı (kaymakam-mutasarrıf) Ârif Hikmet Bey'in kişiliğine ve ailesine yansıyıp yansımadığını bilmiyoruz. Bildiğimiz, bürokrat babadan şair oğulun şiirine sızan tek imgenin "baba" değil, bir "zevc-i mükedder" (kederli koca) imgesi olduğudur:

"Bir vâlide, bir zevc-i mükedder, sonra mübhem
Bir ince çocuk çehresi –ben- muzlim ü ebkem,
Bîhis uzanan hastayı durmuş düşünürken,
Akşam mütemâdî dolarak pencerelerden,
Vermişti o sâkin odanın hüznüne bir reng,
Bir reng-i küdûret ki eder bizleri dil-teng.

(Hasta İken'den)

Gönül daraltan bu keder rengiyle akşam ve ufukları silen karanlık, her yere gölgeler indirecek ve annenin sessiz, "müşfik" başı da "o gölgeyle" "solmuş" olacaktır. Annenin gözleri "ölü göller gibi" ışıksız ve boş kalmıştır. Her yanı ölümle dolduran bu manzaraya başka bir renk katıveren kahraman "ay"dır:

"Lâkin o zaman doğdu senin çehre-i lâlin,
Ey mâh ki tüllerde yatan rûh-ı melâlin,
Bir hem-ser-i ulvî-i semâvîsi idin sen,
Bir safha-i rüyâ gibi bî-renk idi çehren!

Yükseldin ufuklarda ağır, mübhem ü mahmûr;
Zulmette ipek, ince dumanlar gibi bir nûr,
fâka yayarken mütemâdî sarı bir fer,
Birden o donuk gözlere dolmuştu kamerler..

Şair Hâşim'in kişiliğinin oluşmasında asıl etken, annesi ve onun hâtırasını ve hayâlini hatırlatan ay olacaktır. Piyâle'nin ikinci bölümünü oluşturan Şi'r-i Kamer dizisinin tüm şiirleri, anneden kalan anılarla ay ışığının birleşmelerinden oluşur. Dicle'nin, ormanların, ölü bir havuzun, göllerin, "hasta bir çocuk" olarak şairin de resmedildiği bu şiirler, "hicran, hüzün, gözyaşı, gam, elem, keder, firkat, uzlet, zulmet, efsûs, vb." ile doludur. "Bir bülbül-i âvâre melâli şebe ağlar.." (Çıktığın Geceler), "Nehrin gece, rüyâ ve serâirle boğulmuş/Ufkunda tahassürler okur gam-zede bir kuş." (O), Ayın görünmediği geceleri şöyle anacaktır Hâşim: "Rûhumda benim kor-



ku, ölüm, leyle-i târik,/Çeşminde onun aks-i kevâkible dönerdik..." (Sensiz)

Bir "yed=el", "bir bâd-ı haşîn" (sert rüzgâr) anneyi alır ama "Çöllerde kalan bir küçücük makber-i bîkes/Yollar bu muhîtâta kesik, şehkalı bir ses!" (Hazan)

Şairin kulağı sanki hep çöllerde kalan o kimsesiz kabirden gelen o çığlıklı sestedir de, kendisi, "İnsanların ilâhına rûhun duâ eder" dediği Zühre yıldızına seslenirken, bir yankı gibi ayrılık acılarını, "âlâm-ı firkati" anlatma çabasındadır. (Zühre'ye)

Sevgili ama hasta bir anneden çocuk yaşta ayrılık, Ahmet Haşim'in hayata, eşyaya ve tabiata bakışının ana çizgilerini belirlemiş olmalıdır.

Yedi yaşında annesini yitiren, sekiz yaşında İstanbul'a getirilen, Numune-i Terakkî Mektebi'nden sonra Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi'ne başlayan öksüz çocuk, burada hâtıralarını ve hayâllerini "şiir" kalıplarına dökmeye başlar.

İlk şiiri Hayâl-i Aşkım, 22 Şubat 1901 tarihinde Mecmua-i Edebiyye'de yayımlanır. Henüz on dört yaşında olan bu şair çocuk, "Güzelim!" diye seslendiği sevgilisine; karanlık ömrünün çıplak ufkunda, üzgün ve ağlayan bir göğün kırgın sarılığı altında açmış ama inleyen bir güzün, keder saçan fırtınasında soluvermiş; bahar renginin uçtuğu, gönül kırıklığının sarhoşluğuna gizlenmiş "bir çiçek"ten söz etmektedir. Bu sarı, soluk çiçeği, kara bir bulutun içinde görünen ve gülümseyen bir hayâl olan "sarı bir çehre", güçsüz ve titrek eliyle onun gam yüklü ruhuna sunmaktadır. Şiir şu dizelerle bitmektedir:

Oh, ey yâr-ı bîvefâ! Bilmem,
Bu soluk renkli, münkesir, ebkem,
Bu hayâli tanır mısın, acaba?

Dest-i bîrahm-i lehv ü lû'bunla,
Kırdığın, sonra attığın, ey mâlı!
O, benim aşkımın hayâlidir, âh...

Vefâsız, merhametsiz sevgilinin oynayıp eğlenerek, kırıp attığı şey, o solgun sarı çiçek midir, yoksa o çiçeği sunmuş olan yine sarı çehre (=anne?) midir, bilinmez. Fakat bu ilk şiire, sevgili yitik annenin koyu gölgesinin düştüğü çok açıktır.

Sonraki şiirlerde de hep gözyaşı, gam, ağlamak, hüzün ve mâtem baskındır. Bu şiirlerin dili, dönemin biraz abartılı sayılabilecek Servet-i Fünûn dilidir. Şiirlerin ölçüsünde ve sözcük kullanımında aksamalara rastlanabilir. Ama Ahmet Hâşim'in şiirlerinde "yapmacık"a hiç yönelmediğini, hep hayatının, hâfızasının ve hayâlinin "gerçek yaşantı ve duyuşları"nı yakalama ve yansıtma çabasında olduğunu söyleyebiliriz. Ahmet Haşim'de şiirin içtenliği ve ciddiyeti konusunda kıskanç bir bağlılık duygusu vardır. Şiirinin sıhhatini sağlayan da bu ciddiyet ve samimiyettir. Düzyazılarında ve bu yazıları biçimlendiren düşüncelerinde rastlanabilecek zikzaklar, çelişkiler, şiirlerinde görülmez.

1921 yılında yayımladığı Göl Saatleri'ne 34 şiirini alır; bu şiirler 1908-1913 yıllarının ürünleridir. 1901'den beri çeşitli dergilerde yayımlanmış 28 şiiri kitabına almamıştır. Ancak, 1926'da kitaplaşacak olan Piyâle'deki 27 şiirin 11'i, "Kari'e" (Okuyucuya) başlıklı sunuşu da sayarsak 12'si, 1909-1910 yıllarında kaleme alınan "Şi'r-i Kamer" dizisini oluşturan şiirlerdir. Belli ki, annesinin aziz hâtırasını taşıyan bu şiirlerin unutulup gitmesine gönlü razı olmamıştır.

Ahmet Hâşim'in 1923 yılından 4 Haziran 1933 tarihindeki ölümüne kadar geçen sürede yazdığı şiirlerin sayısı, yarım kalmış olanlar da içinde, 10'u bulmuyor. Bu çekilişin, çekinişin veya "susuş"un nedenleri ve anlamı üzerinde dururken, sanırım, ülkede yaşanmakta olan Cumhuriyet devrimleri ile Hâşim'in şair kimliği arasında bir çeşit "uyuşmazlık" bulunduğu da söylenmelidir. Şiir damarının kurumuş göründüğü bu yıllarda Ahmet Hâşim, kalbinden ziyâde kafasını işletecek; zekâsının gücünü, hemen her değeri iğnelemekten, yaralamaktan çekinmeyen bir üslûpla nesir vâdisinde kullanacaktır.

Kitaplarına aldığı şiirlerin adları Göl Saatleri'nde "Mukaddime, Öğle, Öğleden Sonra, Akşam, Gece, Gece Yarısı, Seher, Siyah kuşlar, Mehtabda Leylekler, Karanlıkta Beyaz Kuşlar, Kuğular, Kuğuların Avdeti, Yarasalar, Tulû'-ı Kamer, Batan Ayın Kenarına Satırlar, Yollar, Zulmet, O Belde, Yaz, Sonbahar, Kış, Gelmeden Evvel, Geldin, Birlikte, Deniz, O Eski Hücreye Benzer ki, Şeb-i Nisan, Evim, Aks-i Sadâ, Son Saat, Kendime, Rüşd, Şimdi, Rüzgâr; Piyâle'de "Mukaddime (=Piyâle), Sonbahar, Yarı Yol, Orman, Ölmek, Merdiven, Bir Günün Sonunda Arzu, Havuz, Parıltı, Şafakta, Başım, Karanfil, Bülbül, Karanlık, Bir Yaz Gecesi Hâtırası,/Şi'r-i Kamer: Kari'e, Rûhum, Çıktığın Geceler, O, Sensiz, Hazan, Hasta iken, Çöller, Nehr Üzerinde, Hâtime, Gece, Zühre'ye." Bunlara son şiirlerini Tahattur (=Bahçe), Ağaç ve Süvari ile bitmemiş üç çalışmasını da ekleyelim.

Bu şiir adlarında görülen; tabiat ve tabiat varlıkları, zamanın tabiat içindeki çeşitli belirişleri (özellikle akşam ve gece) aşka, anneye ve şairin kendisine ilişkin birtakım varlıklardan ve yaşantılardan ibarettir. Toplumsal sorunları ya da ülküleri, dinsel ya da metafizik olguları, kent yaşamına ya da uygarlığa ilişkin gerçeklikleri hatırlatan herhangi bir şiir adına rastlayamıyoruz.

Ahmet Hâşim'in, deyiş yerindeyse "sosyal içerikli" diyebileceğimiz tek şiiri, 1908 Ekim'inde yayımlanan Güneşe Dua adlı şiiridir.

Önünde böyle yatarken, soğuk, tehî, çıplak
Bu eskiden beri açlıkla inleyen toprak

Güneş!.. Denizleri sa'yetme nakş u telvîne
Deniz değil sana muhtâc olan sakat sîne!

diye başlayan bu on beş dizelik manzûmede şair; güneşe, denizi renklendirmek ya da aya ışık vermek yerine; toprağı, ekinleri, hasta kadınları gözetmesi ve ruhundaki darlığı ısıtıp açması için yalvarır.

İkinci Meşrutiyet rüzgârından bir esintiyle yazıldığını söyleyebileceğimiz "Bayrak" şiiri de, şairin "ulusal içerikli" diyebileceğimiz tek şiiri olmalı.

Elemin âşinâsı, kimsesiz hilâlin güzelliğini umutsuzluk içinde saklayan gölgenin (artık) dağıldığını söyleyen şair, bu gümüş ve ipek kavsinin altı asır evvel, sâkin bir ufka "pür-heves, pür-emel" doğmuş olduğunu belirttikten sonra, bugünkü geceler boyu beklenmiş, tesellî veren ışığının hülya yıldızlarına doğru uçmaya başlamasını ister. "Ey ince, penbe hilâl, ey yarınki mâi kamer." dizesiyle sona eren şiir, iyimser bir beklentiyi işaret eder.

Ahmet Hâşim'in "dinsel içerikli" tek şiiri de "Allahu Ekber" adını taşır. Dört dörtlükten oluşan 1901 tarihli bu manzûmenin başında "-Sabah ezanında-" açıklaması vardır. "Sükûn-ı leyl ile hâbîde her taraf, her şey" dizesiyle başlayan bu şiirde de "insan" değil, tabiat vardır; kuşlar ve nehirler sükûn içindedir, seherin çiyli çiçekleri ağızlarını açmış, tan yeliyle uzay boşluğuna kokularını saçmakta; çölü süsleyen dağlar, hayretle göğe bakmaktadırlar. O anda yakaran ve ürperten bir ses, gökleri titretir; gecenin uyuyan rûhuna "şâhbâl-i saffet" ile dokunur ve "haşyet" ile göğe çıkar. O anda şairin ruhunu "nûr-ı hidâyet" "sadâ-yı Yezdânî" "vecd ü istiğrak"a bağlar. Şiir şu dizelerle biter:

Bütün mehâsin-i âlem olup gözümden uzak
Sücûd-ı şükr ile terk eylerim bu dünyayı!..

Müslümanın gözünü "âlemin güzellikleri"ne hazırlaması gereken sabah ezanı, genç Haşim'in gözünü bu güzelliklerden uzaklaştırmakta; o da şükür secdesinden sonra güçlenmiş olarak karşılayabileceği "yeni gün"e ve "dünya"ya yönelmek yerine "terk eylerim bu dünyayı" demektedir. Böyle yaşanmış ve böyle yazılmıştır. Durum böyledir!

Ahmet Haşim, sözünü ettiğimiz bu üç şiirini de kitaplarına almamıştır.

Şiirde fikirden çok hissi, açıklıktan çok belirsizliği, muhâkemeden çok muhayyileyi –kuramsal düzeyde de olsa- öne çıkaran Ahmet Hâşim'e göre, sanat eserinin "en büyük hedefi muhayyileyi kendine râm etmektir." (...) Hâsılı şiir, resûllerin sözü gibi, muhtelif tefsîrâta müsait bir vüs'at ve şümûlü hâiz olmalı"dır. Şairin bu "en büyük hedefi" yakaladığı şiirleri sayılıdır: Yarı Yol, Merdiven, Bir Günün Sonunda Arzu, Havuz, Parıltı, Şafakta, Karanfil, Bülbül, Tahattur ve Süvari.

Kuşkusuz, bu şiirlerini de kişisel macerasına veya toplumsal hayatımıza ya da psikanaliz yöntemiyle bulunabilecek maddî temellere yaslayarak okumamız mümkündür.

Hâşim, Piyâle'nin başına koyduğu Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar'ı şu cümlelerle bitirir: "En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh nâmütenâhî hassâsiyetleri isti'âb edecek bir vüs'ati olandır. Mahdut ve münferit bir mânânın çenberi içine sıkışıp kalan şiir, hududu, beşerî teessürâtın mahşerini çeviren o mübhem ve seyyâl şiirin yanında nedir?"

Şimdi, şairin Merdiven ve Bülbül şiirlerini "istediğim tarzda" değil, şiirin istediği, telkin ettiği tarzda anlamayı, anladığımı anlatmayı deneyeceğim. Bunu yaparken, Ahmet Haşim'in lâfız ile mânâ, fikir ile his, zihin ile kalb, şiir ile nesir arasına koyduğu hadlerin, geçirimsiz-yalıtık sınırlar olmadığını, olamayacağını; evrendeki ve insandaki büyük Birlik'i bozucu yaklaşımların yanlışlığını belirtmek isterim.

***

Bir yıllık İşletme öğreniminden sonra, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne başladığım yıldı. Fakülte koridorunda karşılaştığım, tanıdık bir felsefe hocası, bu durumu öğrenince, gülerek şöyle demişti: "Sana da Ahmet Hâşim'in Merdiven şiirinin nasıl bir "sembol" olduğunu, bu sembolün ne derin anlamlar içerdiğini anlatmaya çalışacaklar. Oysa, adamcağızın evi yüksekçe bir yerdeymiş. Sözünü ettiği merdiven de evine çıkan merdivenden başka bir şey değilmiş!"

Felsefe hocası, edebiyatın ve eleştirinin, "basit" gerçekleri abartarak, onlardan olmadık anlamlar çıkarmasını tuhaf bulduğunu anlatmış oldu. Bu ayak üstü görüşmede söylenenlere "Yaa, öyle mi?" diyerek gülüp geçtim. Onun verdiği bu "bilgi" benim Merdiven şiirine bakışımı değiştirmedi; hattâ bu bakışı daha da besledi, güçlendirdi. Çünkü Hâşim'in zihnime kurduğu olağanüstü "merdiven"in yeryüzündeki "olağan" bir merdiven ile örtüşüyor olmasında şiirin sıhhatini artıran, anlamlı bir "uygunluk" bulmuş oldum.

Lise ders kitabında karşılaştığım, öğretmenin ve öğrencilerin çeşitli yorumlarla "açıklama" getirmeye çalıştıkları Merdiven, bana bu açıklama ve yorumları aşan bir zenginlik sunuyordu.

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden

dizesindeki "merdivenler"i; "hayat yolu", "ömrün basamakları" saymak,

Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak

dizesindeki "bir yığın yaprak"ı "sararmış anılar"dan ibaret görmek,

Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak

dizesini, hayattan umduğunu bulamamış insanın düş kırıklığına, umutsuzluğuna, hattâ umarsızlığına yormak, bu dizelerin içimizde uyandırdığı genişliği daraltmak gibi geliyordu bana. Hele, şiirde kendisine seslenilen kişinin "yaşlı" biri olduğunu varsaymak, büsbütün haksızlıktı.

Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta

Kızıl havâları seyret ki, akşam olmakta...

dizelerinde çizilen görüntü, belli bir coğrafyanın, belli bir mekânın betimlenmesi değildi. Sanki bütün coğrafyaların, bütün mekânların bütün zamanlarını "akşam"a

sâbitleyen ve içimizde bir çeşit "âhir zaman", hattâ "kıyamet" beklentisini, telâşsız ama yine de hızla dokumakta olan bir görüntüydü bu. Bu görüntü, çağın bütün "modern birey"lerini teker teker kuşatacak bir genişlik içindeydi. Öyle ki, hiçbir kaçış çabası, hiçbir "fecir, seher, kuşluk, öğle arayışı", bu "kızıl havâlar"ı dağıtmaya yetmeyecek gibidir.

Eğilmiş arza kanar, muttasıl, kanar güller
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?

Bu dizelerde çeşitli edebî sanatlar bulmuştuk: (Yaralar gibi) "kanayan güller"de kapalı istiâre, "alev gibi dallar"da teşbih, "Sular mı yandı?"da tezat, istifham, tecâhül-i ârif, vb. Bunların hiçbiri, yazık ki, şiirin anlamını, iletisini kavramada, özüne yaklaşmada işe yarayacak biçimde değerlendirilmiyordu.

Oysa, yeryüzüne, sanki kendileri bu yeryüzüne ait değilmiş de "eğilmiş" olan "güller"in, hem de sürekli, aralıksız (muttasıl) kanıyor olmaları, yalnızca akşam kızıllığıyla birleşen kırmızı renklerinin kesiksiz bir akış izlenimi uyandıran yoğunluklarıyla sınırlı olmamalıydı. "Eğilmiş arza kanar, muttasıl kanar güller" dizesinde, eski hayatımızda ve edebiyatımızda bütün bir aşkın ve o aşk çevresinde yaşanan nice coşkunlukların güllerde toplanan gerçekliğinin, artık bu çağda (akşam bir çağ = çağ bir akşam) gizli bir derdin acılarıyla değil, açık bir yaranın kanayışlarıyla can çekişmekte olduğunu görmeliydik. Bu akşam çağında, bu çağ akşamında, yine eski hayatımızın "şeydâ" ve "âşık" bülbülleri, suskundur, şakımamaktadır; "Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller" resminin içinde sanki ölümü, kıyameti beklemektedirler. Bu resmi sembolist, empresyonist ya da ekspresyonist yaklaşımların hangisiyle yorumlarsanız yorumlayın, ortaya çıkacak sonuç, Ahmet Haşim'in yirminci yüzyıl başlarındaki ülkemize, hattâ yeryüzüne "realist" bir gözle bakabilmiş olduğunu gösterecektir. Onun söylemeye çalıştığı gerçekliği, düş gücünün, imgeleminin yakıştırdığı fanteziler gibi görürsek, ona da, işaret ettiği olgulara da haksızlık etmiş oluruz.

"Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?" dizesinde beliren soruları, bir günbatımı manzarasının yol açtığı "şâirâne bir yorum" olmanın ötesinde, doğanın dengesini alt üst eden yeni teknoloji uygarlığı karşısındaki şaşkınlığın belirtisi sayamaz mıyız? Tam da öyle saymalıyız.

Bu bir lisân-ı hafîdir ki, rûha dolmakta
Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta.

Şairin, ruha dolmakta olduğunu söylediği lisân-ı hafî (gizli dil), sadece "bir gün"ün değil, "bir dönem"in, "bir çağ"ın, "bir uygarlık"ın bitmekte olduğunu duyurmaktadır bize. Bu bitiş, bu tükeniş, bu sönüş, bu dönüş, bu dönüşüm karşısında Ahmet Haşim'in herhangi bir karşı koyma, belli belirsiz de olsa, bir direniş gösterdiğini söyleyebilir miyiz? Buna kolaylıkla "Hayır!" diyebiliriz. Ancak, sözünü ettiğimiz bitişi, tükenişi, sönüşü görmüş, izlemiş ve duyarlılıkla saptamış olması bile, algılama yetisinin iyi çalışmış olduğunu göstermeye yeter.

Benzer çağrışımları, şairin Bülbül şiirinde daha net, daha doğrudan ve daha güçlü biçimde duyabiliriz. İlk yayımlandığında "Hazanda Bülbül" adını taşıyan şiir, Pi-

yâle'ye girerken, "hazanda" sınırından kurtulup daha geniş ve kapsayıcı bir nitelik kazanmıştır. Ahmet Hâşim, bu şiirinde gerçekliği simgeselliğe kusursuz biçimde yükseltebilen bir uygunluğu yakalamıştır:

Bir gamlı hazânın seherinde
Isrâra ne hâcet yine bülbül?
Bil, kalbimizin bahçelerinde
Can verdi senin söylediğin gül!
Savrulmada gül şimdi havâda
Gün doğmada bir başka ziyâda...

Bülbül'ün ve gül'ün uygarlığımız ve şiirimiz içinde taşıdığı anlamlar düşünüldüğünde, özellikle "Bil, kalbimizin bahçelerinde/Can verdi senin söylediğin gül!" cümlesinin işaret ettiği "gerçek", önemli ve dikkat çekici bir gerçektir. Bir okuyucu olarak hüzün, hattâ acı duyduğumuz bu gerçek karşısında şairin ne hissettiğini açıkça kavrayamayız. O sanki soğukkanlı bir gözlemcidir sadece, "Savrulmada gül şimdi havâda/Gün doğmada bir başka ziyâda" derken "vakur bir ağıtçı" mıdır, yoksa "dürüst bir tanık" mıdır, bilemezsiniz. Doğrusu, Ahmet Hâşim'in "yeni günün ışığı" "yeni çağın ruhu" ya da "maddeci medeniyet" hakkında neler düşündüğünü öğrenmek için şiirinden çok, nesrine bakmak gerektiği düşünülebilir. Ama, şiirde aradığı ve önemsediği "mûsikî" "müphemiyet", vb. gibi değerlere rağmen, çok açık ve kesin bir dille bir şiirinde, o "başka ziyâ"ya karşı tavır koymuştur. "O Belde"deki şu dizelere bakınız:

Sana yalnız bir ince tâze kadın
Bana yalnızca eski bir budala
Diyen bugünkü beşer
Bu sefîl iştihâ, bu kirli nazar,
Bulamaz sende bende bir mânâ.

Ahmet Hâşim'in "bugünkü beşer"e karşı beslediği bu huşûnet, "Bu sefîl iştihâ, bu kirli nazar" ünleminde saklanan şiddetli öfke, kişisel gözlem ya da deneyimlerinden beslenen bir öfke midir, yoksa özellikle cinsel alanda azgınlaştığını düşündüğü genel (!) ahlâksızlığa karşı bir tepki midir? Belki, ikisi birden! Fakat, şairin "sefîl iştihâ"ya karşı çıkaracağı "ulvî arzu", "kirli nazar"a karşı önereceği "temiz bakış" neleri içermektedir?

O üstünde mavi bir akşamın dinlendiği mavi gölgeli beldede, gözleri hüzün dolu kadınların hepsi "hemşîre" yahut "yâr" kimliğini taşırlar ama gönülde ızdırâbı dindirecek bûselerin bile gözü yaşlıdır; baştan başa sessizliğe ve hüzne batmışlardır; ayın ölgün ışığının sığındığı sevgilinin elleri öyle güçsüzdür ki, onların ortak ve sessiz hüznüyle, dalgın akşam, hasta deniz, "Hepsi benzer o yerde birbirine..

Denizinin bile hasta olduğu O Belde'yi hayâlin el değmemiş bölgelerinde duran ideal bir liman, eşsiz bir sığınak gibi gören ve gösteren şairin ünlü şiirinden bir dize, daha büyük bir ün kazandı:

"Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz."

Sözlüklerin "bıkkınlık, usanç" gibi pek de sevimli olmayan sözcüklerle tanımladıkları "melâl", belki de Hâşim'in bu dizesi sayesinde giderek anlamını genişletti; hüzün, romantizm, hattâ düpedüz "duyarlılık" anlamını yüklendi. Yeni kuşakların her türlü kabalığını, hoyratlığını, nobranlığını, maddeciliğini, anlayışsızlığını, kırıcılığını karşılamak ya da bertaraf etmek için bu dizeye sığınmak, bir çeşit alışkanlık oldu: "Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz!"

Oysa, belki de Ahmet Hâşim'in sözünü ettiği "melâl", sözlüklerin tanımladığı gibi, "bıkkınlık" ve "usanç"tan ibaret idi. "O Belde" diye yücelttiği, ondan uzak oluşu ebedî bir sürgün ve hicrana mahkûmiyet saydığı düşsel ülke, niçin hüzünden, melâlden, gam-ı nerminden, şâm-ı muğberden başka bir "güzellik" vaad etmemektedir? Bu sorunun cevabını, şairin hayatındaki kırgınlıklara, acılara; sevgi, umut ve coşku yoksunluklarına bağlayabileceğimizi düşünüyorum. Çok sevdiği annesini daha çocukken yitirmiş hassas bir ruhun, çevresinde gördüğü anlayışsız ve kaba davranışlara karşı geliştirdiği tepkinin de bu "marazî" sayılabilecek tutumda bir payı olmalı.

O şair kimliğiyle çıplak ve yalnız bir birey olmanın ötesine geçebilecek herhangi bir inanç ve/veya ülkü bağından tümüyle yoksundu. Varlık ve hayat karşısında da, ümmet-millet-parti-cemiyet, vb. toplumsal-örgütsel bağlar karşısında da zekâsını ve ruhunu tatmin edebilecek bir bağlanma ve adanma psikolojisini hiç yaşamamış, yaşayamamıştır. Mehmet Akif'i kilometrelerce öteden heyecanlandıran Çanakkale Zaferi, cephenin içindeki Haşim'in ruhunda, şiirine yansıyacak bir ürpermeye yol açmaz. Bunu onun Arap asıllı oluşu ya da kendisini İslâm ümmetinin veya Türk milletinin sorumlu bir üyesi saymayışı ile ilişkilendirmek, basit ve kolaycı bir yaklaşım olur. Sanırım, onun bu duyarsızlığını, çevresindeki siyasal-düşünsel akımların ve aktörlerin onu tatmin edecek niteliklerden yoksun oluşuna, bir de eşyayı ve olayları değerlendirirken kullanmakta olduğu ölçütlerin başkalığına bağlamak gerekir.

BEŞİR AYVAZOĞLU

ORPHÉE'NİN SAZI
YAHYA KEMAL ŞİİRİNİN ARKA PLÂNI ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER

Bir gün vedâ edip o diyârın hayâtına,
Döndüm bütün bütün vatanın kâinâtına.
Büyü Şiir



Geçen asrın başlarında Paris'te, Abdülhak Şinasi'nin ifadesiyle, dershaneleri serbest bir üniversiteye benzeyen ve kahvehanelerinde edebiyat ve sanat bahislerinin "içkilerin yanında çerezler gibi eksik olma"dığı Quartier-Latin'de bir süre genç bir bohem ve "Boudelaire-perest" bir şiir heveslisi olarak dolaşıp "Varliane absent'i[nin] Baudelaire afyonuna" karıştığı "sihirli hazz"ı yaşayan Yahya Kemal, mizacının ve zevkinin klâsik kaynaklardan beslenen mükemmeliyetçi şairlere daha yakın durduğunu çabuk farketmişti. Jean Moreas'ın da gittiği kahvelere devam ediyor. Tanpınar'ın ifadesiyle, "o kadar çeşitli temayüller ve ihtiraslar dolu asır başı Fransa'sında, Fransız şiirinin mükemmeliyet kaynaklarına yeniden götüren"[1] Moreas'ın etrafında, hayal ettiği şiir üzerine kafa yoruyordu. 1912'de dönerken beraberinde getirdiği görüş, yani Nev-Yunanîlik, Moreas'ın ve onun görüşlerini yayan Charles Maurras'ın görüşlerinin bir uzantısıdır. Jose-Maria de Hérédia'yı aynı gerekçelerle sevmişti. "Heredia bir yaratıcı değildi, çok gecikmiş klâsik sanatkârdı. İlhamdan ve ihtirastan uzak, yalnız zevk kudretiyle, hakkında çok kullanılmış bir tarifi tekrar edeyim, bir kuyumcu kudretiyle işlediği yüz yirmi kadar sonnet ile bir iki uzunca manzume sahibi idi. Hérédia'nın derli toplu eserine bağlanmamın hayatımın en esaslı talihi olduğunu itiraf ederim."[2] sözü, Yahya Kemal'in nasıl bir şiir peşinde olduğuna dair önemli ipuçları taşımaktadır.

1900'lerin Quartier-Lâtin'inde Heredia ve onu sevenler çok geri kalmış görülmektedir; Yahya Kemal buna rağmen Heredia üzerinde ısrar eder. Bunun isabetli bir seçim olduğunu, çünkü zamanla modaların pek çoğu geçtiği hâlde Hérédia'nın sağlam şiiriyle yaşamaya devam ettiğini ve bu gecikmiş klasiği okurken Yunan ve Lâtin şiirinin de zevkine vardığını söyleyen Yahya Kemal'in bu arada Jöntürk hareketini ve azınlıkların si-

yasî faaliyetlerini de yakından takip ettiği unutulmamalıdır. Özellikle Rumların ve Bulgar milliyetçilerinin Abdülhamid'i devirmekten çok, imparatorluğu parçalamak istediklerini, hareketlerinin doğrudan doğruya Türklüğe karşı olduğunu, Jöntürklerin de bilerek veya bilmeyerek aynı gayeye hizmet ettiklerini farketmiştir. Başka bir ifadeyle şartlar, genç şairi tarih okumaya zorlamaktadır. Kafasında ister istemez "Birileri yıkmak istediğine göre, demek ki Türk Milleti diye bir vakıa var; bu nasıl millettir, mazisi nedir?" soruları belirir.[3] O sıralarda Sciences Politiques'te okumaktadır. Hocası Albert Sorel'den aldığı tarih zevki, onda mensubu bulunduğu milletin geçmişini öğrenme hevesi uyandırır. Böylece sosyalizmden uzaklaşarak milliyetçiliğe yönelen Yahya Kemal, Leon Cahun'un Türk tarihiyle ilgili bir kitabını okuduktan sonra Turancılığa meylederse de, zamanla "milliyeti tayin ve tahdid" etmek gerektiğini düşünmeye başlar. Bir gün, tarihçi Camille Julian'ın bir dergide okuduğu bir cümlesi, bu konulardaki dağınık düşüncelerini toparlamasını sağlamıştır: Fransız milletini, bin yolda Fransa'nın toprağı yarattı!"[4]

İstanbul'dan çocuk yaşta kendi halkına ait bütün değerlere nefret hisleriyle dolu olarak kaçan Yahya Kemal, tarih ortasında ve coğrafyada Türklüğü aramak üzere, genç bir adam olarak döndüğünde, dağarcığındaki Yunan mucizesi fikri, Osmanlı tarihi ve kültürü hakkında henüz olgunlaşmamış bir görüş, bir yığın şiir projesi "Ve kahramanları tunç âlihâtı mermerden" gibi kırık dökük mısralar vardır. Avrupa medeniyetleninin Greko-Latin menşei konusunda aşağı yukarı aynı şeyleri düşündüklerini anladıktan sonra Yakup Kadri'yle yakın dostluk kuran Yahya Kemal, İstanbul'a döndükten sonraki ilk günlerinde hararetle savunduğu fikir, bir an önce İran'dan Yunan'a geçmektir: Modern edebiyatımız, Tanzimat'tan sonra Avrupa'ya dönmüştür dönmesine, ama bu yeterli değildir; Avrupa medeniyetlerini asıl mânâsında tanımak için onun köklerine inmek, dolayısıyla işe Yunan ve Lâtin'den başlamak gerekir:

"Estetikte, bilhassa lisan estetiğinde süslü ve boyalı Acem bediyyâtından sobre ve beyaz lisana, teşbihli ve istiareli sanatından Yunan'ın sağlam ve oturaklı cümlesine geçmek istiyoruz. Müşahadelerimiz, millete bu istidadın bulunduğunu göstermektedir. Nitekim Türk mimarisi böyledir. Mimarimizdeki asillik ve basitlik gibi süsten, çok boyalı cümleden, çıplak, sağlam cümleye geçeceğiz. Esasen Türkçe'nin çıplaklığa mâil bir hâli vardır. Nesirde Thukydides'in sobre lisanına geleceğiz. Modellerimiz, onların epigram, idil, trajedi vesair şiir şekilleri olacaktır. Hâsılı Renaissence'da bütün Avrupa milletlerinin ve Fransızların neo-classique şiirini vücuda getireceğiz. Felsefede Sokrat'tan ve Platon'dan açılan hatta geleceğiz; şark felsefesini bırakacağız. Velhasıl, bir nevi Nev-Yunanî edebiyat vücuda getireceğiz."[5]

Yahya Kemal'in Yakup Kadri'yle birlikte savunduğu temel fikirler bunlardır. Ancak Balkan Harbi şartları bu fikirlerin ısrarla savunulmasını zorlaştırır. Nitekim bir süre sonda Ömer Seyfettin *Boykotaj Düşmanı* adlı hikâyesinde iki dostu Yunan donanmasına yardım toplayan iki saf münevver olarak tasvir edecektir. Nev-Yunanîliğin böyle tepkilerle karşılaşması kaçınılmazdı. Tanpınar'ın haklı olarak belirttiği gibi, Yahya Kemal, Paris dönüşü *Peyâm-ı Edebî*'de yazdığı *Çamlar Altında Musahabeler*'de Türk tarihini ve hayatını yeni (ve Nev-Yunanî) bir sentez hâlinde göstermeye çalışırken "hemen hemen heveskâr denebilecek bir acemi"dir.[6] Muhayyilesi antik devrin ilâhları arasında gezinen şairin projesi reel şartlara açıkça ters düşmek-

tedir. Bir süre Yakup Kadri'yle birlikte devam ettiği Çamlıca Bektaşi Dergâhı'ndaki diyonizyak 'âyin-i cem"lere sığınışları da bir çeşit kaçıştan başka bir şey değildir.

Belki de bir süre ülkenin içinde bulunduğu durumun vehametini tam kavrayamayan Yahya Kemal'in inkırazı ne zaman derinliğini hissederek "vatanın kâinatı"na dönmeye karar verdiğini kestirmek zordur. Ancak bunun pek uzun sürmediği söylenebilir. Henüz ülkesine dönmeden önce bir med zamanı Roscof sahilinde yazmaya başladığı ve aşağı yukarı yirmi beş yılda tamamladığı *Açık Deniz* şiirinin Balkan Harbi sırasında yazılmış olması muhtemel mısralarında derin bir inkıraz hissi ve hüzün hakimdir. *Büyü Şiir*'deki "Döndüm bütün bütün vatanın kâinatına" mısraında ifade edilen dönüş, aslında vatana ikinci ve gerçek dönüşüdür. Gerçi Fransız, özellikle Baudelaire şiirinin çiçekleri kalbinde hiç solmamıştır, fakat artık hep kendi iklimimizin şiirini söyleyecek. dünyanın neresinde olursa olsun bu iklimin güzelliklerini özleyecektir.

Yahya Kemal'in *Hâtıralar*'ında da Nev-Yunanîlik üzerinde hemen hiç durmaması, hayatının bu devresini unutmak istediğini gösteriyor. Sadece Hérédia ile haşır neşir olurken ulaştığı "beyaz lisan" fikrini sonuna kadar muhafaza edecek, fakat çok geçmeden divan şairlerinin böyle bir dile zaten ulaşmış olduklarını farkedecektir. Beyaz Lisan yahut beyaz üslûp, Yahya Kemal'in lügâtinde, Cemil Meriç'in ifadesiyle "parazitlerden kurtulmuş, yalınkılıç sadeliği içinde muhteşem ve ihtişâmı içinde sade bir dil"i ifade etmektedir.[7] Ve bu dil, eski şairlerin "Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz", "Geçdi Galib Dede candan yâhû", "Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur" gibi berceste mısralarındadır. Tanpınar, Türkçe'de büyük şiirin hareket noktasının her zaman "dilimizin varabileceği en yüksek güzellik hadlerini kendilerinde kuran" bu tür mısralar olması gerektiğini söyler.[8] Tanzimatçılar bu gerçeğin az çok farkına varmış ve Türkçe'yi parazitlerden arındırıp sade, sağlam ve kudretli bir dil hâline getirmek istemişlerdi. Servet-i Fünun şair ve yazarları tarafından önü tıkanan bu arayış, meselâ Muallim Naci'nin yazı ve şiirlerinde çok belirgindir. Türkçülerin aşırı özleştirme gayretlerini de yanlış bulan Yahya Kemal'in şiiri, Türkçe'nin yeniden keşfi anlamına geliyordu. Beyaz Türkçe'yi Greko-Lâtin kaynaklarına dönerek yeni baştan inşa etmeyi düşünürken hemen yanında buluveren Yayha Kemal, çağdaşlarının çoğunun aksine, arkasına çok iyi tanıdığı Fransız şairini değil, bütün bir eski şiiri alıp yeni bir klâsik peşinde koşmaya başlamıştı. Bu tecrübesi, T. S. Eliot'in "Klâsik nedir?" adlı ünlü makalesinde, edebî yaratıcılığın önemli şartlarından biri olarak gördüğü, "geçmişin edebiyatında gerçekleştirilmiş, kollektif bir dimağ veya şuur olarak tanımlayabileceğimiz gelenekle, yaşayan kendine has özellikleri arasında kurulan, tanımlanması güç denge"nin,[9] dolayısıyla bir "imtidad"ın gerçekleşmesidir. Eliot'un şu cümleleri, sanırım, Yahya Kemal'in başarısını anlamamızı kolaylaştıracaktır:

"Bir yazarın olgun bir dimağa sahip olması, bir tarihe ve tarih şuuruna sahip olmakla milletinin tarihini de bilmesiyle mümkündür. Tarihte kendi yerimizi bulabilmek için buna ihtiyacımız vardır. Hiç olmazsa yüksek bir medeniyete sahip olan bir milletin veya bizimki ile karışarak onu etkisi altında bırakacak ölçüde bizimkine benzeyen bir başka medeniyetin tarihini bilmemiz gerekir."[10]

Aslında modern bir kavram olan "tarih şuuru", Yahya Kemal'in şiirini doğru anlamak bakımından anahtar bir kavramdır. Paris'te yaşadığı -yukarıda sözünü ettiğimiz- ciddi bir kimlik krizyle başlayan bu şuur, onu, geçmişten bugüne yaz çizgilerimizi belirleyen sürek-

lilikleri aramaya yöneltmiştir. Bir tarihçi olmamakla beraber son derece geniş bir erüdisyona sahip olduğunu, başlıca vak'anüvis tarihlerini ve eski edebiyatımızın hemen bütün önemli metinlerini okuduğunu unutmamak gerekir. Ancak Paris yıllarında, Avrupa şiiriyle uğraşırken edindiği zevk, geçmişin güzelliklerine bakarken son derece seçici olmasını sağlamıştı; kütle hâlindeki geçmişi âdeta parçalıyor ve ayıklayarak, daha doğrusu, tashih ederek onu bir çeşit yaşantı (expérience) hâline getiriyordu. Türk İstanbul konferansında "Geçmişte sevdiğimiz, hayran olduğumuz ve bağlandığımız şeyler yalnız güzellikler, iyilikler, doğruluklardır; yoksa çirkinlikleri, kötülükleri, haksızlıkları sevmiyoruz. Demek ki, mâziyi bir kütle hâlinde, olduğu gibi, her tarafıyla sevmekten uzağız"[11] derken bu metodunu anlatmak istemiştir. Bunun aslında Bergsoncu bir yaklaşım, yahut Tanpınar'ın ifadesiyle, Bergson'un anladığı mânâda, "bugünün ışığında mâziyi görmek keyfiyeti"[12] olduğunu söylemek mümkündür.

Yahya Kemal'in ve Tanpınar'ın düşüncelerinde çok önemli bir yere sahip olan mûsiki bile, her ikisi tarafından da "bugünün ışığında" sevilir, değerlendirilir. Huzur'da Mümtaz ve Nuran, "Ferahfezâ'yı, Acemaşîran'ı, Beyâti'yi, Sultanî Yegâh'ı, Nühüft'ü tercih ederlerdi. Bunlar asıl ruh iklimleriydi. Fakat bunlarda da her eseri olduğu gibi kabul etmezlerdi. Çünkü Mümtüz'a göre alaturka mûsikî eski şiirimize benzerdi. Orada da asıl sanat addedilen ve öyle yapılandan şüphe etmek gerekirdi."[13] Bir yazısında Yahya Kemal'in sanatını Orphée'nin sazına benzeten Tanpınar, onun bütün bir geçmiş zaman zevkini ahiretin kapısından geri çağırdığını, yani bir yeniden doğuş olduğunu, bu yüzden aramızda eskinin devamı olarak yaşayanların *Eski Şiirin Rüzgârıyla* yazdığı gazelleri anlayamayacaklarını, onların bu zevki, bu kadar saf olarak görmeğe alışmadıklarını" söyler.[14]

Yahya Kemal'de tarih bu metodla tashih edilmiş, tabir-i caizse, imbikten geçirilmiş hâliyle karşımıza çıkar; artık o, tarih değil, bir zamanlar yaşanmış olandan süzülerek yeniden yaşanır kılınmış bir şeydir. Geçmişin özemsenmesidir, tarih şuurudur. Şiirinin Avrupa'da edinilmiş bir metodla eski şiirden süzüldüğünü, Türkçe'sininse hem modern, hem de tarih içinde kazanılmış zenginlikleri bugüne taşıyan bir Türkçe olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Sezai Karakoç'un ifadesiyle "bozgunda fetih düşü" gören ve bu fethi kendi şiirinde gerçekleştiren Yahya Kemal, çağdaşlarının inkâr ettiği bir tarihi ve medeniyeti arkasına alarak hem modern, hem de geleneğe bağlı bir şiir söylemiştir.

---

[1] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1963, s. 39.

[2] Yahya Kemal, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, İstanbul 1973, s. 108.

[3] Adile Ayda, *Yahya Kemal'in Ağzından Fikirleri ve Sanat Görüşleri*, Ankara 1962, s. 28 vd.

[4] Nihad Sami Banarlı, *Yahya Kemal'in Hâtıraları*, İstanbul 1960, s. 47.

[5] Hasan-Ali Gücel, *Edebiyat Tarihimizden*, Ankara 1957, s. 225.

[6] Tanpınar, *a.g.e.*, s. 61

[7] *Divan* (Fikir ve sanat dergisi), nr. 1, Kasım 1978.

[8] Tanpınar, *a.g.e.*, 121.

[9] T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara 1983, s. 172.

[10] Eliot, *a.g.e.*, s. 176.

[11] Yahya Kemal, Aziz İstanbul, İstanbul 1969, s. 65.

[12] Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1976, s. 23.

[13] Tanpınar, *Huzur*, Tercüman 10001 Temel Eser, İstanbul tarihsiz, s. 134.

[14] Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1977, s. 24.

ABDURRAHİM KARADENİZ

MÜTEVAZI BİR ŞAİR: MEHMET AKİF ERSOY

Buhara kökenli Emine Şerife Hanım annesi, Arnavutluk'tan İpekli Tahir Efendi babasıdır. Buhara ve Arnavutluk'u coğrafî ve kültürel bağlarla birbirine bağlayan İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Şehrî'dir. Ancak, "Ragîf" ismini mahalleli ve komşular söylemekte güçlük çektiğinden "Akif"e dönüştüreceklerdir. Fatih'in, Sarıgüzel mahallesi, Sarıgazi sokağı sakinleri bu şehrî çocuğa babasının verdiği ismi. kolaylıkla söyleyebildikleri bir başka isim ile değiştirerek sanki onun şiirlerinin yöneleceği alanı da belirlemiş olurlar. O, 'Ragîf'i, Akif'e dönüştüren mahallelinin daha pek çok şeyi aslından koparıp yozlaştırdığını görecek ve onlara yitirdiklerini hatırlatmak için bir ömür didinecektir. Ayrıca Buhara, İstanbul ve Arnavutluk isimlerinin bir araya gelmesi Osmanlı medeniyetinin, coğrafyasının ve ruhunun özeti sayılabilir. Ve bu özet, Mehmet Akif Ersoy ile İstanbul'da kişilik kazanmış gibidir.

Akif'in yaşamı, sanatı, düşünceleri... vb. gibi birbirinden ayrı, değişik değişik yönleri yoktur. Yaşamı, düşünceleri, sanatçı kimliği, şairliği ve duyarlığı tekbir bütünlük oluşturmaktadır: Mehmet Akif Ersoy. Bu bütünlüğün oluşumunda dikkati çeken bazı ayrıntıları hatırlamak yerinde olur.

Öncelikle Akif'in "ne öğrendiysem ondan öğrendim" dediği babası, Fatih Medresesi müderrislerindendir. İstanbul'da ve II.Abdülhamit'in yeniden düzenlediği okullarda eğitim görmüştür. Programı ve eğitim anlayışıyla yeni bir insan tipi yetiştirmeyi amaçlayan Baytar mektebi böyle bir okuldur. Akif öğrencilik yıllarında en çok Türkçe, Arapça, Farsça ve Fransızca gibi dil derslerine ilgi duymaktadır. Okul dışında da babasından ve çeşitli hocalardan dersler ve özellikle dil dersleri aldığını belirten Mehmet Akif, " bence iki şey mukaddestir: Din, dil. Din, bütün kutsal duygu ve düşünceleri insana telkin eder. Bu düşüncelerin, duyguların mümkün olduğu kadar tebliğ aracı da dildir." diyerek, dil derslerine bu denli ilgi duymasının sebebini şiirine de açıklık getirecek biçimde zikreder. Yine bu yıllarda, Fatih Camii'nde. ikindiden sonra, Hafız Dîvanı, Bûstân, Gülistan ve Mesnevî gibi klâsik edebiyatımızın en önemli eserlerini Esad Dede'den okuduğunu, ilk okuduğu şiir kitabının Fuzulî'nin Leylâ ve Mecnûn'u olduğunu öğrendiğimiz Akif; Arapça, Farsça ve Fransızca'dan tercümeler yapabilmektedir; kurra hafızdır, iyi yüzücüdür, güreşçidir ve binicilikle de ilgilenmektedir. İlerleyen yıllarda ömrü boyunca izini bırakmayacağı. Safahât'da da sık sık ismini anacağı; düşünce, duyarlık ve anlatım tekniğinden yararlanacağı Şeyh Sadî'nin Akif için özel bir yeri olacaktır. Ayrıca Hafız, Hayyam, Mevlâna ve Fuzulî'ye ilaveten, batı edebiyatından Victor Hugo, Rousseau, Erneste Renan, Anatole France, La Martin, E. Zola, Alphonse Daudet, Alexandre Dumans'ı okuyup sindirecektir. Kendine özgü görüş ve yaklaşımlarıyla yirminci yüzyıl İslâm

düşüncesinde öne çıkan Hint ekolünden; Cemalettin Afganî ve Muhammed İkbal'in, Mısır ekolünden; Muhammed Abduh, Reşit Rıza, F.Vecdi, İbn Fariz ve Mütenebbî'nin düşünce, yaklaşım ve yorumlarını dikkatle izlemiştir.

Mehmet Akif, atmış üç yıllık ömründe (Kasım/Aralık1873-27Aralık1936) on beş yaşında iken babasının ölümü; aynı yıl evlerinin yanması gibi kişisel acılarla bir padişahın tahttan indirilmesi onun yerine başka bir kişinin tahta çıkarılması gibi siyasi çalkantıları, Osmanlı Devleti'nin en zor günlerini, Türk-Rus, Türk-Yunan, Balkan ve Birinci Dünya Savaşlarını görmüş, Millî Mücadele'ye bizzat katılmış ve bir devrin kapanıp yeni bir devrin başlangıcını realist bir zihin yapısıyla yaşamıştır. Baytarlık yaptığı yıllarda Trakya'yı, Anadolu'yu, Arnavutluk'u görevi gereği gezmiş ve yine görevli olarak Berlin'e, Hicaz'a, Çin Türkistanı'na seyahatler yapmış, ömrünün son zamanlarını Mısır'da üniversitede Türk Edebiyatı hocalığı yaparak geçirmiş ve bu sırada kısa bir süre için Lübnan'ı da ziyaret etmiştir.



Kişiliği, düşünsel birikimi, inançları ve buna ilâveten yaşadığı dönemin tüm tarihimizin en çalkantılı dönemi olması hiç kuşkusuz şiirini çok köklü bir biçimde etkilemiş, hatta belirlemiştir. Sezai Karakoç ve pek çok araştırmacının 'Akif kadar, hayatı şiire ve şiiri hayata sokmuş şair yoktur." sözleriyle özetlediği yaklaşıma katılmamak mümkün değildir. Hayatla şiiri böylesine örtüştüren, kaynaştıran ve âdeta şiirle düşünüp şiirle konuşan, uyaran, müjdeleyen, korkutan bir kişinin (biraz edebiyat dışı olmakla beraber) şiiri ve şairliğini yaşadığı devri ve o devrin olaylarını dikkate almaksızın anlayabilmek mümkün görünmüyor. Çünkü Mehmet Akif, yaşadığı zaman dilimindeki toplumsal sıkıntılara -bu sıkıntılar inancı ve kutsal bilip bağlandığı değerlerin yok edilmesi yönünde geliştiği için- asla duyarsız kalamamış, kendini sürekli, yaşanmakta olanın tam ortasında bulmuştur. Şiirleriyle, yazılarıyla, vaazlarıyla, sohbetleriyle doğru olduğuna inandığını hakim kılmak için mücadele etmiştir. Bundan ötürü kişiliği, birikimi, yaşantısı ile edebî kişiliği, sanatı ve şiiri birbirinden ayrı düşünülemez. Kısaca Mehmet Akif, varlığıyla özeti olduğu medeniyet ve coğrafyaya, coğrafyanın inancına, kutsalına her yönüyle adanmıştır. N.Topçu da, Akif'in büyüklüğünü, eseriyle hayatını birleştirmesinde ve yaşadığı topluma uymayıp toplumunu kendine uydurmaya çalışmasında ve böylece içinde yaşadığı toplumdan daha güçlü olmasında bulmaktadır.

Daha çok Safahât şairi olarak bilinen Akif'in, yedi bölümden oluşan bu kitabına girmeyen pek çok şiirinin de bulunduğu bilinmektedir. 1896'da Resimli Mecmua'da yayımlanan ilk şiirleri "ahlâkî, dinî, pek azı aşk üzerine ve lirik" temalardan oluşur. Ayrıca yakın dostu Eşref Edip'e, gençliğinde gazeliyata dair pek çok şiir yazdığını, çeşitli defterler doldurduğunu, bir ara bu defterlerden birini kaybedince çok üzüldüğünü fakat daha sonra şiirini sosyal konulara yöneltince diğer şiir defterlerini de ken-

disinin imha ettiğini söyleyen Akif, bu ilk dönem şiirlerinde Ziya Paşa'dan, Namık Kemal'den, Muallim Naci'den ve Abdülhak Hâmit Tarhan'dan 'istifade ettiğini' de belirtmektedir. Bu dönemde yazdığı şiirler Safahât'a alınmamıştır. Buradan hareketle Mehmet Akif'in şairliği iki aşamadan oluşmaktadır diyebiliriz. Birincisi; şiirini 'sosyal konulara yöneltmediği' ve pek çoğu kayıp olup Safahât'a alınmayan ilk dönem şiirleri. İkincisi; 'şiirini sosyal konulara yönelttiği' 1908'den sonra yazılan ve Safahât'ın yedi ayrı safhasını oluşturan şiirlerdir. Zaten 1908-1918 yılları arası Akif'in şair, düşünür ve hareket adamı olarak ortaya çıktığı yıllardır. Bu dönemde; T. Fikret'e, *Tarih-i Kadîm'de, Türkçülere 'Süleymanîye Kürsüsü'nde* cevap verir. Almanya ve Necid gezileriyle Batıyı ve Doğuyu daha iyi tanıma imkânı da bulacak ve bu geziler de ayrıca şiirsel bir bütünlük oluşturacaktır.

İlk şiir kitabı, 1911'de Safahât adıyla yayımlanan ve daha sonra altı altbaşlık altında, yedi bölümden oluşacak bu kitaba, Akif, sanatkâr olmadığı için süslü sözler söyleyemediğini, bütün eserlerinin âcizliğinin gözyaşları olduğunu belirtip, kalbinde kopan fırtınaları, kalbinin dili olmadığı için tam olarak anlatamadığından bahisle başlamaktadır. Manzum ön söz niteliğinde ve bir anlamda poatik yaklaşımının özetlendiği bu girişte, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî toplulukları şairlerinde görülen "sanatkârâne söyleyiş" tutkusu üstü örtülü bir biçimde eleştirmektedir. Tüm dayanağı samimiyeti olan Akif, aynı dili kullandıkları süslü söyleyiş şairlerinden ayırd edilememe endişesi taşımaktadır. Şiirlerinin, içinden geçenleri tam olarak aktaramadığını baştan kabul ederek kalbinden geçenleri aktarmakta dilinin yetersiz kaldığından bahsederken bir anlamda, samimiyetinin dil ile tam olarak aktarılmasının imkânsızlığından yakınırken aynı zamanda da bu ifadelerde bir öz güven sezilmektedir. Bu mısralarda Şiirlerinin, 'şiir oluş' düzleminde iddiasız olduğunu da görmekteyiz. Akif'in iddiaları vardır kuşkusuz. Bu iddialarından hiçbir zaman vazgeçmemiştir de. Ne söylediği konusunda her zaman var olan iddiası, nasıl söylediği konusunda hiç olmamıştır. Hatta kendine şair gözüyle bile bakmamaktadır. *"Safahât'ımda, evet, şi'r arayan bulamaz"* diyerek şairliğini, *"-Üç buçuk nazma gömülmüş koca bir ömr-i heder!"* dizesiyle özetleyecektir. Hiçbir şiirsel iddianın peşinde olmayan, şairliğini değersiz bulan Akif, şiir ile nazm parçasını ayırarak; her *ölçülü-kafiyeli* sözün şiir olamayacağını belirtmektedir. Edebiyatımızda başka şairlerde pek görülmeyen bu tevazuu, onun kişiliğinden kaynaklandığını düşünmekle beraber, bu şehrî kişiliğin, şairliğin ruhunu yansıtan bir hâl üzre yaşadığını kabul etmek sanırım daha doğru olacaktır.

Safahât'ın birinci kitabındaki ilk şiir Fatih Camii adını taşımaktadır. Çocukluğunun geçtiği Fatih semti ve Fatih Camii, bu camiden hareketle "Cami" kavramı, şiirinin ve düşüncesinin her zaman merkezinde olacaktır.

"Sekiz yaşında kadardım. Babam gelir: "Bu gece,
Sizinle câmie gitsek çocuklar erkence.,
Giderseniz gelin amma namazda uslu durun,
Merâmınız yaramazlıksa işte ev, oturun.!"
Deyip alırdı benimle kardeşimi.

dizeleriyle aktarılan çocukluğunun "Fatih Camii" şairin benliğinde derin izler bırakmıştır. Sekiz yaşındaki Akif, babası namaza durduktan sonra kardeşiyle birlikte her ne kadar koşturuyor ve babasının "uslu durun" uyarısını dinlemediğini belirtiyorsa da, mekânın uhrevî havasından hiç kuşkusuz çok etkileniyor. Bütün yaşamı, şiiri ve mücadelesi insanları hurafelerle, yanlış inançlarla, cehaletle, batılla ve düşmanla savaşmaya; ilmin, ilerlemenin, hakkın, adaletin ve doğruluğun yanında yer almaya ve bu değerleri büyütmeye camide çağıracak olan Akif, ömrü boyunca sürekli 'cami'den konuşacaktır. Akif'in camiiye gelişiyle Yahya Kemal'in gelişi arasında bir fark vardır. Yahya Kemal, Süleymaniye Camii'nde 'ân' ile 'geçmiş'i bir bayram namazında buluştururken, bir sanatçı (şair) olarak oradadır. Akif ise, bir mümin olarak camidedir. Ömrü boyunca da, ya kürsüde olacaktır ya da "camii" kavramını tüm yaşamının ve söylediklerinin merkezine alacaktır. Bu çerçevede ilk şiirinin başlığı hemen Süleymaniye Camii'ni, Balıkesir Zağnos Paşa Camii'ni ve Kastamonu Nasrullah Kadı Camii'ni çağrıştırmaktadır. Fatih Camii'inde bu mabedin, asırlarca batıl fikir ve düşüncelerle mücadele ettiği ve "sadr-ı İslâm'ın meâlîsi" olduğundan söz ederek; *"Bu bir mabet değil. Ma'bûda yükselmiş ibadettir;"* dizesiyle varlıkla eylemi birleştirecek, *"Bu bir manzar değil. didâra vâsıl mevkib-i enzar.* dizesiyle de cami, kendisiyle yakınlık kuran insanları Hakk'a doğru yükselten, ama gökten inmeyen canlı bir varlık gibi algılayarak mekânın ruhanî ve ilâhî boyutunu vurgulayacaktır.

Safahât'ın birinci kitabında bulunan Hasta, Küfe, Durmayalım, Hasır, Meyhane, Hasbihal, Selma, Azim, Seyfi Baba gibi şiirlerinde dikkati çeken ve onun bütün şiirlerinde de gözlenen belirgin özelliklerin birincisi, bu metinlerin manzum hikâyelerden oluşmasıdır. Şiirinin manzum hikâyeler şeklinde sunuluşunun iki sebebi vardır. Birincisi Abdulhak Hâmit, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin'in şiirlerinde de gözlenen manzum hikâye şeklinde şiir sunma anlayışıdır. Bu anlayış, devrin belirgin bir özelliğidir. Mehmet Akif de kendi kuşağının şiir anlayışına uymaktadır. İkincisi ise, çocukluğundan beri eserlerini hem okulda hem de özel hocalardan okuduğu ancak, o yıllarda daha çok Hayyam'ı sevdiği hâlde batı edebiyatından Lamartine, Fils, Zola ve Balzac'ı tanıyınca sırrını çözdüğü ve hayranı olduğu Sadî etkisidir. Özellikle *La Dame Aux Camélias*'ının başında A. Dumas Fils, küçük mevzulardan büyük dersler çıkarmaktan yana olduğunu belirmektedir. Bu yaklaşımla Akif, Sadî'nin sanatının sırrını çözmüştür.

demek büyük büyük hikmetler, ibretler göstermek için uzun uzun vakalar tertip etmeğe lüzum yokmuş." diye düşünür. Bunu da en iyi başaran Sadî'dir. Zaten Rüştiyede neredeyse Gülistan'ı satır satır ezberlemişlerdir. Bûstân'ı okuyunca da, "Bu kitâb-ı mübini kim bilir kaç defa hatmettim. O vakte dek okumadığıma kim bilir ne kadar pişman oldum." diyecek ve Sadî'ye; *"Şu üstâd-ı irfân-penâhın bugün/Hakikatte şakirdiyiz biz bütün"* dizeleriyle ne derece bağlandığını dile getirecektir. Akif'in Şeyh Sadî-i Şirâzî'ye ve özellikle Bûstân'da görülen anlatım ve düşünce biçimine bağlılığı, insanların zihninde silinmez izler bırakarak, onları doğruya ve hikmete yöneltme isteğinden kaynaklanmaktadır. Akif, manzum hikâye biçimini varmak istediği amaca uygun bulmaktadır. Bu da manzum hikâyeciliğinin ikinci dayanağını oluşturur. Bûstân'da, bir

hikmete binaen anlatılan küçük hikâyelere benzer, bir sonuca varmak amacıyla Hasta, Küfe, Seyfi Baba, Mahalle Kahvesi gibi manzum hikâyeler anlatacaktır. Ve şiirinin en önemli özelliklerinden biri manzum hikâyeciliği olacaktır.

Mehmet Akif, sokaktaki insanların, mahalledeki konuşmaların, her kesimden halkın içinde bulunduğu gerçekliği son derece rahat ve hiçbir ayrıntıyı gözardı etmeden nazma aktararak şiirin tabiatına pek de uygun düşmeyen bu bakış açısıyla büyük bir başarı kazanmış; 'ân' için ve ân'ı dönüştürmek üzre yazdığı hâlde, 'ân'ı aşmayı başararak şiiri kuşatan bu olumsuz durumu, şiirinin en önemli karakteristiği hâline getirmiştir. Adını Akif'e çıkaran bu halkın yaşayışını, düşünüşünü ve dilini bu denli realistçe kullanmasının toplumcu sebepleri vardır. Düşüncelerini ve eserlerini dikkatle izlediği Hintli, Mısırlı ve Batılı yazar ve düşünürlerin hemen hemen hepsi (romantikler hariç) gerçekçi bir anlayışla eser veren kişilerdir. Ayrıca Akif'in yaşadığı dönem, toplumumuzun çok çetin çatışmalar, karışıklıklar yaşadığı hatta var olmak veya yok olmak noktasında bulunduğu bir dönemdir. Böyle bir dönemde öncelikle yaşanan toplumsal sıkıntıların kaynağına inmek, bunların ortaya çıkış nedenlerini bulmak ve halka göstermek, sonra da bu sıkıntıların çözümlerini önermek gereğine inanan Akif, hem gerçekçi olmak, hem de halkın anlayacağı bir dille yazmak zorunda olduğunu düşünmektedir. Bugün bile halkımızın daha çok onun yukarıda belirttiğimiz özellikleri taşıyan manzum hikâyelerini hatırladığı düşünülürse bu konuda ne denli haklı ve başarılı olduğu bir kez daha anlaşılır. Onun şiire yönelmesi çoğunlukla;

"Çalış!" dedikçe şeriat, çalışmadın, durdun,
Onun hesabına birçok hurâfe uydurdun!
Sonunda bir de "tevekkül" sokuşturup araya,
Zavallı dîni çevirdin onunla maskaraya!

Başın sıkıldı mı, kâfi senin o nazlı sesin:
"Yetiş" de, kendisi gelsin ya Hızır'ı göndersin!
Evinde hastalanan varsa, borcudur· bakacak;
Şifâ hazînesi derhal oluk oluk akacak.

Hudâ'yı kendine kul yaptı, kendi oldu hudâ;
Utanmadan da "tevekkül" diyor bu cür'ete Ha?" (Vaiz Kürsüde)

mısralarında da görülen, insanların yanlış algılamasını tashih etmek amacına yöneliktir. Yanlış bir "tevekkül" anlayışı, insanlarımızı geri, cahil bırakmakta, tembelliğe sevk etmekte ve nemelazımcı yapmaktadır. Bu ve bunun gibi İslâm toplumlarını derinden etkileyen hastalıklara dikkat çekmek ya da sözgelimi batılılaşmanın yanlış anlaşılmasının eleştirisi, bilimsel batılılaşma ile ahlâki batılılaşmanın aynı olmadığı gibi toplumsal gerçekliğimize yönelik sorunlara çözümler öneren şiirler yazmaktadır. *...Bize efkâr-ı umûmiyesi lâzım Garbin:/O da Allah'ı bırakmakla olur" herzesini/ Halka îman gibi telkin ile, dînin sesini/Susturan aptalın idrakine bol bol tükürün!"* mısraları ile:

"Artık ey millet-i merhûme, sabah oldu uyan!
Sana az geldi ezanlar, diye ötsün mü bu çan?
Ne Araplık, ne de Türklük kalacak aç gözünü!"

1913'de yazılan bu şiirde olduğu gibi. Osmanlıyı ve vatanı bölüp parçalayarak, varlığını ortadan kaldıracağını düşündüğü yanlış siyasal eğilim ve düşünceleri şiddetle kınar. Özellikle bu düşünceleri ifade ettiği şiirlerini ayetler ve hadislerle temellendirir. Halkı uyardığı bazı şiirlerinde de çoklukla hadis ve ayetlerin metin ve anlamlarını vererek, konuyla ilgili manzum bir hikâye anlatmasını, o ayetin doğru anlaşılması ve yorumunun doğru yapılmasına yönelik bir tefsir çalışması olarak algılanabilir. Onun şiirlerindeki toplumculuk ve toplumunun dertleriyle fenâ buluşu edebiyatımıza, "cemiyet mistisizmi" kavramını getirmiştir. Bu yönüyle dava adamlığı ve adanmışlığı Namık Kemal ile kıyaslanabilir. İslâm, Hint yorumunda sömürgeleştirilmiş bir halkı yeniden özgürlüğe kavuşturmak; Mısır yorumunda, batılılaşma aşamasını tamamlamış bir topluma, yeni bir atılım ve hareket kazandırmak amacına yöneliktir. Akif bu yaklaşımların her ikisine de aşinadır, ama o; Osmanlı toplumunda dinin yeniden yorumunu yaparak, kendine gelen, dirilen insan tekleriyle toplumun dirileceğine ve böylece toplumun ve devletin yok olmaktan kurtulacağına inanmakta ve bunu gerçekleştirmek için çabalamaktadır. Onun şiirinin en önemli varoluş amacı budur. Fakat peş peşe gelen savaşlar (Balkan Savaşı, I.Dünya Savaşı, Çanakkale Savaşı, Anadolu'nun işgali) M. Akif'in şiirini başka bir varoluş sebebine dayandırmıştır. 'Sırat-ı Müstakim'de şiir ve yazılarıyla halkı düşmana karşı uyarıp uyandırmak, vatanın düşman işgalinden kurtarılması için inananları aşk ile cepheye koşturmak ve bu zorlu günlerde halka ve askere ümid aşılamak için şiir yazmak durumunda kalmıştır. Zaten o, *"Nerde olsam çıkıyor karşıma bir kanlı ova.../Sen misin, yoksa hayalin mi? Vefasız Kosova!"* diyerek, her zaman ve her yerde bütün bir geçmişi kendisiyle beraber hissetmektedir. Özellikle, altıncı Safahât'da geçmiş, Asım'ın nesli ile "Yalnayak Kafkas'ı, baş açık Sînâ'yı" tutmak zorunda kalmıştır. Çanakkale tutulmuş bir başka cephedir ve Akif'in: *"Şu Boğaz Harbi Nedir? Var mı ki dünyada eşi?/En kesif orduların yükleniyor dördü beşi./-Tepeden yol bularak geçmek için Marmara'ya-/Kaç donanmayla sarılmış ufacık bir karaya."* mısraları destansı anlatımının en çarpıcı örneğini oluşturmaktadır. Akif, hakim bakış açısıyla tüm olup bitenlerin görülebildiği bir noktadan, savaşı bütün ayrıntılarıyla âdeta yaşamakta ve başka bir tarafta bulunan ama savaşı göremeyen cemaate, halka, okuyucuya veya tarihin bir başka dönemindeki insanlara aktarmaktadır. Bu anlatım heyecan doludur. Bütünden parçaya doğru ihtişamlı, dramatik ve insanı ürperten mısralar belleklerden kolay kolay silinmeyecek kahramanlık sahnelerini ve ilerleyen tarihsel süreçte bilinci unutuşlara karşı koruyacak ibret ve insanlık dersleri içerdiğinden epik özellikler taşır. Bu noktada Akif'in hamaset şairi olduğundan fazlaca bahsedilmektedir. Oysa gerçekçi olan bir duyarlığın hamasetle hiçbir ilişkisi görünmez bu mısralarda.

Husran, Şark. Kişi Hissettiği Nisbette Yaşar, Alınteri. Umar Mıydın. Mehmet Ali'ye. Hâla Mı Boğuşmak? gibi Gölgeler'de bulunan ve 1918/1919 yıllarında yazılan şiirlerde, Asım'da bulunan coşkuyu göremeyiz. Çünkü Anadolu işgal altındadır. Ancak. *"Hak yolundan çıkanlardan başka, kim Allah'ın rahmetinden ümidini keser?"* ayetini

eksen alarak; "Yeis Yok!", *"Allah'a tevekkül et ve O'na bağlan.* ayetini de eksen alarak; "Azimden Sonra Tevekkül" adlı, 1919 yılında yazdığı şiirlerde yeniden ümit ve atılım arayışı içindedir. 1920 yılı Kastamonu'da geçmiştir. 1921'de, 'Sırat-ı Müstakim' ile birlikte Ankara'da dır. Süleyman Nazif'in Malta'da iken yazdığı *"Ruhum benim oldukça bu îmanla beraber/Üç yüz sene, dört yüz sene, beş yüz sene bekler.* mısralarıyla bağımsızlığımızın hiçbir zaman ruhen yok olmayacağını dile getirdiği şiirine cevaben; *"Beş yüz sene bekler mi? Nasıl bekleyeceksin?/Rûhun da asırlarca bu husrânı mı çeksin?"* dizeleriyle başlayan "Süleyman Nazif'e" şiirinde, bağımsızlığın kazanılmasının hemen ve en öncelikli konu olduğu, *"Saldırsa da kırk Ehl-i Salip ordusu, kol kol./Dört yüz bu kadar milyon esir olmaz. Emîn ol."* diyerek, herkese ümit ve kararlılık aşılayan Ankara şiirlerinin ilkini yazar. Bu şiir 1921'de yazılmıştır. Yine aynı yıl, Bursa'nın Yunan kuvvetleri tarafından işgalini ve işgalden sonra olup bitenleri öğrendiği günlerde, bir gezinti esnasında yakıcı ve yaslı ötüşünü duyduğu bülbüle hitaben,

"-Eşin var, âşîyanın var, baharın var, ki beklerdin;
Kıyâmetler koparmak neydi, ey bülbül, nedir derdin?"

dizeleriyle başlayıp,

"Benim hakkım, sus ey bülbül, senin hakkın değil mâtem!"

dizesiyle biten 'Bülbül'ü yazmıştır. Bülbül, şiirinde lirik bir ses ve duyarlık görülmektedir. Akif'in Ankara'da, Tacettin Dergâhı'nda yazdığı dört şiir vardır: Süleyman Nazif'e, Bülbül, Kahraman ordumuza ithaf ettiği İstiklâl Marşı (1921), ve Leylâ (1922). Akif, altı yüz yıllık medeniyetin şiirinin ve şairlerinin uğruna yanıp yakıldığı hâyal güzeli Leylâ'ya, aynı bağlamda ama farklı bir anlam yükler bu şiirde. Leylâ, onun bütün özlemi ve İslâm'ın geleceğidir.

"Gel ey Leylâ, gel ey candan yakın cânan, uzaklaşma!
Senin derdinle canlardan geçen Mecnûn'la uğraşma!"

Akif, Mecnûn'dur. Ama birden fazla candan geçmektedir... Leylâ şiiri onun, ülkesinde yazdığı son şiirdir. "Canlar" demesine sebep çocukları mıdır? 1923'te Mısır (Hilvan)'da "Fir'avn İle Yüz Yüze" şiirini yazacaktır. Gölgeler'in diğer şiirleri Mısır'da yazılan şiirlerden oluşmaktadır.

Mehmet Akif Ersoy, "şiirle düşünme'yi edebiyatımıza sokan hemen hemen tek şairdir. Türk Devleti, Akif'te şiir ölçüleri içinde, düşünmüş, ağlamış, haykırmış ve umutsuzluğa batmış, umutla çırpınmış adeta. Şiir cemiyetle içli dışlı olmuştur."[1] Mükemmel dili, yaşanan gerçekliği nazma aktarmadaki doğallığı ve ustalığı ile bir 'sehl-i mümteni' şairi olarak edebiyatımızda mütevazı yerini alan Ragîf, Necati Doğru'nun da dediği gibi, "İstiklâl Marşı'nın dizelerini yazdığında kendisine ödül olarak verilen ve o dönemde İstanbul Boğazı'nda dört yalı alacak kadar çok yüksek bir para olan beş yüz lirayı Çocuk Esirgeme Kurumu'na bağışladı. Bütün serveti... Yelek cebinde öldü... Yelek cebindeki parası ancak kefen almaya"[2] yeterken de o, yazdığı şiiri yaşadığını ya da yaşadığı şiiri yazdığını ortaya koyuyordu.

---

[1] Sezai Karakoç, *Mehmet Akif*, Diriliş Yay., İst. 1987, s. 42.

[2] Necati Doğru, *Mehmet Akif*, Sabah, 11.12.1997

M. ORHAN OKAY

ÇİLE'DEKİLER VE ÇÖPLÜĞE ATILANLAR

> *"Mal sahibi bensem, bunları istemediğim, tanımadığım ve çöplüğe attığım bilinsin... İşte şiir kitabım bu, hepsi bu kadar; ve bu kitaba gelinceyedek başka hiçbir şiir bana, adıma ve ruhuma mal edilemez. NFK*

Örümcek Ağı'nda Necip Fazıl'ın Çile'ye girmeyen şiirlerinden biri var: Rüzgâr. Yayınlanmış ilk şiirinin 1922 tarihini taşıdığını bildiğimize göre 1923 tarihli Rüzgâr'ı da ilklerden olarak kabul edebiliriz:

İçerimde yüce bir dağ gizlidir,
Rüzgâr döne döne çıkar mı bilmem.
Yarim ince, uzun, saz benizlidir,
Başımı göğsünde sıkar mı bilmem.

Hey, ne kimsesizdir bu uzun yollar,
Gözlerim yollarda birini kollar;
Bir yavru kuş gibi gönlümü yollar
Gönlüm bu gidişle bıkar mı bilmem.

İçlensem, içlensem, bir hayal kursam,
Göklere yaslanıp çığlık savursam;
içimdeki dağı dağlara vursam
Bu vuruş gönlümü yıkar mı bilmem.

1932'de çıkan *Ben ve Ötesi* kitabına da birkaç küçük değişiklikle giren bu şiir *Sonsuzluk Kervanı*'na (1955), *Şiirlerim*'e (1969) alınmaz, dolayısıyle *Çile*'nin de dışında kalır. Bana göre *Rüzgâr*, Necip Fazıl'ın ilk şiirleri arasında, bütünüyle değilse de bazı mısralarıyla güzel olan, fakat daha sonrakilerin hattâ poetikasının da ipuçlarını veren önemli bir metindir.

Ben ve Ötesi, ilki kitabın adını taşıyan, diğerleri de "Koşmalar" ve "Küçük Şiirler" başlıklı olmak üzere üç bölümden oluşuyor. "Koşmalar" arasındaki *Rüzgâr*, ikinci Meşrutiyet sonrasında başlayan, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da belirgin bir ivme kazanan halk şiir özentilerinden biri olarak görünüyor. Ancak sadece nazım şekli olarak koşmaya benzeyen şiiri, hem halk şiirinden, hem de döneminin diğer koşma özentilerinden ayıran önemli özellikleri var.

Daha ilk mısrada hemen bütün kelimeler bir Necip Fazıl şiirinin doğuşunu haber verir:

İçerimde yüce bir dağ gizlidir

Bu mısrada üç kavram, üç imaj daha sonraki şiirlerinin eksenini teşkil edecek temaların belirtileridir. Bunlardan ilki "içerimde"dir. Bir açıdan, sistematik ve kategorik olmasa da ekspresyonist eğilimli (dışavurumcu) bir mizaç olan Necip Fazıl'da 'iç', onu belirleyici anahtar kavramlardan biridir. Kuvvetli bir 'ben' duygusunun harekete geçirdiği şairde dış dünyaya ait dil malzemesi, hemen sadece 'iç'i, yani psikolojik veya metafizik insan'ı anlatmak için kullanılır. Bu ameliyenin adı "abstraksiyon = tecrid = soyutlama"dır. Tecrid, Necip Fazıl'ın sevdiği kavramlardan biri. Poetika'sında ve başka yazılarında sıklıkla kullanıyor. Bilinen günlük yaşayışındaki ve siyasî hayatındaki aktivitesine, hatta bütün bir topluma

Durun kalabalıklar bu cadde çıkmaz sokak
Haykırsam kollarımı makas gibi açarak

gibi mısralarına rağmen o, şairliğinde tecrid'in (kelimenin hem yalnızlıkla çerçeveleme, hem de felsefî manada, dıştakileri reddetme manasında) adamı olmuştur. Şiirlerinin pek çoğunda hayata meydan okuması, bir kahramanlık gösterisi değil, bu tecrid eğiliminin tezahürüdür:

Hayat, mayat diyorlar
Benim gözüm mayatta

1922 tarihli ve şiir estetiği bakımından bence Rüzgâr'dan daha ustalıklı olan Akşam, Ahmed Haşim'in, o tarihten kısa bir süre evvel yayınlanan *Bir Günün Sonunda Arzu*'yu çağrıştırıyorsa da bunlar, benzer bir imajın iki farklı mizaçta tezahürü konusunda dikkate şayan iki örnektir. Haşim'inki empresyonist izler taşır. Necip Fazıl'ın Akşam'ı ise, iki mısraıyla ondan tamamen uzaklaşır:

Bu, bütün günlerimin
İçime denk akşamı

Şiirin ikinci kıtasında Haşim'e biraz daha yakın olduğu izlenimini veren mısralar var:

Akşamı duya duya,
Sular yattı uykuya,
Kızıllık çöktü suya,
Sandım bir cenk akşamı

mısralarını okuyan birinin

Şu bakır zirvelerin ardından
Bir süvari geliyor kan rengi
Başlıyor şimdi melûl akşamda
Son ışıklarla bulutlar cengi

kıtasını hatırlamaması mümkün mü? Ama Necip Fazıl'dan on sekiz yaş büyük olan Haşim'in bu *Süvari* şiirini, ölümünden kısa bir süre önce, 1933 başlarında yayınladığını da hatırlamak gerekir. Asıl söylemek istediğim Necip Fazıl'ı Haşim'den ayıran "bütün günlerin içine denk olan akşamı" imajıdır. Onun, ilk şiirlerinden başlayarak bütün edebî eserlerinde kullandığı sadece "iç" kavramının ve bunu çağrıştıran diğer kelimelerin dökümü,

bir tecrid dili arayışının göstergesi olur. Esasen *Poetika*'sında "şiirde teşhis (somutluk), tecrid (soyutlaştırma) içindir dediği zaman da kasdettiği bundan başkası değildir.

İşaret ettiğimiz mısrada ikinci imaj 'yüce bir dağ' dır (*Ben ve Ötesi*'nde bu ibare "koca bir dağ" olarak değişmiştir). Necip Fazıl'da mekânda sonsuzluğu işaret eden kavramlar, hemen her sanatkârda olduğu gibi ufuk, deniz, gökyüzü ve benzerleridir. Dağ ise, hacmi belirli ve görülebilen en büyük tabiat unsurudur. Pek az şiirde dağ, Necip Fazıl'da olduğu gibi, her an dış varlığın sınırlarını parçalayarak kendini göstermek ihtirasının sembolü olmuştur.

Cüce sin şehirde sen
Bir dev olmak istersen
Dağlarda şarkı söyle (1931)

Yine bir koşma görünüşünde olan Köroğlu (1923) şiirinde, bütün ağırlık o dev olmak isteyen insanla özdeşleşen dağlardadır (Üç kıtalık manzumede sekiz defa tekrar edilir).

Üçüncü kavram gizlilik'tir. Bu kelime ilk bakışta ekspresyonizme aykırı görünüyor. Gizlilik empresyonistlerin, belki daha doğrusu sembolistlerin vokabülerine ait bir kelime. Bununla beraber Necip Fazıl'da gizlilik, iç dünyanın ve onu ifade edecek olan şiirin önemli yapı taşlarındandır. Bu gizlilik de, yukarıda bahsettiğimiz 'tecrid' dilinin bir parçasıdır. 'Tecrid' bir zorlamadır. Günlük hayata ait kelimelerle yani müşahhas'ı = somut'u ifade eden kelimelerle mücerred'i = soyut'u anlatma azabı. Belki sanatta yaratıcılığın da esası bu azaptır. Onun için değil midir ki ne kadar yalın yazma, ayağı yere basma gayretiyle yazılmış olursa olsun bütün poetikalarda, söz dönüp dolaşıp gizlilikte karar kılar. Genel olarak şiiri, ama daha çok kendi şiirini en iyi ifade eden teorik yazılardan olan Necip Fazıl'ın *Poetika*'sında da o gizlilik sık sık dile gelir. Belki bir ucuyla mistik âleme açılmanın da kapısı bu gizliliktir. *Poetika*'nın daha ilk bölümünde şiiri afyona benzetirken şairi de bu afyonu **esrarlı** havanlarda hazırlayan bir simyager olarak düşünür. "Şair ne yaptığının yanısıra, niçin ve nasıl yaptığının ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak bir tılsım ustasıdır" Evet, şair, kendi sanatının sırrına müştaktır, zaten *Poetika* ve bütün poetikaları da yazdıran bu iştiyak değil mi? Ama bu sırra ulaşılmış mıdır? Yani şiir nedir, bu biliniyor mu? Bilinseydi zaten sır olmaktan



çıkardı. Yukarıya aldığım iki cümle içinde şiirin sır olduğunu işaret eden bir yığın kavram var: Afyon, esrar, simyager, sır, tılsım. Aynı yazının başka bir bahsinde ilimle şiiri karşılaştırırken "ilmin usûlünde tebliğ, şiirin usûlünde telkin vardır, tebliğ kaba davulculuk, telkin sihirli kemancılık" der. Burada şiirle musiki ilişkisi her ikisinin de insan üzerindeki tesirinin izah edilemez oluşudur. Yani anahtar kavram 'sihirli' kelimesidir.

'İç'ten, 'yüce dağ'dan, 'gizli'den bahseden pek çok şiir olabilir. Böyle bir yığın örnek için bu yorumların manası yoktur. Mühim olan bunların bir terkip olarak bir mısrada birleşmesidir:

İçerimde yüce bir dağ gizlidir

İşte bu, söylenmemiş bir mısradır. Asıl şiir de burada başlar. Ve ikinci mısrada biter:

Rüzgâr döne döne çıkar mı bilmem

Modern şiir ne kadar bütüncülük iddiasında olursa olsun, şiir hâlâ mısralardadır. Bana göre de Necip Fazıl'ın *Rüzgâr* şiiri bu iki mısradan ibarettir.

* * *

Rüzgâr şiiri, özellikle bu kadar geniş yoruma açılan ilk mısraı, üzerinde durmayı hak edecek kadar güzel midir, önemli midir? Biraz spekülasyona sapıp, o yıllarda ilk defa bu şiir veya mısra ile karşılaşan okuyucunun, şu her kelimeyi vurgulayarak, didikleyerek ele alması beklenebilir miydi, sorusunu soralım. *Rüzgâr* şiiri, dolayısiyle Necip Fazıl'ın şairlik hayatı bugün seksen yaşında. Bizim bugün Necip Fazıl'ın şiirine bakışımızla seksen yıl önceki şiir okuyucusunun, edebiyat çevrelerinin ve tenkitçilerin bakışı arasında epey fark olmalıdır. Benim şiire yukarıdaki yaklaşımım, tek başına o mısranın verilerine dayanmıyor. Bir Necip Fazıl şiiri oluştuktan sonra, bütün o birikimlerin ışığı altında seksen yıl sonra dürbünü tersine çevirerek yapılan bir değerlendirmedir şüphesiz. Ya o devir okuyucusu şiire nasıl bakmıştı?

Tam bir tarama yapılmış mıdır, bilmiyorum, ama *Örümcek Ağı* kitabı için bildiğimiz tek yazı, o yıllarda "Elenist şair" diye isim yapmış olan Salih Zeki Aktay'a aittir. Kitapla ilgili, yer yer alıntılar da yaptığı uzunca yazısının bir yerinde Salih Zeki, kendi döneminin şiiri için "senelerdenberi tersine çevrilmiş elbiseler veya usaresini kaybetmiş posalar gibi o sayfadan o sayfaya, o ağızdan o ağıza, o omuzdan o omuza dolaşan yırtık ve yıpratık nazımlardan artık gına" geldiğini söylüyor. 1925 yılında söylenmiş olan bu sözleri genç bir şairi teşvik etmek için boşa savrulan lâflar olarak kabul edemeyiz. Salih Zeki'nin bulunduğu yer, ikinci Meşrutiyet'te başlayıp Cumhuriyet'in ilk yıllarını içine alan 15-20 yıllık bir dönemdir. Bu dönemin panoramik bir bakışla görünüşü şöyle: O yılların şiiri genel karakteriyle toplumumuzun, dolayısiyle şairlerimizin büyük savaş yıllarını, çöküntüleri, kayıpları yaşadıkları, şahit oldukları yıllar. Önce didaktik ve ideolojik şiir, arkasından biraz daha estetik değer kazanan bir Millî Edebiyat çığırı, Anadolu'ya açılış, beri tarafta hâlâ Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti şiirini devam ettirme özentileri. Şiir tekniğinde aruz tamamen terkedilmek üzere. Fakat hece de henüz bir virtüozite kazanmamış. İşte bu atmosferde, Necip Fazıl'ın şiiri hece'nin de ilk zaferidir. O, hem nazım tekniği, hem de iç ses, ritm bakımından bir-

denbire bir çığlık gibi gelmiştir. Beklenmedik, şaşırtıcı kafiyeler, o güne kadar kullanılmamış mecaz, teşbih vs yani bir metafor dili. Fakat asıl, şiirin muhtevasıdır belki de birdenbire gönülleri çeken. İnsanın iç varlığına yöneliş, daha doğrusu hemen daima içten geldiğini hissettiğiniz bir çırpınış, fırlayış, mistik ve metafizik zorlamalar, marazî derecede sayıklamalar, vehimler, korku, hafakan, kâbus, ürperti... ve hepsi sebebi bilinmeyen bir kaynaktan geliyor. Şüphesiz Necip Fazıl bu duyguların ifadesinde tek başına değil. Bütünüyle değilse bile bazı münferit şiirler halinde bu trajik atmosfere tutulan şairler kafilesinde belki biraz özentiyle Salih Zeki, Ömer Bedrettin, Halit Fahri, Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi'yi, belki biraz daha içten Enis Behiç ve Kemalettin Kâmi'yi, biraz farklı bir istikamette Ahmet Kutsi ve Ahmet Hamdi'yi düşünebiliriz. Cumhuriyet döneminin 1935'lere kadar ilk yıllarını içine alacak bu konunun sebep ve kaynakları üzerinde derinleşecek bir araştırmaya ihtiyaç var. O yıllarda bir süredir tesirlerinden bahsedilen Baudelaire, Rimbaud, Bergson, Freud gibi şair ve filozoflardan egzistansiyalistlere kadar Batılı; Divan şiirinden, islâm ve Hind mistisizmine uzanan Doğulu isimleri tartışacak bir araştırma. Salih Zeki'nin Örümcek Ağı hakkındaki bir cümlesini nakledeyim: "Sesi, malzemesi yepyeni bir âlemden geliyor"

Necip Fazıl'ın şiirleri için yapılması gereken bir şey daha var. O, Türk şiirinde, belki dünya şiirinde de, kendi eserleriyle en çok oynayan adam. Her mısraı üzerinde bazan yıllarca bir kuyumcu gibi uğraşan Yahya Kemal'in tam zıddı, Necip Fazıl galiba şiirini zihninden kaleminin ucuna geldiği anda yayınlıyor, yani dışına vuruyordu. Ondan sonra o şiir, bir başka dergide, kendi şiir kitaplarında her çıkışında onu yeniden yoğuruyor, değiştiriyor, azaltıyor, çoğaltıyor. Şiir böyle yazılır mı? Yahya Kemal örneği şairler çoğunluğu teşkil ettiği için, Necip Fazıl'ın her tavrı gibi bu da şaşırtıcı. İlk şekline alışanlar yeni şekli beğenmemişler. Çok defa bana da öyle geldi. Fakat sonra o değişmelerden bazılarının sebepleri üzerinde düşündüm. Şiir estetiği bakımından makul bulduklarım oldu. Şairin zamanla farklılaşan sanat çevresi ve inanç rahatsızlıkları sebebiyle değiştirdiğini zannettiklerimden beğenmediklerim oldu. Şiirin kendisi gibi okuyucusu ve tenkitçisi de tam manasıyla objektif değildir, onlar da zevklerinin insanlarıdır. Her ne ise.. Ortadaki gerçek, son devir Türk şiirinin bu büyük ustası bütün değişmeleriyle okuyucusuna sunulmamıştır. Dahası var. Çile'ye girmemiş, yani bugünkü Necip Fazıl sevenlerinin bilmedikleri otuz küsur şiir var, az değil. Unutmayalım ki Haşim'in bütün şiirleri doksan kadar, Tanpınar'ın yetmiş. Hani şiir sayıyla ölçülmez ama o otuz küsur şiirden bazıları ilk kitaplarına girmiş, bazıları sadece dergilerde kalmış. İşte yukarıda şiiri için bir mısraını anahtar olarak kabul ettiğim *Rüzgâr* şiiri Çile'de yok. Kendisi bunları reddediyor ve hepsini çöplüğe attığını söylüyor. Bunu, uyulması zaruri bir vasiyet olarak mı kabul etmek gerekir? Gerçekten mahrem sayılabilecek mektup ve hatıraların bile, sanatkârların ölümlerinden sonra yayınlanmaları, sanat eserinin bir "amme:kamu malı" telakki edildiğini göstermez mi? Haşim, Hamid, Akif, Yahya Kemal, Tanpınar gibi, kendilerinin kitap dışı bıraktığı şiirlerinin yayınlandığı bir devirde artık Necip Fazıl'ın da bütün şiirlerinin, değişmeleri de gösterecek şekilde yayınlanması gündeme gelmelidir.

ORHAN KOÇAK

YAHYA KEMAL'LE MAYAKOVSKİ ARASINDAN NÂZIM HİKMET

Vâlâ Nureddin'in *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*'si, büyük şairle ilgili tanıklıkların en iyisidir bence. Vâ-Nû burada dosdoğru asıl soruna girer, Nâzım Hikmet tartışmalarında –kolayca çözüleceğini de sanmaksızın– hemen yüzleşilmesi gereken soruna: Eskilik ve yenilik sorununun özü olarak etkilenme ve özgürlük sorunu. Vâ-Nû, görünüşte psikolojik bir çerçeve içinde, bir kişisel bellek sorunu olarak tartışmaktadır bu konuyu: "Acaba gericilikle hafıza kuvvetinin, devrimcilikle de ileriyi gören hesap ve hayal kudretinin bir iç bağı yok mu? Uzun yıllarımız beraber geçen iki Türk şairinin mukayesesinde dikkatime çarptığına göre, hafızanın gericilikte, ilericilikte büyük rolü vardır." Karşılaştırılacak iki şair, bekleneceği gibi, Yahya Kemal ile Nâzım Hikmet'tir. Yahya Kemal, unutamayan adamdır. "Ömrümüz hâtıralardan ibarettir," demiştir Vâ-Nû'ya bir gün, "Ömrü ileriye doğru uzatmak pek elimizde olmadığına göre kendimizi maziye verip uzun yaşamalıyız. Benim tarihle uğraşmam işte asıl bu sebepledir." Nâzım Hikmet ise gözlerini ileriye dikmiş, geçip gideni umursamayan adam:

> Hafızası zayıf olup eski günlerle uğraşmadığı için, çocukluk hayatına dair hemen hiç hâtırası yoktu. Bir amnezi geçirmiş gibiydi [...] Yahya Kemal'in ise muhafazakar, hatta gerici (Osmanlıcı) tutumu, hafızasının son derece kuvvetli oluşundan mıdır diye hep düşünürüm. Osmanlı tarihinin az önemli şahıslarını bile öz akrabası gibi tanır, küçük büyük olaylarını da senesi senesine, fakat dün kendi başından geçmiş gibi bilirdi [...] Yeni bir pusu sezip arkadaşımı [Nâzım'ı] tehlikeden kurtarmak için kendisini Heybeliada'da bir otelde baş dinlemeye davet ettim. Vapura binip birlikte gittik. Bahriye mektebindeki talebeliğinin kendince kıymetli olması gereken dekorlarından hoşlanacağını sanmıştım. Hiç mi hiç ilgilenmedi. Zaten yıllarca süren seyahatlerimiz sırasında, subaylık tahsiline dair ancak iki üç hâtırasını anlatmıştı [...] Hakikatte ise hiçbir sınıfın, hiçbir bahçe köşesinin, hiçbir yatakhanenin, yemekhanenin yerini, şeklini hatırlamıyordu. On iki yaşlarında Galatasaray'ı bırakmış bu çocuk, hayatının o devre kadar geçtiği başka semt ve mahalleleri de hatırlamıyordu. Dinsizliği savunan "Filozof Reşit" isimli ve pelerinli bir sınıf arkadaşımız vardı. Nâzım, hayretle ve dehşetle dinlediği bu tek insanı hatırlıyordu Galatasaray'dan [...] Nâzım, büluğundan sonra dünyaya gelmiş gibiydi.[1]

Demek Nâzım Hikmet'in bellek zayıflığı, ona eski kültür karşısında bir özerklik sağlıyor, sadece yeniyi görmesini, başına buyruk bir biçimde "reh-i nârefte"ye yönelmesini mümkün kılıyordu. Burada, zayıf belleğin mi şiirsel özgürlüğe yol açtığını, yoksa özgürlük istencinin mi sonradan kendine bir "zayıf bellek" yarattığını sormak da mümkündür. Aşağıda ben de benzer bir sorunun çevresinde dolanacağım. Ama bu



noktada Vâ-Nû'nun yargısının farklı vurgularla da olsa epeyce geniş bir kesimce paylaşıldığını saptamak daha önemli. Nâzım Hikmet çevresindeki siyasal polemiklerin görece yatıştığı bir dönemde, 1960'larda, Cemal Süreya şöyle yazıyordu: "Nâzım Hikmet'in çıkışını kendinden önceki bir Türk şairine bağlamak oldukça güç. Oysa çağdaşı Necip Fazıl'a, bir yerde Yunus Emre'yi, bir yerde de Süleyman Nazif'i kök olarak almak mümkündür [...] Nâzım Hikmet için, söylesek söylesek, Pir Sultan Abdal'ı söyleyeceğiz. Bu da çok zayıf, hatta belki yanıltıcı, yapay olacak. Onun şiiri, Türk sanatı içinde, yeni bir öz girişimi getirirken yeni bir biçimi de sunuyor."[2] Cemal Süreya, Nazım'da Mayakovski etkileri olduğunu ama bu etkinin "fazla büyümsenmemesi" gerektiğini de belirtir: Mayakovski'nin "kırbaçlayan bir dili, kelimeleri raflardan hızlı hızlı çeken geometrik bir çalışması vardır. Nâzım Hikmet'te ise yumuşaklık hâkim. Bütün güzel şiirlerinde böyle. Mayakovski'de duyarlık çok azdır. Zekâ da aklın buyruğu altındadır. Nâzım Hikmet ise alt planda bir duygu şairidir yine de." Cemal Süreya, bir yandan Nâzım'ı yerli yabancı her türlü etkiden münezzeh kılmaya çalışırken[3] bir yandan da onun "bize" ait olduğunu vurgulamak ister gibidir:

> Türkçenin en sıcak olanakları içinde büyük bir güç denemesine girmiştir. Tabii bunu onun bütün şiirleri için söylemek güç. Serbest yazışa ilk geçtiği sıralarda, çok kekeme, hatta zevksizdir. Kısa ve uzun mısralar arasında kafiyelerle, zorlama seslerle bir *ritm* kurma eğilimindedir [...] Heceden serbest nazma yeni geçen manzumecinin gereksiz *ritm çırpınışları* içindedir. Ama bir de daha sonraki şiirlerine bakalım, nasıl durulduğunu, *şarkıları* nasıl ısıttığını, *konuşma dilini* nasıl kalkındırdığını göreceğiz [...] Osmanlı duyarlığını parçalamaya çalışmasına karşın, yine de o duyarlığın kadrosu içindedir. (a.b.ç.)

Hem etkilenmemiştir, hem de sonuçta yine "bizdendir" – burada Cemal Süreya'nın özel bir tutarsızlık içinde olduğunu sanmayalım; tutarsızlık, varsa eğer, Cemal Süreya'dan çok, onu bile etkisi altına almış olan zihinsiz Türk romantizminin tutarsızlığıdır (öte yandan, "aklın buyruğu altında *olmayan* bir zeka"nın nasıl bir şey olduğunu da Cemal Süreya'ya kimse sormamış gibidir). Şu halde, Nâzım Hikmet yerli (ve yabancı) şiirden değil ama yerli kültürden ("şarkılar") ve kültürün de gündelik yaşama en bitişik yerinden ("konuşma dili") etkilenmiştir.

Buna çok benzeyen bir yargıyı Turgut Uyar'da da buluyoruz: "Nâzım, Batıdan aldığı *bütün etkilere karşın*, başlangıçta, yüzde yüz bir halk ozanıdır. Şiiri, entelektüel bir etkinliğin dışında düşünmüştür. *Düşünmemiştir bile*. Şiir, onun için, *bulduğu gibi vardır*. Sadece kendi adını, bağlılığını ve büyük dirimini koyar bulduğuna. *Mayakovski bir bahanedir* duyarlığına. İlk hüzünlerini, ilk isyanını *Anadolu*'dan almıştır çünkü. Başkaldırması önce çok yerel, çok duygusal, çok beşeridir [...] Demek istediğim şudur ki Nâzım, Mayakovski ve bütün öbür Fütüristler olmasaydı da, yaz-

dıklarından başka bir şey yazmayacaktı."[4] Kısaca, bütün etkilere karşın *aslında* etkilenmemiştir. Kültür bahanedir, her şey şairde zaten vardır, çünkü her şey zaten halkın özünde vardır, şairin marifeti de düşünce ve şiirsel etki gibi fazlalıkları bir yana iterek doğrudan doğruya bu özü seslendirmektir. O zaman zaten kendini, kendi özgünlüğünü de aslında ortaya koymuş olacaktır. – Zihinsiz romantizmin, Turgut Uyar'ın bu kitabında sık rastlanan Atatürkçü bir versiyonu.

Vâ-Nû'nun tanıklığında bir tazelik, bir keskinlik, çünkü bir kısmilik vardı; Nâzım'ın ve şiirinin bir ânına, özgül bir yönüne işaret ediyordu.[5] Oysa Cemal Süreya ve Turgut Uyar'ın yazılarında beliren yaklaşımlar, bellek zayıflığı motifinin yerine "etkiden bağışıklık" gibi fazla genel bir fikir geçirmekle böyle bir özgüllüğü de elden kaçırmaktadır. Şüphesiz, Nâzım Hikmet'in yapıtlarının (özellikle de ilk şiirlerinin) henüz yayımlanmamış olduğu bir dönemde yazılmış yazılardı bunlar; üstelik, şairin temsil ettiği değerlere şu ya da bu açıdan yakınlık duyan, onu eleştirel biçimde savunmak (C. Süreya) ya da yüceltmek (T. Uyar) isteyen şairlerce yazılmıştı. Gelgelelim, Nâzım'ın yeni bir şiire geçerken karşılaştığı koşulların ve üstesinden gelmek zorunda olduğu engellerin kavranmasına hiçbir katkısı olmamıştır bu türden yaklaşımların. Acaba, Mayakovski olmasaydı da gerçekten yine böyle mi yazacaktı Nâzım Hikmet? Bunu nasıl saptayabiliriz, saptamanın bir yolu var mıdır? Cemal Süreya, ikiye ayırıyor Nâzım'ın şiirlerini: "Zevksiz" ve "sıcak" – ama zevksiz ile sıcak arasında hiç mi ilişki yoktur, sıcaklık yoktan mı varolmuştur? "Ritm çırpınışları içindeydi" diyor – ritim için *çırpınmanın* hiç mi ilişkisi yoktur etki sorunuyla? Unutma ve anımsama ve yeniden unutma sorunuyla?

Nâzım'la ilgili bir hikaye anlatılır: Gece vakti bir geminin güvertesinde ayaklarıyla tempo tutarak Yahya Kemal'in "Geçmiş Yaz" şiirinin "Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin" dizesiyle başlayan ikinci kıtasını tekrar tekrar mırıldanmaktadır; şiirin ritmini, ritmin anlamını sökmeye, çözmeye çalıştığını söyler sonra. Bu anektod, Nâzım Hikmet'in aslında "bizden" olduğunu, hep şarkıların sıcak, aşina tonunu kolladığını belirtmekten hoşlanan bir "şefkatli muhafazakar" yaklaşımın sahiplerine cazip, elverişli bir malzeme gibi görünmüş olmalıdır. Ben bulamadım, ne Nâzım'la pek çok vapur yolculuğu yapmış olan Vâlâ Nureddin'de, ne Zekeriya Sertel'in büyük ölçüde Vâ-Nû'dan aktarılmış *Mavi Gözlü Dev*'inde, ne Müzehher Vâ-Nû'nun anılarında, ne de Memet Fuat'ın biyografisinde. Ama hikayede bir hakikat payı varsa eğer, "bizden" olmanın rahatlatıcılığıyla değil, "bizle" başa çıkma kaygısının rahatsızlığıyla ilgilidir bence.

Vâ-Nû'da gemi anektodu yok, ama ritim çabasıyla, ritim çırpınışıyla ilgili başka birçok gözlem buluyoruz. Örnekse: "Çevredeki gürültülerle, mekanik müzikle tedirgin olmazdı [...] yalnız kaldığı yahut yakın bir arkadaşın varlığından çeinmediği zaman, kendi kendine konuşur gibi çalışırdı. Elleriyle kollarıyla şiirinin seslerini orkestra şefi gibi ayarlardı. Ritimlerini araştırır bulurdu." Ve: "Kulağına mutlaka bir şiir fısıldayan vardı. Ritimler dünyasına girince, *çekimine kapıldığı sesleri daha da iyi işitmek istercesine* benden yarım yarım adım öne fırlar, yürümeye başlardı. Gerçek şiir şaire evvela güftesiz beste gibi gelir. İlkönce ritim kalıbı belirir." İki şey: Bazı

seslerin çekimine kapılmıştır, demek bu sesler kendi dışındadır, onu cezbediyor, ayartıyordur; ve bu sesleri daha da iyi işitmek istiyordur, demek yeterince işitemiyordur, bu sesler henüz uzaktadır. Neredeydi peki? "Çevredeki gürültülerle" ilgilenmediğine göre, *mekansal* olarak değil, *zamansal* olarak uzak bir yerdedir. Bulunduğu zamansal noktanın ya öncesindedir, ya sonrasında. Ama daha çok da hem öncesindedir, hem sonrasında: Unutkan Nâzım, anımsamaya çalışıyor, ama aynı zamanda anımsadığını da unutmaya ve henüz olmayan bir sese yetişmeye çalışıyordur. Bu noktada, T. S. Eliot'un "işitsel imgelem" kavramı, belli bir açıklık getirebilir:

> "İşitsel imgelem" adını verdiğim şey, düşünce ve duygunun bilinçli düzeylerinin altına inen ve her sözcüğe can veren bir hece ve ritim duyusudur; en ilkel ve unutulmuş olana iner, kökene döner ve geriye bir şeyler getirir... Şüphesiz, anlamlar aracılığıyla çalıştığı ya da büsbütün anlamsız işlemediği söylenebilir. Eskimiş, silinmiş ya da bayat olanla güncel, yeni ve şaşırtıcı olanı, en eskiyle en uygarlaşmış zihniyeti kaynaştırır.[6]

Nâzım'ın da "bir adım öne fırlarken" farklı bellek katlarına kayıtlı ama uyku halindeki sesleri, ritimleri uyandırmaya, canlandırmaya çalıştığı söylenebilir. Ama Eliot'un kavramı, bir şeyi gözden kaçırmaktadır: Bütün bu unutuş-anımsama-unutuş sürecinin *çatışmalı* boyutunu. Vâ-Nû, belleksizlik bahsinde şunu da ekliyor: "Bir tarife göre kültür, öğrenilenleri unutmakmış. Nâzım da acaba bu sırra erişip tekmil sudan hatıralarını bilinçaltına mı kaydırmıştı? Nâzım, büluğundan sonra dünyaya gelmiş gibiydi [...] Gelişme devri Nâzım'da ortalama insanınkinden daha gecikmeli olmuştu." Ergenlik, çatışma demektir, en çok da büyüklerle, eskilerle, modellerle çatışma; sonrasında, bir sonrası varsa eğer, bazı tavizler verilmiş, bazı uzlaşmalar ve dengeler sağlanmış, bazı ruhsal enerjiler farklı biçimde bölüştürülmüş olur, olursa eğer. Nâzım'ın uzun, "gecikmeli" ergenliğinin bütün bir cephesi de ritimler üzerinde bir çekişme olarak nitelenebilir.

Ritim, sadece kuramsal bir konu olarak değil, poetika çekişmelerinin asıl konusu olarak Yahya Kemal'le girmişti modern Türk edebiyatına. "Deruni ahenk"in sözcüsü, kendi şiirsel geçmişiyle (Divan şiiri ve Fransız şiiri) hesaplaşmasını imge üzerinden değil de ses üzerinden kazanmış, şiirinin ardındaki merkezkaç güçleri seste uzlaştırabilmişti.[7] Kendinden sonra gelenlere yönelttiği küçümsemenin de öncelikle ses düzleminde ortaya çıkması doğaldır. Yahya Kemal'den sonra gelenlerden biri, Nâzım Hikmet'ti; Nâzım içinse kendinden önceki, en çok –ve bir süre için sadece– Yahya Kemal.

Bahriye Mektebinde öğretmeni ve 1916'dan itibaren de annesi Celile Hanım'ın aşığıydı.[8] Memet Fuat, annesiyle babasının ayrılmasını Nâzım'ın hiç istemediğini ve önlemek için "eve mektuplar yağdır[dığını]" belirtiyor.[9] Öte yandan Yahya Kemal de Nâzım'ın şiir yazdığını öğrenmiş ve onunla Celile Hanım'ın evinde özel olarak ilgilenmeye kara vermiştir. Memet Fuat şöyle aktarıyor: "Arkasından şiir dersleri başladı. Ünlü şairin asıl amacı bu dersler yoluyla Celile Hanımın evine sık sık gidebilmekti. Böylece kıskanılan bir koruyuculuk ortaya çıktı." Ancak şair adayı bu durumdan hiç memnun değildir, dedikodular kulağına gidince "dövmek için" Yahya Kemal'i aramaya başlar ve "Vuslat" şairi de "söylentiye göre, evini değiştirir, yeni adresini uzun bir süre en yakınlarından bile saklar."[10] Bir Oidipus geriliminden söz etmek sanırım abartma olma-

yacak. Ama Oidipus ilişkisi, rekabet ve düşmanlık kadar, bağlılık ve öykünme de içerir: Nâzım, şiirsel belleğini oluşturan ilk sesleri değilse bile bu seslere çekidüzen vermeyi, yayımlamaktan çekinmeyeceği işler çıkarmayı, Yahya Kemal'den öğrenmiştir.

İlk sesler, dedesi Mevlevi Nâzım Paşa ve dostlarının sohbetlerinde işittiği ve tam anlayamadığı için sessel nitelikleri daha da belirginleşen bazı sözler ve şiirler olmalıdır. Ama daha güncel bir ikinci ses tabakası kısa sürede örtmüş gibidir bunları: 1. Dünya Savaşı yıllarıdır, Nâzım'ın dayısı Çanakkale'de şehit düşmüştür ve dede evinde Fikret ile Memet Emin Yurdakul'un şiirleri de okunmaktadır. Bu yıllarından bir örnek: "İntikamım alın diye bağırıyor/Haç asılmış camiler/İntikamım alın diye bağırıyor/Süngülenmiş masumlar/.../İntikamım alın diye/Bağırıyor Rumeli/Sen ey ulu neslin evlâdı/Bu feryâda susacaksın öyle mi?" (1915; Nâzım bu şiiri yayımlamaya teşebbüs etmemiştir). 1916'da Bahriye mektebine girer ve kısa sürede Yahya Kemal'in edebi ilgisine mazhar olur. Yayımlanan ilk şiiri (1918) bu ilginin belgesidir: "Bir inilti duydum serviliklerde/Dedim: Burada da ağlayan var mı?/Yoksa tek başına bu kuytu yerde,/Eski bir sevgiyi anan rüzgâr mı? // Gözlere inerken siyah örtüler,/Umardım ki artık ölenler güler,/Yoksa hayatında sevmiş ölüler,/Hâlâ servilerde ağlıyorlar mı?" Memet Fuat'ın belirttiğine göre bu aslında "Nâzım'ın on dört yaşındayken yazıp bir köşeye attığı" bir şiirdi, "annesi ortalığı toplarken onu bulmuş, Yahya Kemal'e göstermiş, Yahya Kemal de bazı yerlerini düzeltip 'Yeni Mecmua'da yayımlatmıştı." (Yahya Kemal'in bu parça için, "O kadar çok tashih ettim ki adeta yeni baştan yazdığımı söylebilirim" dediğini de yine Memet Fuat'tan öğreniyoruz.) Ama tashihe gerek kalmadan da aşağı yukarı aynı tonu tutturabiliyordur artık. Şu da aynı dönemde yazılmış: "Yâdınızda mıdır o çok karlı gün/Bir kışın elinden tanışmıştık biz/Bastığımız yerler beyazdı bütün/Yâdınızda mıdır o çok karlı gün." – Şu halde, hiç kimse olmasaydı da Nâzım "yine aynı şiiri" mi yazacaktı?

Öte yandan şair adayının bu etkilenme içinde kendini çok rahat hissetmediği de düşünülebilir. Etkilenme sürecinde, model ("şiirsel baba") aynı zamanda rakiptir çömez için. Çömez hem benzemek zorundadır ona, hem de gölgesinde kaldığı, aşamadığı, üstesinden gelemediği sürece bir beyhudeliğe, bir şiirsel ölü doğuma mahkum olacaktır. Nâzım'ın durumunda, şiirsel Oidipus, Celile Hanım'la ilgili gerçekçi Oidipus yüzünden daha da şiddetlenmiş gibidir. Öte yandan, üstadın özel ilgisi ve etkisi, şiirsel kardeş çekişmesini ve küçümsenme ("küçük bey" olarak kalma) tehlikesini getiriyordur. Bahriye Mektebinden arkadaşı Necip Fazıl'ın sözünü aktarıyor Memet Fuat: "Nâzım Hikmet'i de, çocukluğunun ilk şiir himayesini anne hatırı yüzünden sağladığı fikriyle küçümser olmuştum." Nâzım rahat değildir: Yahya Kemal'in sönük uzantısı olarak kalmak çok yakın bir tehlikedir. O yıllarda, kısmen Yahya Kemal'den etkilenmiş bir şiir çizgisi de oluşmaktaydı, Faruk Nafiz'de en iyi temsilcisini bulan bir çizgi. Ama daha gündelik olmak adına Yahya Kemal'deki yüksek tonu sık sık gevşeten, bayağılığa düşen bir çizgi. Nâzım da sonradan "Beş Hececiler" olarak anılacak bu grupla ilişkiliydi ve bu yıllarda yazdığı bazı şiirlerde böyle bir zevk düşüklüğüne (ya da henüz "yükselememişliğine") rastlanabiliyordu.[11] Unutmak zorundaydı Nâzım, öykündüğü sürece aşamadığı, biraz ayrıldığı anda da çok altına düştüğü şiirsel mode-

lini unutmak zorunda. Bir süre, Memet Fuat'ın deyişiyle, "işgal altındaki İstanbul'da, halkın özlemlerini yansıtan direniş şiirleri" yazdı (İlk Şiirler kitabında "Kırk Haramilerin Esiri" ve "Benim Gönlüm"). Ama aynı zamanda, aynı günlerde, 11. dipnotta gördüğümüz türden şiirler de yazabiliyordu. Sonra Anadolu'ya geçti.

•••

İstanbul'dan çıkış, "aile içi" ilişkinin ağırlaşmış havasından da çıkmak demekti. Vâ-Nû'yla birlikte yazdıkları ve 17 Şubat 1921'de *Anadolu'da Yeni Gün* gazetesinde çıkan "İç Anadolu'ya İlk Bakış" şiiri bu tazelenme duygusunu sezdirir. Bazı dizeler: "İki arkadaş tuttuk dağlara giden yolu./Öyle yükselmişiz ki sahilde İnebolu/İnce sokaklarıyla ufaldıkça ufaldı,/Minareler bir çizgi, camiler nokta kaldı. /.../Çocukken masallarda dinlediğimiz bir yer,/Güzel İç Anadolu görünecekti bize./Onu nakşetmek için bir anda kalbimize/Son adımı atmadan gözümüzü kapadık./.../O kadar yakındı ki dağların yamaçları/Dereye düşen bahar bir daha çıkamamış/Bu ne güzel memleket: Yüksek dağlarında kış,/Yollarında sonbahar, deresinde ilkbahar,/Altın güneşinde de yazın sıcaklığı var." Sonradan ders kitaplarına alınan bu şiirle Faruk Nafiz'in iki yıl sonra yayımlanan ünlü "Han Duvarları" şiiri arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Çamlıbel'inki daha koyu, daha kıvamlı bir şiirdir şüphesiz: Bu şiir okunduktan sonra yazılmıştır ve üstelik Faruk Nafiz'in Yahya Kemal'i arkada bırakmak gibi bir çabası yoktur. ("Han Duvarları", bir düzlemde, bu arkada bırakamayışın ifadesi olarak da okunabilir. Turgut Uyar, Bir Şiirden'deki Faruk Nafiz yorumunda, İstanbullu yazarın suçluluk duygusuna değinir.) Nâzım'la Vâlâ Nureddin'in şiirindeyse, yeni manzaraya hayranlıkla birlikte bir sevinçli hafifleme vardır, bir yükten kurtulma duygusu. Deyiş, sözdizimi ve kadans da –o dönem için– yenidir.[12] – Sonunda gerçekten unutmuş muydu Yahya Kemal'i ve onun o ağır, ağdalı seslerini?

Bolu'da Vâ-Nû'yla oturmuş, Fransız Devrimiyle ilgili kitaplar okumaktadırlar (bu kitapları, İnebolu'ya geçtikten sonra tanıştıkları ve iki arkadaşın cehaletine şaşıp kalan Sadık Ahi ve Vehbi Sarıdal gibi "Spartakistler"den almış olmalılar). Vâ-Nû, "Ah! İnsan o devirde yaşamalıymış!" der. Nâzım, oturduğu sedirden kalkarak duvardaki haritanın Doğu tarafına bakar, parmağını Kafkasya'ya doğru uzatır ve "Geliyor. Kürkünü giymiş geliyor," der. Vâ-Nû'nun belirttiğine göre, Yahya Kemal'in yayımlanmamış bir dizesidir bu: "Mütareke döneminde beyaz Rus generali Vrangel ordusunun döküntüleri köprü başına yığıldığı gün, Yahya Kemal, 'Çarlığın yıkıldığını gördük' diye memnunluğunu belli etmişti. Sonra da Bolşeviklerin güneye doğru inişi hakkında yukarıki mısraı söylemişti." – Unutmak mı, günün en önemli olayını anarken ve *kendi* isteğini dillendirirken bile *Yahya Kemal*'in "önemsiz", gelişigüzel bir dizesini anımsıyordur Nâzım! Gelişigüzel, ama Beyatlı'nın ritmi oradadır.

Küçük bir ayrıntıya çok mu anlam yüklüyoruz? Bütün bu "aile öyküsü" fantastik bir aşırı-yorumdan mı ibaret? Nâzım'ı dinleyelim, Vâ-Nû bir mektubundan aktarıyor: "Bugünkü Türk şiirini ana ve esaslı çizgisiyle çok seviyorum zaten. Bunda belki bir anne şefkatinin de payı var. Lâkin her şeye rağmen büyükannenin Yahya Kemal ve büyük teyzenin Hâşim olduğu da muhakkak." – Ama ancak sonradan söylenebilecektir bu söz, Yahya Kemal'in etkisini Mayakovski ve Konstrüktivizmin etkisiyle kırdığına

ve *onların* etkisini de yine Yahya Kemal'le, ama bir çeşit ikincil Yahya Kemal'le kırdığına inandıktan sonra. Ama endişenin o zaman bile tam aşılmamış olduğunu gösteren belirtiler var. 1948'de Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta şöyle diyecektir: "Sen ne diyorsun Kemalciğim? Benim *Sonbahar* şiirleri yazmam hoşuna gitmiyormuş, içinde bulunduğum ruh halini bilmiyormuşum [...] Bak sen bana Yahya Kemal'in bir mısraını yazmışsın. Bir fikrini, bir hissini ifade edebilmek için Yahya Kemal'in bir şiirinden bir satır almak zorunda kalmışsın. O satırı da bende bulsaydın, hem de daha ustaca, daha realistçe söylenmişini bende bulabilseydin daha iyi olmaz mıydı?"[13]

Nâzım unutmak istemektedir ve Rusya ona bu imkânı sağlayacaktır. Batum'da bir gazetede tuhaf bir şiir görmüş, Memet Fuat'a göre "büyük olasılıkla Mayakovski'nin yazdığı" bu şiirin "uzunlu kısalı dizelerine, merdivenli istifine ilgi duymuş, ama Rusça bilmediği için içeriğini anlayamamıştır." Ama burada "içerik" biçimde aranmalı: Şiirin şekli, Nâzım'ın Moskova'ya giderken gördüğü yerinden oynamış toplumsal doku manzaralarını andırıyordur. Moskova'da Mayakovski'nin sesini de *işitir*: Cümlenin anlamını değil, ritmin anlamını alıyordur. Sonuç, "Açların Gözbebekleri", "Orkestra", "Salkımsöğüt", "San'at Telakkisi" gibi Nâzım'a daha Türkiye'ye dönmeden İstanbul'da ün kazandıran şiirlerdir. Endişelenme sırası, Yahya Kemal'de midir şimdi? (Onun da 1912'de kendisi Paris'ten dönmeden önce bazı şiirleri "fethetmişti" İstanbul'daki edebiyat ortamını.) Etkisi, etkinliği, pek tanımadığı bir şiir türü tarafından kırılmaktadır. O da bu şiiri "savlı şiir" diye küçümseyerek işin içinden çıkmaya çalışır ve izleyicisi Tanpınar'a babaca bir öğüt vermekle yetinir: "Şiiri bırakın. Müsaadenizle bendeniz o işi yaptım. Şiiri bitirdim. Siz nesir yazın.

Nâzım'ın yöneldiği şiir türünün tam da bunu yaptığının, şiirle nesiri birleştirmeye gittiğinin farkında değildir belki de. Burada bir nokta vurgulanmalı: Nâzım'la Mayakovski arasındaki yakınlık sadece dize istifiyle ve belirgin ritim tutkusuyla sınırlı değildir. Şiirin doğadan çok şehre benzemesini amaçlıyorlardır ikisi de. Bu noktada şiirde kakışımın *(dissonance)* rolü önemlidir; Türkçe'de *şehrin* kesikli, sarsak ritmi ilk kez Nâzım'ın 1920'lerde yazdığı şiirlerde hissedilir. "Nesirleşme" aynı dönemde, Pound, Eliot ve Apollinaire gibi şairlerde, Georg Trakl'da ve Alman dışavurumcularında da görülen bir eğilimdir; hepsi de kakışımın açtığı imkânları yoklarlar. Nâzım'da bunu ilk saptayanın Hâşim olduğunu biliyoruz; ama Hâşim'den sonra, uzun bir süre sadece Selahattin Hilav dikkat çekecektir bu noktaya: "Nâzım Hikmet, yirminci yüzyılın bu öncü sanat ve şiir akımları içinde dolaylı olarak yer almaktadır [...] 1930'dan önce yazdığı şiirlerde Nâzım'ın toplumcu bir özle fütürist anlayışın ilke ve tekniklerini nasıl kaynaştırdığı açıkça görülür. Bu yeni poetikanın estetiği, kaynağını şehir ve sanayi hayatında bulur."14 30'lardan sonra Nâzım'da doğa imgelerinin ve daha yumuşak ("sıcak") bir söyleyişin hakim olduğu doğrudur, bu noktaya aşağıda son bölümde değineceğim; ama Mayakovski'de, Kübistlerde ve Fütüristlerde görülen ve ancak şehir yaşamından türeyebilen bir teknik Nâzım'da belki asıl işlevine 30'lardan sonra kavuşur: Eşzamanlılık tekniği; aynı anda farklı mekanlarda, farklı sahnelerde gerçekleşen olayların bir arada sunulması. *Memleketimden İnsan Manzaraları*, büyük gücünü, farklı sahnelerin, farklı toplumsal ve ruhsal anların eşzaman-

lılığından alır. Trenler, sonuçta İstanbul'dan Ankara'ya, şehirden kıra dönüyor olsa bile, bu dönüşün tarzı ve devinimi şehre özgüdür, şehirle yüklüdür.[15] - Nâzım, Yahya Kemal'den büsbütün farklı bir şiire geçmiş olarak, rahat mıydı şimdi? Unutacağı bir şey kalmamış mıydı, artık sadece geleceğe mi aitti?

•••

Unutuş ve anımsamanın bütün zorlu şairlerde olduğu gibi Nâzım'da da kaygıdan ve çabadan bağımsız olmadığı, başka bir deyişle iradi bir boyut içerdiği görülmelidir. "Malûm ya," diyor Kemal Tahir'e 1945'te yazdığı bir mektupta, "ben insanları bir kere tanıdıktan sonra onları unutmak *gerekmezse* bir daha unutmam."[16] Bir süre, başkalarıyla birlikte Yahya Kemal'i de unutması gerekmiştir; bunu kısmen başardığı da söylenebilir. Ama şimdi, 1940'larda, ona Yahya Kemal'i unutturanı da unutması, hiç değilse zihinsel olarak etkisizleştirmesi, sindirmesi, "metabolize etmesi" gerekmektedir. Üstelik, onu, Mayakovski'yi, ilk kez şimdi, hapisteyken, Rusçayı çeviri yapacak ölçüde bildiği bir dönemde daha iyi okuyor ve anlıyordur. Kemal Tahir'e 1941'de şöyle yazar: "Mayakovski'nin 940 senesinde neşredilen ve bir tek ciltte toplanan şiirleri elime geçti. Okuyorum. Sana bir itirafta bulunayım, aramızda kalsın, Mayakovski ile yeni tanışıyorum."

Mayakovski kaygısının daha eski tarihli olduğunu biliyoruz oysa. 1937'de "Her Ay" dergisinde, Mayakovski'yi "kopya ettiğini" söyleyenlere verdiği cevabı Memet Fuat aktarıyor:

> Hece veznini bırakıp 'vezinsiz' yazı yazmaya başlamamın ilk verimi 'Açların Gözbebekleri'dir. Ben bu yazıyı yazdığım zaman Rusça bilmezdim ve Mayakovski'nin adını bile duymamıştım. Ne malum? diyecekler. Şahitle ispat ederim... Mayakovski, bir nevi Rus aruzunun bir çeşit, son haddine vardırılmış, müstezatlı tarzıyla yazar. Hani Hâmit'in 'Mevkii Viyana' diye başlayan bir yazısı vardır, aşağı yukarı öyle... Halbuki benim yazılarımda böyle muayyen bir veznin son haddine vardırılmış müstezatlı tekniği yoktur. Ahengi ve vezni anlayış bakımından aramızda hiçbir benzerlik olmayan Mayakovski'yle muhteva bakımından da ayrılırız... O her şeyden önce ve her şeye rağmen ferdiyetçidir. Ben değilim... Rusça öğrendikten sonra ve Mayakovski'nin eseriyle ve şahsıyla tanıştıktan sonra ondan birçok şey öğrendim. Fransızcayı öğrendikten sonra birçok Fransız şairlerinden ve Rusçayı öğrendikten sonra da birçok Rus şairlerinden birçok şey öğrendim. Bunların arasında Mayakovski de vardır.

Nâzım'ın kızdığı anlaşılıyor, Türkiye'ye ikinci dönüşünden sonra bu türden sorularla sıkça karşılaşmış olmalıdır. Ama savunusu, sadece anketçilere mi karşıdır? "Bir nevi"lerin, "bir çeşit"lerin, "birçok"ların bolluğu, Hâmit benzetmesi, "bunların arasında Mayakovski *de* vardır" iması, kendi içinden gelen bir suçlamaya da cevap yetiştirmeye çalıştığını hissettiriyor. Ama bu "model" kaygısını taşımakta olduğunun asıl kanıtını, Kemal Tahir'e itirafıyla bu pasajın tarihlerini karşılaştırdığımızda buluruz: 1937'de, Mayakovski'yi, onunla kendi şiiri arasındaki biçimsel ve özsel farklılıkları değerlendirecek ölçüde tanır gibi konuşmaktadır; oysa dört yıl sonra, onunla yeni tanıştığını söyleyecektir! İkisi de doğrudur bir bakıma: 1941'de onunla ilk kez sahiden tanışıyordur, ama çok daha önce onun yaptıklarından etkilenmiş ve bu etki-

yi Yahya Kemal etkisini kırmak üzere seferber etmiştir. Kaygı, yer değiştirmiştir şimdi. 1941'de Kemal Tahir'e bir başka mektubundan:

> Sırası gelmişken şahsıma ait bir müşahedemi kaydedeyim. Ben şimdiye kadar hiçbir [...] şairi, muharriri, romancıyı filan kıskanmadım. Bu kendi yaptıklarıma karşı kör ve gururlu bir itimat beslediğimden değil. Fakat eser bizimkilerin [sosyalistlerin – O.K.] eseriyse, bizimkilere yakın, bizimkileri hazırlayanların eseri ise onları sanatker hasedciliği ile bulunamıyacak kadar çok sevdiğimden; yok eğer bu karşı tarafın verimi ise karşı tarafı ayrı cins ve neviden –mesela biz ağaç isek onlar kedi– bir varlık olarak telakki ettiğimdendir. Daha konkre yazarsam: Maksim Gorki'ye, yahut Mayakofski'ye [...] haset etmedim.

Bu, düpedüz bir psikolojik inkâr (bir gerçeğin inkâr yoluyla itirafı) olarak görülemez; ama bu noktada hassaslaşmıştır Nâzım, bir savunma konumuna geçmiştir. 1945'te yine Kemal Tahir'e şöyle yazar: "Sana bir Ant mecmuası yolluyorum. Orda da Orhan Veli'nin kitabı hakkında bir yazı var. Yazının muharririyle aynı fikirdeyim. Yalnız son satırlarını anlayamadım, yeni ve gerçek şiire örnek istersen ustayı oku filân gibi bir lâf ediyor. *Kimi kastediyor,* Mayakofski'yi mi, Gorki'yi mi? Bizde de yirminci asrın tam ve gerçek şiiri yolunda atılmış önemli adımlar var, ama tekrar tekrar okunacak usta henüz meydanda değil, oluş seyrinde."

"Unutmak gerekmezse unutmam": Şimdi de eski bir şiirsel unutuşu unutması gerekiyordur Nâzım'ın, o unutuşta kendisine yardımcı olanı unutmalıdır. Bu, Yahya Kemal'i ve "Yahya Kemal" imgesinin çevresinde toplanmış şiirsel öğeleri anımsamak demektir. Lirizmin gerekli olduğuna ilişkin ilk yazılı beyanları –ürkek bir biçimde ve yine Mayakovski'yi de işin içine katarak: "onda da lirizm vardır, Gorki'de de"– 1940'tan itibaren Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda belirmeye başlar. Şiirin kendisindeki dönüşün başlangıcı, daha da eskidir: *Şeyh Bedreddin Destanı* (1936). Düzyazı ve kakışım öğeleriyle yanyana, eski sesler de anımsanmaya başlamıştır. Bir bakıma Yahya Kemal'in Baki'deki sağlamlığı Heredia'nın ve Verlaine'in merceğinden farketmesi gibi, Nâzım da eski aşina sesleri "yabancı" öğenin içinden geçtikten sonra, oradan geçtiği için buluyordur. İkincil bir eskidir bu, yeniden bulunmuş eski, varlığını yeniye borçlu olan eski. Şöyle denebilir mi: Mayakovski olmasaydı Yahya Kemal'e de yetişemezdi Nâzım; öte yandan Yahya Kemal orada olmasaydı Mayakovski'ye zaten gitmesi gerekmeyecekti. İkisine de uğrayarak, ikisini de birbirine kırdırarak ve aralarından dolaşarak açtı kendi "benzersiz" alanını. 1950'den sonra, Rusya'ya gittiğinde, Mayakovski "kopyası" konusunu açan tiyatrocu Fevralski'ye verdiği cevap, göreli bir dengenin kurulduğunu gösterir: "Varsın yaşasın bu efsane... Benim için saygındır."

Son bir nokta. Haset etmediğini söylüyordu; Memet Fuat da biyografisinde, "Nâzım Hikmet'i anlamak isteyenler öncelikle 'iyilik' konusu üzerinde durmalıdırlar," diyor, "Yakınları, 'Nâzım'ın başına ne geldiyse iyiliğinden gelmiştir,' derlerdi." Yakınlarının Nazım'ca pek de hoş karşılanmayacak muradını (ne geldiyse sosyalizmden...) bir yana bırakalım – fotoğraflarına bakmak bile Memet Fuat'ın saptamasını doğrular. Şunu eklerdim ben: Nâzım, kendinde kötülüğe çokça izin vermeyen çünkü kötülüğü uzun süre taşıyamayan, onu inkâr eden adamdı; kötülüğe zaten pek ihtiyaç olmayan bir ortamda büyütülmüştü. Öte yandan iyiliğin de sadece iyilikten yapılma-

dığını görmek gerekir; Nâzım'ın da seveceği bir deyimle bir "süreçtir" iyilik. kendi kayalıkları arasından kendi yolunu aramak ve bulmak zorundadır. Nâzım da mektuplarındaki bazı inkâr çabalarına karşın, imrenmeyi, haseti ve nefreti tatmamış değildi. Yeni Şiirler'deki "Arılar" (1958), son döneminin en etkili parçalarından biridir:

İri bal damlaları gibi arılar,
arılar asmaları taşıyor güneşe,
gençliğimden uçup geldiler,
bu elmalar da ordan
bu ağır elmalar,
bu altın tozlu yol,
bu ak çakıllar dere boyunda,
türkülere inanışım,
hasetsizliğim,
bu bulutsuz gün de ordan
bu mavi gün,
çırılçıplak, sıcacık, sırtüstü yatan deniz,
bu hasret
ve aydınlık dişleri bu kalın dudaklı ağzın
bu Kafkasya köyüne arıların ayağında
iri bal damlaları gibi
geldiler gençliğimden,
bir yerlerde unuttuğum gençliğimden,
bir yerlerde doyamadan.

Nâzım'da 1950'lerde beliren nesnel ironi (öznenin alaycılığı değil, durumun kendi ironikliği) bu şiirde de güçlü bir ifadesini bulur. Hasetsizlik, "türkülere inanma yeteneği", öznenin kendi geçmişinden, o sayvan çocukluğundan ve başıboş ilk gençliğinden gelmektedir; ama olsa olsa bir anımsamadır bu, iri bal damlaları gibi bir izlenim, bir "güzel yanılsama" – çünkü türkülere artık öyle kolayca inanılmayan bir zamanın içinden anımsanmaktadır hepsi, bu altın tozlu yol, "İç Anadolu'ya İlk Bakış" şiirindeki ışıltılı dere yataklarını andıran bu ak çakıllar. Ve hepsi de güzelliklerinin yanında, aynı anda kendi imkânsızlıklarını, yetersizliklerini de hatırlatmaktadır özneye: Orada bir yerlerde unutulmuşlardır, hakları tam verilemeden. Doyumsuzluğun hoyrat ışığında nasıl da uzak, nasıl da gerçekdışı görünüyordur hasetsizlik.

---

[1] Vâlâ Nureddin, *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* (Remzi Kitabevi: İstanbul 1969), s. 13-15, 23 ve 25. Ve: "Sokak ortasında gidiyorduk ki arkamızda bir telaşlanma oldu. Biz yaşta, uzun boylu, gözlüklü sınıf arkadaşımız Doktor Yunus, şairi görmüş peşi sıra koşuyor. 'Ah, Nâzım!... Ah, Nâzım'cığım!... Canım kardeşim... Şükür kavuşturana,' diye beni hiçe sayarak kollarını açmış. Ona seğirtiyor. Nâzım, usulca bana sordu: 'Yahu, kim bu herif?'"

[2] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I* (YKY: İstanbul 2000), s. 42.

[3] Nâzım, "Rus şairlerinden etkilenmiştir, ama etkilendiği bölümlerde Rus şairlerinden çok Doğu Avrupalı şairlerinin, sözgelimi Nezval'in havasını taşır. Yalnız Nezval, Slav şairleriyle Fransız şairleri

arasındadır. Nâzım Hikmet değil." (A.g.y.) Başka bir deyişle, Nâzım X'ten etkilenmiş görünse de aslında Y'den etkilenmiştir; ama daha da aslında Y'den de etkilenmemiştir, hiçbirine benzememektedir, kendinden ibarettir. – Cemal Süreya gibi bir zekanın, kendini böyle bir çıkmaza nasıl sokabildiği, nasıl olup da böyle bir klişeye razı olabildiği ayrı bir konudur.

[4] Turgut Uyar, *Bir Şiirden* (Ada Yayınları: İstanbul 1983), s. 68-69.

[5] "Hafızasızlık" özelliğini Vâlâ Nureddin'e sanki Nâzım'ın kendisi hatırlatmış gibidir. Cezaevinden Müzehher Vâ-Nû'ya gönderdiği mektuplardan bazı bölümleri, Vâlâ Nureddin kitabının başına almıştır: "O bilir Bende kahrolası bir hafızasızlık vardır. Teferruat aklımda kalmaz |...| Vâlâ bilir ya, benim hafızam dehşetli zayıftır. Vâlâ aklına geldikçe benim eski yazıları söylesin. Sen de yaz." Bu eski "yazılar" Nâzım'ın kitaplarına almadığı ve şimdi Adam Yayınlarından çıkan Şiirler dizisinin 8. kitabında toplanan şiirler olmalıdır.

[6] T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Faber: Londra 1970), s. 118-19.

[7] Beyatlı ve ritm konusunda bir değerlendirme için bkz. Tahir Abacı, "Yahya Kemal: Şiir ve Müziğin Birkaç Hali", *Ludingirra* 10-11 (Yaz-Güz 1999).

[8] "Günlerce ne gördüm ne de bir kimseye sordum/Ya rab! hele kalb ağrılarım dindi diyordum" dizelerinin bu aşkla ilgili olduğu söylenir.

[9] Memet Fuat, *Nazım Hikmet: Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri* (Adam Yayınları: İstanbul 2000), s. 16. Memet Fuat'tan bütün alıntılar bu kitaptan.

[10] Vâlâ Nureddin'in kitabında da şu notu buluyoruz: "Tanınmış asabiyeci ve edebiyatçı Dr. Fahri Celâl (F. Celâlettin) de bu olayın doğru olduğunu, Yahya Kemal'in Nâzım'dan çok ürktüğünü, kendisinden tavassut istediğini, Nâzım'a gözükmemek maksadıyla Göztepe'de kaldığını söyledi |...| O sıralarda bu, başkalarınca da biliniyordu. – Celile Hanımın ve Nâzım'ın lafı açıldıkça, Yahya Kemal işi dalgınlığa vurur, sorulara cevap vermezdi."

[11] Nazım'ın 1920'de yayımladığı "Biz ve Deniz" şiiri, "Büyük kardeşim Faruk Nâfiz'e" ithafıyla çıkar. 1920 sonunda Ankara hükümetinin emrine girmek üzere Anadolu'ya geçen Nâzım ile Vâlâ Nureddin'in yanında, Faruk Nafiz ile Yusuf Ziya (Ortaç) da vardır. Son ikisi, belki de Damat Ferit yönetimine yakın görüldüklerinden, Ankara'ya kabul edilmezler. – Nâzım şu türden dizeleri, Faruk Nafiz'den Ümit Yaşar'a doğru –gittikçe düşerek– uzanan bir çizgi üzerindedir: "Gözlerim gözünde aşkı seçmiyor/Olardan kalbime sevda geçmiyor/Ben yordum ruhumu biraz da sen yor/Çünkü bence şimdi herkes gibisin // Yolunu beklerken daha dün gece/Kaçıyorum bugün senden gizlice/Kalbime baktım da işte iyice/Anladım ki sen de herkes gibisin." (1918) Ya da: "O güzel Ayşe'nin ak gerdanında/Daima parlardı üç dizi mercan./Bunu takan derviş durup yanında:/Kopsun, dedi, günah işlediği an!.. // Uzun günler geçti, nihayet bir yıl/Bir günah işledi kaynayıp kanı!/Ayşe eski Ayşe, yalnız o kızıl/Mercanlar sarmıyor ak gerdanını!.." (1920; bu şiirin başlığı "Namus"tur!..)

[12] "Öyle yükselmişiz ki..." ve "O kadar yakındı ki..." dizelerinden gelen tını, sonradan, şimdi unutulmuş ve antolojilerde pek rastlanmayan bir şairin, Cemal Kırca'nın "Bir Yere Varmışız ki Yolumuz..." şiirinde de kederli biryankı bulacaktır. Bkz., Turgut Uyar, "Cemal Kırca" *Bir Şiirden*.

[13] Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar* (Bilgi Yayınevi: Ankara 1968), s. 395.

[14] Selahattin Hilav, *Edebiyat Yazıları* (YKY: İstanbul 1993), s. 28, 31

[15] Aynı teknik, İlhan Berk'in ilk kitabı *İstanbul*'da da ortaya çıkar. Öte yandan, Yahya Kemal'in kendisinde de bir belirtisi yok değildir: "Gönlümle hüzünledim de oturdum o yerde/Sen nerdesin ey sevgili yaz günleri nerde" diye başlayan "Ben kaldım. Uzakta günün sesleri dindi/Gönlümle, hayat gibi, ben kaldım o yerde" dizeleriyle biten şiiri, muhtemel bir eşzamanlılığı sönerken yakalamış, artık imkansızlaştığı anda sezmiş gibidir.

[16] 10 Şubat 1941 tarihli mektubunda şöyle yazıyor: "En münasebetsiz hatta muzır insanlarla dahi münasebetinde emniyetli bir bir rahatlığa kavuşmak merhalesi vardır. Bunu benim söylediğime hayret etme. Bütün harici tezahürlerine rağmen ben zaman zaman muayyen insanlar için, *belki uzun bir didişmeden sonra, böyle emniyetli, unutkan bir rahatlığa kavuşurum.*" Bunu, kendisinden nefret ettiğini bildiği Dr. Hikmet Kıvılcımlı'yla ilişkisi bağlamında söylemektedir. Ama pasajın Nazım'ın edebi, şiirsel didişmeleri için de bir anoloji sunduğu tahmin edilebilir. Sonunda varılan bir yerdir bu unutkan rahatlık, baştan beri orada olan bir veri değil.

MEHMET SOLAK

AYNADAKİ HE: ASAF HÂLET ÇELEBİ

Asaf Hâlet Çelebi, 27 Aralık 1907'de İstanbul'da doğar. Çocukluğu, gençliği, evlilikleri, kişiliği, tavırları, dili ve kendine özgü tutkularıyla İstanbulludur. Ve İstanbul'da ölür: 15 Ekim 1958.

İstanbul, Çelebi'nin dünyaya açılan penceresidir. Çünkü dil'i onun dilidir. O dil; annesinin, babasının, türkülerinin, okuduğu şairlerin dilidir. Öyle ki; çocukluğunun ve elbette tüm hayatının vazgeçilmezlerinden olan masalları ve ninnileri bu dille dinlemiştir.

Ömrünce hayal kurdu hayaller geçti
Binlerce masallarla misâllerle geçti
Çırpındığı uğrunda visâller geçti
En son tüketip ömrü bu hâller geçti.

(Müşterek Hal Tercümesi)

dizelerinde anlattığı kişi en başta kendisidir. Çünkü tüm hayatı; hayaller, misâller ve visâller üzerine kuruludur. Bu da masallardan öte nedir? Kaldı ki; ona göre hayatımız, "bir masaldan ibarettir" "Hatta hayatımızın bir nevi sembolleşmesini biz, ilk defa bize anlatılan masallarda görürüz."

Çelebi şöyle der: "Muhakkak benim çocukluğum en güzel masalların söylendiği bir devirdi. Bunda biraz da benim hayatımdaki tesadüf ve imkânların tesiri olmuştur. Çocukluğumun yapısında mühim tesiri olan bu masalların bu tesirlerini ben bugün bile kaybetmediğimi görürüm. Şiirlerimin çoğunun nescini bile bu masal motifleri teşkil eder" Elhak doğrudur: Nigâr-ı Çîn, Bahtiyar, harpût, Ferhât, yamyam, tabut, nafaka getiren kuş, şamandıra baba, haramîler, çengi Dilârâ... yani "nedircik yavruları" Çelebi'nin şiirinde önemli yer tutar. Bu kadarla sınırlı mıdır? Hayır. "Onlar benden bir parça, daha doğrusu ben onlardan bir cüzdüm: Demir âsâ, demir çarıklı, dertli şehzâde, ejderhalarla döğüşen delikanlı, adı bahtiyar olan bedbaht... bendim." der Çelebi. Ve daha da ileri giderek ekler: "Çocuk rüyaları içinde geçen günlerim benim en mesut günlerimdi. O zaman hayallerle karışan hakikatler bu kadar sert ve çirkin ve maddî görünmezdi. O zaman hakiki bir şiir âleminde yaşardım. O zaman sevgiler, korkular, iştiyaklar hep bu masal dünyalarının ambarlarından akseden ışıklar içinde bana gelirdi." Çelebi bu durumu öylesine kanıksamıştır ki, ağaçlı bir yerde gördüğü çeşmenin bir masaldan çıktığını, karşısındaki konağın Bahtiyar'ın konağı olduğunu, çiçekli bir daldan bir bahçe duvarına konan kuşun bir anda silkinip insan olabileceğini düşünmekten kendisini alamaz. Bu aynı zamanda hayatın sert gerçekliğini çelebice yumuşatma eğiliminin somut bir göstergesidir. Belki de Çelebi'nin yaptığı gibi hayatı masal yumuşaklığında

algılamak, "rüyalardaki gibi sonsuz, değişik hayallerle doldurup taşırmak" gerekmektedir. Çünkü masallarda olduğu gibi gerçek hayatta da "daima teessüf edilen, kaybedilen ve geri gelmeyen bir şey(ler) vardır." Çelebi, "hayatın en çetin yollarına karşı istihza ve istihfafı" da masallardan öğrenmiştir. Hem de çocuk yaştayken. Ona göre çocukluk demek, masal demektir. Hatta masal dinlemeyen bir çocuğu bedbaht bir insan namzeti olarak görür. Çelebi'nin Ayna, Mağara, Kahkaha, Kadıncığım, Doğduğum Evin Penceresi, İkinci Pencere, Tahtadan Yaptığım Adam, Yamyam, Nurû Siyah, Halayıklarım, Nedircik Yavruları, Camlı Odalarda, Kitaplar, Fransa İçin Şiir, Biber, Harpût, Şamandıra Baba, Kedi, Sen başlıklı şiirlerinde çocukluk günlerini ve elbette masal dünyasının izlerini çok belirgin bir şekilde görmek mümkün. Ancak Çelebi'nin söz konusu masal yolculuğu tek yönlü değildir. "Adımı unuttum/adı olmayan yerlerde/geçip gidenlere bakarak." derken gündelik hayatın içinde bile masal dünyasındadır. Yani hayatı masal penceresinden görür. Öyle ki; "dünyada en güzel şey/seni buldum/artık hiçbir şey istemem" dediği küçük cariyesi Nigâr-ı Çîn bir masal kahramanıdır. Ve ondan dileği, kendisine ellerini uzatması ve beraberce aynaların dışına çıkmaktır. (Ayna) Çünkü "hayal hayal içinde"dir, "dünya bir hayal dolabıdır/aynalardan geçer." Kimi zaman da hareket noktası masallardır; ama gelip dayandığı yer, yaşadığı dünya ve insanların hâlleridir. Değil mi ki, tahtadan yaptığı adam ağaçtan uzaklaşıp insana yaklaşmıştır, ne insan olabilmiştir ne de ağaç. Ya doğurduğu çocuğu(nu) yiyen yamyam kadını! Oysa o çocuk, Çelebi'nin aşkıdır. Kargacık burgacık yazılar onun diliyle söyler (Kitaplar), petit-poucet ve kız kardeşi için üzülür, çizmeli kedi'den medet umar, "yanan paris"in çocuklarını öperek ağlamak, "onları masallarıyla uyutmak" ister (Paris İçin Şiir). Hatta bay kıvırcık'tan "bütün önemlerini, kıvançlarını çuvalına koyup başka yaramaz çocukları" korkutmaya gitmesini ister. "Başka kapıya" der. Kısacası Çelebi'de hayat, masal; masal hayattır. Ama tüm gerçekliği ve tüm hayalleriyle. Ona göre "masallar, milletlerin cemiyet ve fertlerin hususiyetlerini az çok belirten en kıymetli hazinelerden birisidir. Bu yüzden ayna, vazgeçilmez bir imgedir onun için. Kimileyin aynada bir sûret görünür ona, ama kendisi değil, bir başkası Çin padişahının kızıdır. Onu, "hayalimi çalan/hayalim olmazsa olmasın/yalnız/var olduğuna inanmak için/ellerim sana dokunsun." diyerek yanına çağırır. "Gelemem." der kız. Ve ekler: "ancak bir gün/hayalin gibi seni de/bu aynanın içine alıp kaybolacağım." Bu umuttan olsa gerek şair, diğer ayna şiirinde "uzat ellerini/aynaların dışına çıkalım." der Nigâr-ı Çin'e. Çünkü aynadan bakan kendisidir artık, aynaya bakan da. Öyle ki konumlar bile değişir: "Çin-ü-mâçindeki nigâr/gezer bendeki diyarda/güler bende nigâr." der. Değil mi ki, içi ayna kaplıdır. "O aynalarda bin gamze" vardır. Sonra aynalarda arar Mariyya'yı; yalnız, nigâr-ı Çin'in aynasında değil, yaşadığı şe-



hirde, yaşadığı dünyada. Bu kadar mı? Hayır. Bazen deryaları (Bedri Rahmi), bambaşka alanları, geçmiş gelecek bir sürü canları gösterendir ayna. (Anlar) Şunu söyleyebiliriz: Şair için ayna, kimileyin gerçekten hayale-hayalden gerçeğe açılan bir pencere, belki bir rüya (Rüyalar), kimileyin ibretler âlemi, kimileyin de varoluş'un, temâşânın ve tecellînin ta kendisidir (Sema-ı Mevlâna, Sidharta, vd.).

Varoluş demişken ondaki mistisizm ve tasavvuf etkisine geçebiliriz sanırım. İlkin şunu belirtmekte yarar var: Çelebi ne bir mutasavvıf ne de bir mistik. Ama bu iki olgunun onun düşünce dünyasında ve yaşayışında çok büyük etkileri var. Dikkat edilirse tasavvuf ile mistisizmi ayrı ayrı anıyoruz. Çünkü o, hem tasavvufî ekolleri hem tasavvuf ile mistisizmi harmanlayarak âdeta kendine özgü bir düşünce dünyası kurmuştur. Kendisi de söyler: "Benim Nirvanam Budistlerinkinden ve Tagor'unkinden şu noktada ayrılır ki, Nirvana'da saadet zirvesine erebildiğim anda bile içim rahat değildir. Orada vardığım muvazene istikrarsız bir muvazenedir ve ruhun en gizli yerinde bile bir endişe kalmıştır." der. Çünkü onun için Nirvana'da bile "imkânsız bir şey" hâlâ vardır. O yüzden içi sıkılır, avunmak ister:

Seni rüyalarımda buldum
ve çok beğendiğim için
oradan çıkmak istemedim
şimdi derinlikte
ve genişlikteyiz
ve bizzat
rüya
benim. (Cep)

Oysa tasavvufta en yüksek mertebeye eren ruh için bir can sıkıntısından bahsedilemez. Zaten aranan 'vuslat'tır. Vuslat, asla dönüş, 'asıl'da 'yok oluş'tur. Ancak bu 'asılda yok oluş', aslında bir 'var oluş'tur: Yani asıl varoluş. Bir başka deyişle 'yenidendoğuş' Çelebi'de ise "varolmak şuuru (kimi zaman) sonsuz bir temaşâ"dan ibaret kalmış, kimi zaman da devir -dönüş- yorumsaması gereği 'fenâ'ya ve 'bekâ'ya erişmiştir. Yani Çelebi, bazen 'şuhut'ta bazen 'Vücut'tadır.

Kuşkusuz insanın 'Vücut'a erme serüveni kendi ben'inin aramakla başlar. Çelebi için de böyledir: "Kapıyı çalsam içerden ben çıkacağım/ içerden çıkacak beni/ne kadar görmek istiyorum." (Hırsız) der. Yaratılış'ı sorgular; "acaba ot gibi yerden mi bittim" diye sorar. (Mısrı Kadim) Kâh "gövdesini görenlerin aksine o başka yerdedir. (Cüneyd) kâh kaybolup -gaybolup- deniz olur. (Trilobit), kâh insanlığından çıkar bahçe olur (Mısrı Kadim), kâh zamanın ötesine geçer, zamanı unutur (Mısrı Kadim, Tribolit).

Zaman sınır demektir onun için. "Benliğin hudutlarını aşarak taşması zamanı da aşması demektir. O vakit zaman mefhumunun cihet ve hudutlarının kaybolup kainatı tek bir ruh istilâ ettiği anda "ağzını açıp bütün denizleri içebilecek; yani 'sonsuzluk'a erebilecek (gayb olacak), orada 'varlık'ı keşfedecek, 'varlığı'nın farkına varacak ve hem tecellîyi temâşa edecek hem de varlığının, yerin, göğün zikrine şahit olacak, on-

lara katılacak, kendi benliğinden sıyrılacaktır. Artık düşünce yoktur, ses yoktur, hatta ses yoktur. Ama "sessizliği besteleyen mahmur feryatlar"; he'nin gözyaşları vardır. Ruh Nirvana'da (vuslat'tadır). Fakat dilediği anda Nirvana'dan çıkarak her şeyi hissedebilir. Bu demektir ki 'varlık'tan tamamen vazgeçmek gibi bir niyeti yoktur. Bu da şairin Hayat-gerçek bağlamında yaşadığı 'gelgit'in bir başka boyutudur.

Çelebi'nin He-Cüneyd, İbrahim, Mısrı Kadim, Ayna-Trilobit, Sema-ı Mevlâna, Gözler Kimi Gördüler, Nirvana, Sidharta, Hırsız, Mansur, Cep, Misafir, Pencere ve Kapı, Kunâlâ, Nuru Siyah, Dağlar Delisi isimli şiirlerinde tasavvuf ve mistisizm eğilimi açıkça görülebilir. Elbette bu sadece adı geçen şiirlerle sınırlı değildir. Hemen hemen bütün şiirlerine sinmiş olarak bu eğilimi bulabiliriz; tıpkı masalların etkisini sadece daha önce belirttiğimiz şiirlerde görmediğimiz gibi.

Şairin ilk kitabına He ismini verişi önemli bence. Böylelikle He'ni hem Hüve'nin ilk sesi oluşu hem de Lafzatullah'ın son sesi oluşu yani Mutlak Varlık'a işaret edişi hatırlatılıyor. Aynı zamanda, yapılacak işe O'nun adıyla başlamak edebi gösteriliyor olsa gerek. Elbette onca tasavvufî terbiye almış birisinin bu edepten müstağnî olması düşünülemez. Sonra Lamelif... Çelebi, lâmelif için "Elifba'da lâmelif var: içi boş küçük bir yuvarlağın yanından Tanrı'ya doğru iki kol açılarak çizgi hâlinde yükselir. İşte lâmelif bana beni tanıtan bir gücün bir remizin ta kendisidir." der. Lâmelif, kelime-i tevhidin ilk harfidir. Birleme 'lâ' ile başlar: "Ondan başka ilâh yoktur, ancak o vardır." İşte Çelebi'nin Lâmelifi seçişi de tasavvufî (İslâmî) terbiyesi ile doğrudan ilgilidir. Öte yandan lâmelif, Tanrı'ya yakarışın sembolleşmesidir şairde. Kendisini onunla özdeşleştirir. Başları benzemektedir, lâmelifin kolları kendi kolları, göbeği kendi göbeğidir. Göğsü tıpkı lâmelifinki gibi boştur. "Kalp yol göğsümün içinde" der şair. "kök var. İçindeki kökler, dünyalık tutkular ve bağlar olmalı. Sorsuzluk'a erebilmek için iç'ten sökülüp atılması gereken dünyalıklar; tıpkı cisim (cübbe) gibi. Değil mi ki. görünmeyen'e erişebilmek için gayb olmak gerekir. Bu da sûreti bir cübbe gibi sıyırıp atabilmek, cübbenin içindekini görebilmekle mümkündür. Öyle ki, "kendi cübbesi altında cüneyd yok" olebilmelidir. Artık o, Om Mani Padme Hum diyebilir.

Asaf Hâlet Çelebi, kimi zaman da ruh hâllerini anlatır. Kendi deyişiyle Adımlar ve Uyanıklık şiirleri bu türden şiirlerdir. Ancak bu şiirlerde masallardan ve tasavvuftan nasipsiz değildir. Yine 'ben serüveni'dir anlatılan; cisminden ruha doğru yaşanan.

Kilise, Tevrat Şiiri ve Camlı Odalardan şiirlerinde ise "hemen hemen sesle yapılan impressioniste bir resim"dir karşımıza çıkan. Özellikle Kilise'de ve Tevrat Şiiri'nde okuyucu, dua dizeleriyle kutsal mekân ve kutsal metin atmosferlerine taşınmaktadır. Camlı Odalardan'daki yine çocukluğudur. Ama masal atmosferi değil, akşam güzelliğinin çocukta tezahür eden hüznüdür, verilmek istenen.

Kuşkusuz her insan, "bülûğ insiyâkları" yaşamıştır. Çelebi'ye yaşamak acısını tattıran bu insiyâktır. "Tanımamak tanımaktan iyidir/seni bir kere tanıdıktan sonra/yaşamak acısını da tanıdım/bu acıyı beraber tadalım mârâ" (Mâra) der. Onu tanımakla acıyı tanı-

dığından dolayı pek de memnun değildir bu durumdan. Fakat yine de "beni istediğin yere götür." demekten kendini alamaz. (Mâra) Bir yandan da korkar: "Orman akşamlarından kalma gözleri anlaşılmaz sözleri" ile "gündüzleri bambaşka" geceleri büyücüdür. Âdeta şeytandan farksızdır Mâra. (Korkuyorum) Bir başka zaman da "yazık sana verdiğim emeklere" (Beddua) diyerek hayıflanır. Yine masallarda gezer, korku resimleri çizer (Romantik Gençliğim, Kuşa Görünme). Aslında Mâra-şeytan/yılan- hem içindedir hem dışında. Yani hem kendisi -nefsi- hem bir başkası -sevgilisi- dir.

Asaf Hâlet, hayata kimi zaman da ironik yaklaşır. Bu ironiyi de masallardan almış olsa gerek. Belki de hayatın gerçeklerini kimilerine -bazen de kendisine- daha kestirmeden hatırlatmak ister. Öyle ki, kimi insanlar "ayağa kalkmış büyük böcekler"den başka bir şey değildir. "Yaldızlı nişan şekeri kutularında yaşarlar." (Yani apartmanlarda) ve uzaktaki başka böceklerin cızırtılı seslerini duymaya meraklıdırlar. Hem getirdiği şekerleri yiyip sonra da "elini ısıracak" kadar nankördür o(nlar). Yani kendi özlerine öylesine uzak. (şehir). Bu hâlleriyle ağaçtan yaptığı adamdan farksızdırlar. O da, ne insan olabilmiştir ne ağaç. Çünkü özünden uzaklaşmış, bir başka şey olmaya yeltenmiş, (Tahtadan Yaptığım Adam), ruhsuzlaşmıştır. Ruhu olan'a yamanmak ruh katmamıştır ona. Güm güm öten içi boş bir dağdan farksızdır artık, yani içi boşalmış (ruhsuz kalmış) bir cisimden (Pencere ve Kapı).

Asuri şiir ise; 'ruh-ıstırap-öç' üçgeninde hayat bulmuştur. Bu şiir, Asurluların ve Asur kralının vahşiliğine yaptığı gönderme yanısıra her bir insan teki için gövdesiz (ruhsuz) başın (aklın) anlamsızlığı ve ıstırabın "kesilmişinde değil, kesilmemiş kellede" olacağı vurgusuyla önemlidir. Ayrıca şair, bu şiirde okuyucuyu 'öldürmek, öç almak mıdır?' sorgusuyla da başbaşa bırakıyor.

Öte yandan "bay kıvırcık" ve "bayan ividi" vardır. "rahat bırak beni" dediği; eşek arısı, harbûtu, öcüsü, yani 'dil tasarımcıbarı.' (İstanbulumun Dili) Bir de "cızırtılı kutu"nun büyüsüne kapılmış "alıklar" (Radyo) İşte sözün burasında ironinin öne çıktığı şiirlerin -Özellikle Radyo'nun- Çelebi'nin poetikasıyla atmosferini belirlemeye çalıştığı saf şair yolculuğunun sapmaları olduğunu söylemek gerek.

Gelelim Çelebi'nin şair estetiğine: O, "Şiir basmakalıp bir peyzaj, uluorta bir hikâye olmadığı gibi neyi ifade ettiği belli olmayan bir musikî de değildir. Fakat şiirde bunların hepsinden birer nebze bulunmak icabeder. Ancak şairin maksadı ne hikâye anlakmak, ne musikî yapmak ne de resim çizmek olmadığı için bunlar ancak dozu kaçırılmadan şiire veribelibilir kanaatindeyim. Şiirin mümkün olduğu kadar kısa olması bünyesine daha uygundur." der. Ayrıca şair için de "şuur altı ile çok temas etmesi gereken bir insandır." belirlemesini yapar. O, şuur altını sıkça yoklar. Şuur altı eşi benzeri bulunmayan bir hazinedir onun için. Orada iç ve dış âlemin birikintileri; nice masallar, hatıralar, intibalar vardır. Ama bunların hiçbirini uzun uzun anlatmaz. Çünkü şiirde anekdotun yeri olmadığını düşünür. "Eski şiir telakkisi"ni de bu bağlamda eleştirir. Hatta eski şiirdeki benzetme düşkünlüğünün sebebini anekdota bağlar. Şöyle der Çelebi: "Anetdottan ayrılmamış olan ve anekdotu süslemeye matuf olan dünkü

şiir daima tarif yapmak mecburiyetinde idi. Yani anekdot ve intiba tarif ediliyordu. Şu hâlde bütün kuvvetini bu tarife vermek ıstırabında kalan şair de tarif ettiği şeye benzettiği mefhumları bir mirasyedi gayretiyle sarftan çekinmiyordu." Evet onun şiirinde anekdotik unsurlar çokça kullanılmakta ama kesinlikle anekdot anlatılmamakta. Daha önce sözünü ettiğimiz 'masaldan yaşanılana, yaşanılandan masala' geçişlerde şair bu yüzden rahat ve başarılı.

Çelebi'de alt şuur, aynı zamanda bir imge hazinesidir. Öyle ki, "akşam üstü birdenbire hissediverdiği garip bir koku, bir biber kokusku, ona çocukluk kâbuslarını yeniden yaşatabilir." Artık biber, çocukluk ruhunu imler. Bu durum: ayna, bahçe, pencere, cep, kapı, kitap, mağara, put, kahkaha, deniz, kutu, ağaç, tohum, kuş, hamam, güneş, uyku, kedi... gibi onun imgelem dünyasının âdeta 'yerleşik imgeleri' için de aynen geçerlidir.

Şüphesiz onun şiiri yeni bir şiirdir. Bu yenilik, hem içerik hem söyleyiş hem biçim yeniliğidir. O "müşahhas malzeme ile mücerret bir âlem yaratma[1] peşindedir. Ona göre mücerretlik, mücerret anlamlı kelimeler kullanmakla sağlanamaz. Bilâkis nasıl ki, "hayatta bize mücerret fikri veren aslında müşahhas olan şeyler" ise şiirde de durum aynıdır. Tıpkı resimde olduğu gibi. Bu yüzden şair, "sıfatlardan mümkün olduğu kadar uzak" durur. Elbette bu hiç sıfat kullanmadığı anlamına gelmiyor. Ama sıfat kullanımları bile 'tanımlama'dan ziyade 'soyutlama'ya dönüktür. Hatta bu soyutlama eğilimi kullanılan "formüller"le şiirdeki anlam soyutluğunu şekil soyutluğuna kadar götürebilmektedir (Nirvana).[2]

Şair, vezin ve kafiyeyi ise "yeni bir şekil yaratmak kudretini kendisinde göremeyenlerin tesellisi" olarak değerlendirir. Bu elbette çok keskin bir yaklaşımdır. Ama o, "şiirde şekil deyince (vezin ve kafiye ile sağlanan ses ahengini değil şiirin kompozisyonunu" kasteder. Öte yandan vezin ve kafiye gereksizliğinin "nazımsızlık" olmadığını da önemle vurgular. Çelebi, vezin ve kafiyeye yüz vermez, ancak onun şiirleri pek çok vezinli ve kafiyeli şiirden daha ritmik ve daha ahenklidir. Ritmi ve ahengi sağlamak için yaptığı imaleler (Mâra, Ferhâd...) şiirin havasını yüklenen formüller (Om Mani Padme Hum...), tekrarlamalar, aliterasyonlar, asonanslar -yani eda benzeşmeleri-, içi musıkî dolu kelimeler, telmihler, biçim düzenlemeleri... onun şiirinin 'kendine özgü vazgeçilmezleri'dir.

İşte 'kendine özgü vazgeçilmezleri'yle Çelebi, ne herhangi bir akıma bağlıdır ne de taklit edilebilir. Hatta o, "şiir cereyanı diye bir şey yoktur." der ve ekler: "Şiir cereyan ettiği taktirde bir şahıstan öbür şahsa ve ilânihâye devam eden bir taklik silsilesinden ibaret kalır. Onun için şiirde ekolü kabul etmiyorum."[3] O, aynı zamanda kendi şiirinin taklit edilemeyeceğine de inanır.

Asaf Hâlet, yeni bir şiir yazmakla beraber -yeni kavgasında değildir. Eski'yi çok iyi bildiği için yeni'de bu denli başarılıdır. Ona göre, "kendisine yabancı gelen her şeyden nazarî bir korku geçiren kimseler için 'yeni ve eski' vardır. Onlar alışamadıkları şeylerden korkar ve hemen aforoz etmek isterler. (...) Onlar daimî sûrette güze-

li, iyiyi, doğruyu görmemeye mahkûm olmuşlardır." Çelebi'yi özellikle kullandığı formüllerden dolayı "şiirlerinde fazla gariplikler olduğu" gerekçesiyle eleştirenleri ve hatta "anlamsız" bulanları bu kategoriye sokmak mümkün sanırım. Kaldı ki şiire nesirdekiyle özdeş bir anlam işlevi yüklemek isteyenler, şiir taşeronları; onu "içtimâileştirmek isteyenler (ise) şiiri sıkılmış yumruklara ve makina gürültülerine bağlamak gibi siyasî bir gaye istihdaf eden kötü propagandistlerdir."

Sözün özü: Çelebi, saf şiirin -"eskimeyen"in- peşindedir. O ki; "kelimelerin bir araya gelmesinden hasıl olan büyük bir kelimeden başka bir şey değildir." O yüzden, "ona ne bir şey ilave edilmeye ne de ondan bir şey eksiltmeye imkân olamaz." Saf şiir ne menkîbedir, ne tam tasvir, "her zaman mücerret olmamakla beraber ekseriyetle ona yaklaşan ve ondan istiâne eden bir şiir"dir. "Şairin asıl sanatı (da) ruh anlarını ifade etmek hususundaki kabiliyetidir." İşte Çelebi, şiirlerini "alt şuurun muayyen bir ruh haletinin içinden" yeniden keşfederek oluşturmuş, arşın (diliyle açtığı) haziresinden[4] bize "haşviyattan sıyrılmış" sayılı mücevher (şiir) sunmuştur.

Asaf Hâlet Çelebi deyince sadece "formüller"ini hatırlayıp sırf bu yüzden şiirlerine "anlamsızlık" yakıştırmasında bulunarak "gariplik ve acayiplik güzellik duygusuna galebe çalıyor."[5] diyen ya da öncelikle giyim kuşamını, tutkularını, davranışlarını hatırlayan edebiyatçılarımız, yazmanlarımız[6] onu neden görmezlikten geldiler acaba? Yüzlerini ve yönlerini Batıya çevirmişken Doğu kültüründen ve özellikle tasavvuf anlayışından beslendiği veya 'şablon mistisizm'in[7] dışına çıktığı için mi bile isteye dışladılar. "Yirminci asır diye böbürlenen/alık yarı münevverler"e yamanmadığından mı? Oysa salt tepkisel bir güdüyle 'eski'ye karşı çıkıp onu yok etmeye yeltenen ama "rakı şişesinde balık olmak" anlayışının ötesine geçemeyenler 'yenilik' adına hep 'ileri'ye çıkarılmış ve hâlen de çıkarılmaktadır. Ne ki, Asaf Hâlet Çelebi, maruz kaldığı 'görülmeme' haksızlığına karşın hâlâ şiirleriyle öylece duruyor karşımızda. Hem, onun şiirlerini bilmek ve tanımak bilinçli bir şekilde 'geri'de bırakılmasından dolayı oldukça rahat hareket eden 'imge yağmacıları'nı ve 'ahenk mukallitleri'ni tanımamıza da yardımcı olacaktır.

Elbette O, ne gelmiş geçmiş tek şairdi ne de şiirleri tartışılmaz metinler. O, yer yer empresyonist ama çoğunlukla "realiteyi mistisizmle karıştıran" irrealist söyleyişleriyle bir yandan kimi batılı şairlerle yakınlık kurarken diğer yandan da doğulu mutasavvıf şairlerden beslenmeyi ihmal etmeyen bir 'yenilikçi şair'di. Ama "modaya uymak" gibi bir derdi olmayan bir yenilikçi şair. İşte Çelebi'yi bütün bu yönleriyle ele alıp değerlendirebilmek ve poetikası çerçevesinde yapabildiklerini/yapamadıklarını açığa çıkarabilmek için öncelikle onu gör(ebil)mek gerekir.

Son söz Çelebi'den:

Gören hurûşumuzu bezmimizde lâl oldu
Gâm-ı cihanı koyup irtidâa başladılar

Suâ-ı şems-i cihan-tâb-ı aşktan Asaf
Garîk-i nur olarak iltimâa başladılar

[1] Şüphesiz bu poetik idealin 'olabilirlik'i tartışmaya açıktır. Özellikle 'şiirde semantik yapının kuruluşu' çerçevesinde irdelenebilir. Bu bağlamda; örneğin, Hilmi Yavuz; "Semantik yapı, zihinsel imgelerle (Çelebi'nin deyişiyle mefhumlarla ya da mücerret hayallerle) değil, im'lerle kurulur." diyerek semantik yapının "Çelebi'nin önerdiği sorunsaldan yola çıkılarak temellendirilemeyeceğini" söyler (Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 142, Boyut Kitapları, İkinci Baskı, 1999)

[2] Hâl böyleyken, Mehmet Kaplan'ın "kullandığı sıfatlar ve benzetmeler basit ve sadedir" deyişi: ayrıca onun şiir anlayışından habersiz (miş gibi) dillendirdiği yaklaşımları, özellikle kerameti kendinden menkûl kadın ve cinsellik yorumları... vd. beni bir kez daha hem hayıflandırdı hem de güldürdü. (Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri II*, s. 186-195, Dergâh Yayınları, Dördüncü baskı, 1984)

[3] Çelebi, Mustafa Baydar'la yaptığı konuşmada böyle söylerken "Sanatta eskimeyen Şey" başlıklı yazısında da "Sanatta birçok içtihatlar, birçok ekoller olabilir. Her değerli içtihadın, kendisine göre bir iddiası olan her ekolün sanat ve edebiyat tarihinde yeri vardır." diyerek bir ikilem sergiler. Ancak, ekollerin hemen hemen bir kişiye inhisar ettiğini bu yüzden aynı çığırda yürümek isteyenlerin "mukallitten başka bir şey" olamayacaklarını da ekler. (Semih Güngör, *Asaf Hâlet Çelebi*, s. 95a, Suffe, 1985)

[4] Çelebi'ye göre; "Muhakkak ki, Allah'ın arşın altında anahtarları şairlerin dilleri olan bir takım hazineleri vardır." hadisinde söz edilen hazineler, "saf şiir mücevherlerini saklayan hazineler"dir. (Mustafa Miyasoğlu, *Muhacir*, s. 242, Suffe, İkinci baskı, 1981)

[5] Mehmet Kaplan, Edebiyatımızın İçinden'den ataran Semih Güngör, *A. H. Ç.*, s. 212, Suffe, 1985)

[6] Aziz Nesin, *Akşam*, Ekim 1958.

Kemal Sülker, *Yazko*, Mart 1982.

Kemal Sülker, *Anılara Yolculuk*, s. 213-214, 1984.

Aktaran: Semih Güngör, *A. H. Ç.*, s. 214-219, Suffe, 1985

[7] Çelebi'nin biçime gösterdiği özeni "biçimciliğin tuzağına düşmüşlük", şiir serüvenini "Ben'in şairin şair ile iç alış verişlerinden çok bir kolaj eğitiminde Hint ve İslâm tasavvufundan alıntılar, izlenimler kullanmak", şiiri algılayışını da "Doğu ile batı, Divan şiiri ile Fransız şiiri arasında bir tereddüt, bir ezilme" olarak gören ve kafasındaki mistisizm ve şiir (geleneği) anlayışı ancak kendisini bağladığı hâlde bunu genelleştirme yönsemesiyle infaz raporu gibi kullanan kişi(ler) için onun şiiri, "Türk şiir geleneğindeki algılama" ile farklı hatta aykırı. "Lirizmi zedeleyen şiir edası" ve "Orhan Veli Kanık şiiri gibi şiir-içi sorunları çözülememiş bir şiir"dir. (Bkz. K. Eşfak Berki, Mistik, Mistisizm ve Şiirimiz, *Ludingirra*, S. 2, s. 149-150.)

Bu denli keskin ama derinliksiz bir yaklaşımın sağlaması ancak Çelebi'nin şiirlerinin dikkatli ve özenle ve elbette önyargısız okunması ile yapılabilir.

TACETTİN ŞİMŞEK

MASALDAN DESTANA: DAĞLARCA'NIN ŞİİRİ

Giriş: Çünkü Dağlarca...

Yüzden fazla şiir kitabı, on beş binden fazla şiiri, her kitabında değişen söyleyiş tarzı ve tema zenginliğiyle Fazıl Hüsnü, kuşatılması gerçekten zor bir şairdir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirini Dağlarca ekseninde takip etmeye ihtiyaç vardır. O, Cumhuriyet dönemi Türk şiirini tek başına temsil gücüne sahiptir. Hiçbir akım ya da modaya katılmadan tamamen içten gelen bir var oluşla, kendi şiirini kuran, Cumhuriyet dönemi Türk insanının bireysel ve toplumsal duyuşlarını, sezişlerini, görünüşlerini dile getiren bir şairdir. Özellikle dil ve tarih bilinci açısından bakıldığında Dağlarca'nın millî edebiyat çizgisine eklenen bireysel bir tavrın şairi olduğu açıkça görülür. Anadolu'ya yönelişi mekânı insanla birlikte tanıma arzusunun, destanlar kaleme alışı da bu mekâna ait tarihi yazma iste_inin sonucudur.

Dağlarca, başlangıçtan itibaren idealist bir şairdir. Sonraki dönemlerde yer yer gizlemeye çalışsa da bu duyarlık içten içe devam eder. İdealizm, 1950'de yayınlanan Toprak Ana'dan itibaren benimsenen realist tavır sebebiyle kısmen geri plâna itilir. Ancak realist tavrın hakim olduğu şiirlerde bile, bize has bireysel ve toplumsal duyuş varlığını sürdürür.

Fazıl Hüsnü, yirmi üç destanıyla Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin en önemli destan şairidir. Bu destanlarda Malazgirt Savaşından İstanbul'un Fethine, Çanakkale'den Milli Mücadele ve Bağımsızlık Savaşına, Türk'ün yaşadığı tarihî serüven dile getirilir. Tarihe yönelme ihtiyacı, millet olma süreciyle ilgilidir. Dağlarca, bunu mekânı sahiplenme, coğrafyayı vatan yapma, milletçe özgür ve bağımsız yaşayabilme ülküleri çevresinde dile getirir. Her destanın bir bakıma felsefî boyutu da vardır. Meselâ. Türk'ün Orta Asya'dan Anadolu'ya gelişi kuraklık ya da kıtlık sebebiyle bir göç değil. İstanbul'a ulaşmak ve İstanbul'u almak içindir. Malazgirt, toprağa yerleşme ve medeniyet kurma idealinin ifadesidir. Bağımsızlık savağı, yeniden doğuş ve yeni bir var oluştur.

Havaya Çizilen Dünya'da Dağlarca'nın mistik kaygılar taşıdığı; kâinattaki yerini arayan insanın sonsuz büyüklük karşısındaki çaresizliği, şaşkınlığı, coşkusu ve cesareti çevresinde döndüğü görülür. Genç şair, korkuları, aşkları ve hayalleriyle başbaşadır. Bireysel ve toplumsal hayatı aklın öncülüğünde tanzim etmek isteyen yeni insanın tereddütlerini, arayışlarını, kaygılarını, kendini tanıma ve tanımlama çabalarını, mistisizmle pozitivizm arasında gidiş gelişlerini ve korkularını sezdirir. İlk kitapta birer damar olarak var olan bütün bu özelliklerin Çocuk ve Allah'ta daha da belirginleştiği görülecektir.

O, başlangıçta 'ben'ini ve sesini arayan bir şairdir. Sezgiye dayalı bir evren kurma peşindedir. Kendini tanıma/tanımlama ve birey olma macerasını yaşar. Dolayısıyla Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinin "yeni insan"ı, yani bireyi arayan tavrını sezdirir. Kimi şiirlerinde âşık tarzına yakın bir söyleyiş tutturuken, millî edebiyat ve dolayısıyla hece geleneğinin âşık tarzı şiirden ödünç aldığı koşma, semai gibi formları estetize eden tavrını takip eder.

Dağlarca'nın ilk dönem şiirlerinde duyulan ses, dönemin saf şiir endişesiyle benimsediği sestir. Bu seste Fazıl Hüsnü'ye özgü bir edanın varlığı da hissedilir.

1940 yılı, Dağlarca'nın ikinci kitabı Çocuk ve Allah'ın yayım tarihi oluşuyla bir "edebî olay"a tanıklık eder. Söz konusu kitap, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinin saf şiir vadisinde idrak ettiği yeni bir aşamadır; üslûbuyla olduğu kadar muhtevasıyla da Türk şiirinde yeni bir soluktur.

Dağlarca, Çocuk ve Allah eserinde Cumhuriyet dönemi insanı olarak, daha ziyade çocuk tarafıyla dünyayı ve fizikötesini sorgulayan bir 'ben'in şiirini yazar. Çocuk bakışı ve duyarlığı ile evrendeki yerini arar. Zaman zaman çocukluk cennetine sığınır. Korkularına ve tereddütlerine rağmen, yaşama sevinci içindedir. Tabiata ve kâinata bakarken hayretle karışık bir çocuk safiyeti içindedir. Çocuk, rüyasında Allah'ı gülümserken görür. Allah tasavvuru, geleneksel çerçevenin dışındadır. O, öncelikle korkulan bir otorite değil sevilen ve karşısında serbestçe konuşulabilen bir otoritedir. Aynı zamanda korkulardan kaçış için bir sığınaktır. Kul psikolojisinden birey psikolojisine geçmeye, yaşadığı kaygılardan kurtularak özgüven sahibi bir 'ben'e ulaşmaya çalışır. Dolayısıyla Mutlak Gücün karşısına da birey olarak çıkmak ister. Bu, 'ben'i çok güçlü bir bireydir. Yapıp etmelerinin bilincinde olan, sorumluluk yüklenebilen, kendini gerçekleştirmek için aklıyla kalbini eşit oranda kullanabilen insandır. Hayatı ve hayata ait bütün güzellikleri yaşamak ister, var oluşu kutsar, karşısında hayretle ürperdiği evreni ve tabiatı bir parçası olarak görür. Bu insanın dinî değil, ama felsefî anlamda bir inanma problemi vardır. Yeni insan korkuları, sevinçleri ve endişeleriyle olduğu kadar, gücüyle, azmiyle ve iradesiyle de şiirin ikliminegirmektedir.



1950 yılı, Dağlarca şiiri açısından bir dönüm noktası oluşturur. Şair, insanı ve coğrafyasıyla keşfettiği Anadolu'ya ait gözlem ve izlenimlerini Toprak Ana adlı kitapta toplar. 1951 tarihli Aç Yazı, Toprak Ana'dan önceki döneme eklenebilen şiirler ihtiva etse de, toplumsal bir varlık olarak insanın duygusal tarafını ve yaşadığı sosyal hayata ait görünüşleri dile getirmesiyle aynı duyarlığın izlerini taşır.

1955'te çıkardığı Asû ile yeniden bireysel çizgiye çekilen ve büyük ölçüde soyut bir şiirin imkânlarını yoklayan şair, bu açıdan İkinci Yeni ile ilişkilendirilse bile, özellikle akıl ve anlamdan vazgeçmeyen tavrıyla ondan bütünüyle ayrılır. Asû ile insanı yeniden yorumlamaya girişir ve "ölümsüz bir yaşam zinciri içinde bir çeşit insanlık destanı" yazmak ister. Uygarlığımızın nedeni, varlığımızın niceliği olarak gördüğü Asû ile insanlığın sonsuz serüvenini anlatmaya çalışır.

Dağlarca, toplumsal konulara yönelişini Bağımsızlık Savaşı konulu destan dizisinin 30 Ağustos ve İzmir Yollarında adlı bölümleriyle ve 1953'te yayımlanan İstanbul Fetih Destanı ve Anıtkabir'le de sürdürür.

Ardından tarzı ve tavrıyla yepyeni bir destan denemesine girişir. Allegorik bir destan olan Delice Böcek'te (1957) Erzurum'dan kalkıp yer altından İzmir'e doğru yürüyen bir böceğin karanlıktan aydınlığa, yenilgiden zafere uzanan serüvenini anlatır. Bu sembolik destan, Türk milletinin kurtuluş iradesini ortaya koyduğu Erzurum Kongresi'nden, bağımsızlık mücadelesiyle yurdun düşmandan temizlenişine kadar Türk milletinin yaşadığı süreci hikâye eder.

Fazıl Hüsnü, aynı dönemde insanı ve insanî değerleri merkez alarak Türk ve Batı arasındaki uygarlık çatışmasına dikkati çeker. Batı Acısı'nda Türk insanı, hiçbir eziklik ve aşağılık kopleksine kapılmadan Batının karşısına dikilir.

Dağlarca'da 'Sosyal Gerçekçi'lere yakın ama onlardan çok farklı çizgide bir toplum bilinci dikkati çeker. Topluma, bütünüyle bir ideolojinin penceresinden bakmayan, ama Ahmet Oktay'ın da tespitiyle "populist-sosyalist"[1] söylemiyle sola yakın duran Dağlarca, daha ziyade tabiî bir duyarlık ve iç dünyasına hakim olan merhamet duygusunun yönlendirdiği bir tavırla topluma bakar.

1960'lı yıllar, Dağlarca'nın toplumsal olaylar karşısında siyasal bir tavır alışına sahne olur. Bu dönemde yazdığı manzumelerde Dağlarca devrimci kimliğiyle 27 Mayıs hareketinin yanında yer alırken; Özgürlük Alanı ile de devrim için mücadele eden gençliğe kalemiyle destek çıkacaktır. Bürokrasi ve yönetimden kaynaklanan olumsuzlukları, demokrasi bilinciyle ortaya koymak ve halk adına eleştirmek amacıyla kaleme aldığı siyasal hicivleri de Karşı Duvar dizisinde yer alan kitaplarda bir araya getirecektir.

Popülist bir tavrın yönlendirdiğini düşündüren bu tür şiirlerde Fazıl Hüsnü, ideolojik bir kimliğin adıdır. Bu dönemle kaleme aldığı örnekler, Dağlarca'nın şöhret ve popularitesine katkı sağlarken şiirinin aleyhine bir gelişmeye yol açar. Övgülerle ve alkışlarla karşılanmış olmaları, ortaya konulan ürünlerin şiiriyet değeriyle değil, taşıdığı ideolojik mesaj itibariyledir.

1962 tarihini taşıyan Aylam'la yine bireysel/gerçeküstücü şiire ait örnekler sunan Dağlarca, söz konusu kitabında uzay çağının insana açtığı yeni ufuklar üzerinde durur. Ona göre kendilerine özgü dilleriyle konuşan uzay yaratıkları vardır ve insanoğluna evrensel sevgiye ulaşmanın kapıları açılmıştır. Bu, yeryüzünü savaşlar, kavgalar ve nefretlerle kana bulayan insanoğluna sunulmuş yeni bir barış fırsatıdır. Dolayısıyla insanoğlunun uzayı fethetme başarısı yeni ufuklar açmış, yeni diyalog kapıları aralamıştır. Evrenin sevgiye dayalı ortak dilini keşfetmek ve birbirini sevmek bu sayede mümkün olabilecektir.

Türk Olmak (1963) kitabıyla toplumsal gerçekçi çizgiye iyice yaklaşır. 1965'te "Yeni Türkiye'nin Önsözü" olarak takdim ettiği Çanakkale Destanı ile destanlar dizisine yeni bir halka eklerken, kitapçı vitrinine on beş günde bir astığı Karşı Duvar Dergisi şiirlerinin derlenmesinden oluşan Dışardan Gazel, Kazmalama ve Yeryağ da bu yılın kalem ürünleri olarak ortaya çıkar. Dizinin ilk kitabı Türk Olmak'la aynı frekansta şiirlerin yer aldığı eserlerde, toplumsal gerçekçi tavrın ve mesaj endişesinin giderek şiirin aleyhine ağırlık kazandığı görülür.

1968'de bir yandan Atatürk inkılâplarını koruma ülküsü çevresinde kaleme aldığı Kubilay Destanı'nı destan dizisine ilâve ederken, diğer yandan dörtlüklerden oluşan Haydi isimli oldukça hacimli bir kitap çıkarır. Söz dizimi ve anlam itibariyle bir mısra, cümle ya da beyitten ibaret olduğu hâlde, mısra kırılmaları ile dörtlüğe benzetilen kitaptaki parçalar, rubainin modernize edilmiş örnekleridir.

Anadolu'nun Türk yurdu hâline gelişinin 900. yıldönümü, Fazıl Hüsnü'ye Malazgirt Ululaması'nı yazdırır. 1071'den 1971'e Türk'ün Anadolu coğrafyasında yaşadığı tarihî macerayı ve oluşturduğu uygarlık terkibini destanlık bir hadise olarak gören Dağlarca, Malazgirt Ululaması'nda bu terkibe vücut veren ruhu yakalamaya çalışır. Ona göre, Malazgirt, Anadolu'nun Türkleşmesi ve Türkçeleşmesi anlamına gelmektedir. Malazgirt'i toprak-insan ilişkisi etrafında yorumlamak isteyen Dağlarca, Türk'ün mekânı sahiplenme ve toprağa hakim olma iradesinden hareket eder. Ancak ideolojik kaygıdan kendini alamaz ve söz konusu destanda, "Su kullananındır, toprak işleyenin."[2] ilkesinin kutsallığını işlediğini kaydeder.

Dağlarca, 1970'ten sonraki dönemde bir taraftan destan dizisine yeni örnekler (Sakarya Kıyıları, 30 Ağustos, İzmir Yollarında, Yanık Çocuklar Koçaklaması. Bir Elde Yaşamak-Reşat Bey Destanı, Türk İstanbul, Gazi Mustafa Kemal Atatürk, Anıtlarında Solukalan, Türk Dil Kurumu Koçaklaması, Yurdana-Nene Hatun Görüntüsü) ilâve ederken diğer taraftan belli temalar etrafında örülmüş bağımsız kitaplar kaleme alır. Hiroşima ve Vietnam Körü'nde (1970) Amerikan emperyalizmi; Hollandalı Dörtlükler'de mekâna ait güzellikler; Nötron Bombası'nda (1981) barış özlemi; Çıplak'ta (1981) cinsellik; Yunus Emre'de Olmak'ta (1981) evrensel sevgi; Uzun İkindi'de (1981) ölüm; Akşamcı'da (1985) içki zevki; Sayılarda'da (1985) sayıların sembolik dünyası; Dişiboy'da (1985) kadın; Sanık Ayağa Kalk'ta (1986) dünya barışı; Takma Yaşamalar Çağı'nda (1986) organ nakli; Şeyh Galib'e Çiçekler'de (1986) yeni ve farklı bir mistik sezgi; Uzaklarla Giyinmek-Sığmazlık Gerçeği'nde (1990) za-

man, evren, tabiat ve kozmogoni; Gobistan'da (1998) egzotik mekânlar; Tapınağa Asılmış Gövdeler'de (1998) suç işleyen ya da suçlanan insan; O' 1923'te (1998) Cumhuriyet'e bağlılık; Yokedilen Çokuluslu Olmak'ta (1999) çokuluslu yönetim tarzı; Türkçem Benim Ses Bayrağım'da dil sevgisi ve bilinci; Seviştilerken ve Çiçek Seli (1998), Ötekinde Olmak, Oralarda, İkisi, Düngeceki/En Sevmek adlı kitaplarda (2000) aşk çevresinde kaleme alınmış şiirler yer alır. Yirmiden fazla çocuk şiiri kitabını da masal, oyun, okul, sevgi, korku temalı şiirleriyle bu listeye eklemek gerekir.

Dağlarca'ya Göre Şiir

İnsanı "evrene açılmış bir kapı"[3] olarak tarif eden Dağlarca'ya göre, evren karşısında merak duygusuna kapılmamak ve onun sırrını araştırmamak anlaşılmaz bir tavırdır.

Çocuk ve Allah şairine göre şiir, hayata ve evrensel var oluşa işaret eden gerçek bir kılavuzdur. İnsan kendini en doğru şekilde şiirle ifade ederken evrenle arasındaki hayat bağını da kurar. "Yazdıklarımda evrensel bir bitkinin yürüyüşünü duyarım."[4] diyen Dağlarca, dikkatini bir yandan evrene ve yaratılışa çevirirken bir yandan da insana ve topluma yöneltir. Ona göre, dile bağlı olarak şiirin açtığı kapıdan, bir milletin bütün tarihî ve coğrafî macerasına ait görünüşleri izlemek mümkündür.[5]

Dağlarca, şiiri bütün sanat türlerinin üstünde bir mevkiye yerleştirir: "Şiirden öte sanat türleri yalan. Gerçek olan ve insanı söyleyen yalnızca şiirdir. Roman bin defa değişmiştir ama şiirin ana çizgileri hiç değişmemiştir."[6]

Nesir yazmayan ve "Düzyazıyı sözü uzatmak sayıyorum.[7] diyen Dağlarca, tabiatı gereği nesre yüklenmesi gereken bazı fonksiyonları şiire yüklediği izlenimi uyandırır. Şiirlerinin "bildiri", "açıklama", "eski bir sözü büyüterek anlama" ya da kısaca "eylem" olduğunu söylerken buna işaret eder. Özellikle "bildiri" ve "açıklama" endişesinin, Dağlarca'yı zaman zaman öz şiirin aslî fonksiyonları olan sezdirme ve telkinden uzaklaştırması tabiîdir.

Ancak, şiirle nesri fonksiyon itibariyle "bildiri" ve "açıklama" ortak paydasında buluşturan Dağlarca, bir başka değerlendirmesinde şiirin "önce düzyazıdan" sonra da "şairin kendisinden" kurtulduğunu söyler.[8]

Dağlarca, "Niçin şiir yazıyorsunuz?" sorusuna "Türkçe'nin yeryüzündeki en büyük dil olduğunu göstermek için."[9] cevabını verirken dilden hareket eder. Aynı soruya verdiği bir başka cevapta dilleri milletlerin kimlikleri olarak değerlendiren ve bütün dillerin sonuçta yerini tek bir dile bırakacağını belirten Dağlarca, bu konudaki düşüncesini şöyle dile getirir: "Diller tek bir dile doğru giden adımlarımız... O gün gelecek, bütün yeryüzü o genel dille konuşacak. Yine o yeryüzünde kocaman bir eski diller müzesi kurulacak. O müzede şimdi kullandığımız yeryüzü dilleri, bu dillerdeki başarılı yapıtlarla sergilenecek belki, o diller müzesindeki rafların birinde Türkçe'yi yazabildiğim yapıtlarla değerince yaşatmak için yazıyorum."[10]

O, bir yandan kendini ve dış dünyayı şiirin kılavuzluğunda tanımaya çalışırken, bir yandan da şiir vasıtasıyla eşyaya yönelik dikkatini ifade etmek ister. Amacını,

"görmek ve görülmek arzusu" şeklinde açıklar. "Görme isteği", sanatkârın dış dünyaya bakışını temsil ederken; "görülme isteği", bu bakışı esere dönüştüren sanatkâr tavrının ifadesidir.

Yine aynı çerçevede "Yapıtlarımın hepsi bakışlarımdır benim. Onlarla görmek isterken, görünürüm de." diyen Dağlarca, dış dünyaya yönelik dikkatini, evrene ve varlıklara hâkim olan sürekli değişimi izlemekle ilişkilendirir. Bu görüşünü şu cümlelerle seslendirir: "Evrenin sayısız değişkenliği içinde, yaratıklardaki sonsuz değişim içinde, bu kaçınılmaz. İsterdim ki bütün yeryüzü varlıklarının hepsinde, birer dizeyle de olsa 'bulunabileyim', sürüp gidebileyim."[11]

Diğer güzel sanat şubeleriyle mukayese edildiğinde şiirin daha "kişisel", ama aynı oranda daha "ulusal" bir sanat olduğu sonucuna varan Dağlarca, bu özellikleri sebebiyle okuyucu ya da dinleyicinin şiirin dünyasına daha rahat girebildiği kanaatindedir. Böylece şiirin bütün insanlara ulaşabilmesi ve bütün halklar tarafından daha derinden ve daha etkili olarak paylaşılabilmesi mümkün olmaktadır.

Son dönemde şiirine yeni felsefî zeminler arayan Dağlarca, yaşamayı olduğu kadar şiir yazmayı da iç dünyanın dışa taşması olarak görür. Dolayısıyla yaşamanın ve yazmanın bir tür dışa vurum ya da evrene açılma yolu olduğunu düşünür. Ancak vurgulanması gereken önemli bir nokta vardır: Dış diye nitelenen dünya, içi kuşatabilecek ya da iç dünya dış dünyaya sığabilecek midir? Dağlarca'ya göre iç âlemin dış âleme sığmaması bir trajediyi doğurur. Şiir söylemek bir bakıma bu trajediyi dile getirmektir.

Destan Şairi Dağlarca

Cumhuriyet döneminde destan türüne şairlerin büyük ilgisi vardır. Birçok şairin rüyası, destan yazabilmektir.

Cumhuriyetin ilânıyla tamamlanan, Türk milletinin kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesi destanî bir oluşumdur. Olağanüstü dönemler ve olağanüstü şartlar, olağanüstü kahramanlar çıkarır. Olağanüstü kahramanların macerası da destanların konusudur.

Kahramanı çıkaran şartlar, aynı zamanda destanın oluşmasına sebep olan şartlardır. Cumhuriyet döneminde destan türünün geniş ölçüde ilgi görmüş olması, destanî oluşumun şartlarının devam ettiğini düşündürür. İşte bu noktada Dağlarca'nın özgür ve bağımsız bir millet olarak hayatımızı sürdürme arzumuzu destanlarla hikâye etme çabası özel bir önem ve anlam kazanır.

Dağlarca, destan şairliğiyle bir bakıma "milli romantik duyuş tarzı"nın ifade biçimini arar. Bize ait sesi destan formu içinde bulmaya çalışır. Onun destan formuna yakınlığı, mizacına bağlı olduğu kadar Nâzım Hikmet'in açtığı çığırla da ilgilidir. Zira Memleketimden İnsan Manzaraları ve Kuva-yı Milliye Destanı eserleriyle Nâzım Hikmet, Cumhuriyet Dönemi Türk destan şiirinin gür sesi durumundadır.

Çakırın Destanı ile fert oluş serüvenini yaşayan insanı; Taş Devri ile bu insanın yeryüzü macerasını ve tabiatla mücadelesini hikâye eden Dağlarca, Anadolu Türk ta-

rihinin Malazgirt'le başlayan kesitini, mekâna yerleşme ve toprağı sahiplenme ideali çevresinde destanlaştırır. İstanbul'un Fethi ile Türk milletinin "Orta Asya'dan Akdeniz'e gelmesinin nedenlerini anlatır."[12] Yakın dönem Türk tarihini ve bu dönemde Türk milletinin yaşadığı yeniden var oluş mücadelesini ise Üç Şehitler, Çanakkale, Bağımsızlık Savaşı dizisi (Samsun'dan Ankara'ya, İnönüler, Sakarya Kıyıları, 30 Ağustos, İzmir Yollarında) ve ekleriyle (Delice Böcek, Yedi Memetler, Türk İstanbul, Çukurova Koçaklaması, Bir Elde Yaşamak-Reşat Bey Destanı, Yanık Çocuklar Koçaklaması) destan formu içinde dile getirir.

Üç Şehitler, Çanakkale, İstanbul Fetih Destanı ve Bağımsızlık Savaşı dizisine hâkim olan mistik tavır sık sık dinî terminolojiyle kendini ifade ederken; Malazgirt Ululaması, Yurdana, Kubilay Destanı gibi örneklerde bu platonik atmosfer yerini mekânı koruma idealine bırakır.

Dağlarca, Çakırın Destanı'yla başladığı ve Üç Şehitler Destanı ile sürdürdüğü destan şairliği serüvenine, Türk milletinin ruhundaki bağımsızlık aşkını işlediği beş kitaplık Bağımsızlık Savaşı dizisini ekler. Bunlar; Samsundan Ankara'ya, İnönüler, Sakarya Kıyıları, 30 Ağustos ve İzmir Yollarında adlarını taşır. Hatta denilebilir ki Delice Böcek'i Erzurum'dan İzmir'e götüren de bu bağımsızlık tutkusudur.

Savaş yıllarında çocukların yaşadığı acıları dile getiren Yanık Çocuklar Koçaklaması (1976) da "Bağımsızlık Savaşı" dizisindeki beş kitapla birlikte düşünülmüştür.

1945 yılında yayınlanan Çakırın Destanı; Havaya Çizilen Dünya, Çocuk ve Allah, Daha ve Taş Devri'nin ardından epik şiire yönelme ihtiyacını duyan Dağlarca'nın bu vadide attığı ilk adımdır. Şair, Çakırın Destanı'nda insanın kendi 'ben'inden yola çıkarak yaşadığı kişisel tecrübeyle toplumsal ve evrensel bir varlık olduğunu farketmesine uzanan bir arayışı hikâye eder. İnsanın kendini keşfetme, kendisiyle hesaplaşma, dış dünyaya yönelme, aileden topluma, toplumdan da bütün yeryüzüne açılma arzusunu dile getirir.

Farklı bir epik şiir tarzını da örnekleyen Çakırın Destanı'nda Dağlarca'nın canlı ve renkli bir söyleyiş biçimi aradığı sezilir. Çakır, sürekli bir arayış içindedir; nüfus sayımında yalnızca sayısal bir değer ifade edişinden yakınır; öte yandan dertlerine ve acılarına kulak verilmeyen mutsuz insanları da temsil eder. Haksızlıklara uğramış ve hor görülmüş bir milletin çocuğu olarak kendini tanıtır ve dünya gençlerini sevgi ortak paydasında buluşmaya çağırır.

Dağlarca, Çakırın Destanı'nda insanı hem bireysel hem de toplumsal bir varlık olarak ele alır. Dolayısıyla insan, hem tek başına hem de toplum içinde ve toplum yararına yaptığı eylemlerle vardır. Bu insanın asıl amacı birey olabilmektir. Çünkü toplum da tek tek bireylerden oluşacaktır. Dağlarca'nın ifadesiyle "Toplumun bireylerle kuruluşunu gösteren bu çalışma, toplumcu olmanın bireycilikten dışarı çıkmak olmadığını, tam tersine toplumun kişi kişi olduğunu anlatır."[13]

Üç Şehitler Destanı, coğrafyayı vatan yapma gücünün, koruma ve savunma iradesinin ifade edildiği destanlardan ilkidir. İkinci İnönü Savaşı sırasında, Üç Şehitler Tepesi'nin altı defa kazanılıp kaybedilişini anlatır.

Dağlarca, fethinin 500. yılı dolayısıyla İstanbul Fetih Destanı'nı yazar. Şaire göre, İstanbul bir şehrin adı değil, bir kültür ve uygarlık merkezinin adıdır. Asya ve Avrupa kıtalarını birleştirme ve mekâna yayılma duygusunun şiire dökülmesidir.

Dağlarca'nın bir başka destanı Türk İstanbul adını taşır. Türk/istan ve bul kelimelerinin çağrışımlarından yaranarak İstanbul'un Türk yurdu olduğunun anlatıldığı bir kitaptır.İstanbul, Türk'ün tarihî mirasını temsil eden uygarlık merkezidir. İstanbul, bir ülkünün gerçekleştiği mekândır. Kitap, Türk'ün tutku derecesine varan İstanbul sevgisini dile getirir.

Bir diğer destan, Malazgirt Meydan Savaşının 700. yılı dolayısıyla kaleme alınan Malazgirt Ululaması'dır. Anadolu'nun yurt edinilmesi, Türkleşmesi ve Türkçeleşmesi çevresinde kaleme alınmış manzumelerden oluşur. Savaş sahnelerini tasvir ederken ses ve ritim gibi unsurlardan titizlikle yararlanır. Destana vücut veren endişenin "su kullananındır, toprak işleyenin"[14] ilkesine bağlanması ilgi çekicidir. Bu, Dağlarca'nın Malazgirt konulu bir destan söyleme arzusuna, ideolojik bir motifin eşlik ettiğini düşündürür. Malazgirt ona göre, Türk'ün mekânı sahiplenmesi, toprağı mülk edinmesidir. Elde ettiği toprağı, yararlı ve verimli bir şekilde kullanabilme iradesini temsil eder. Kısacası Malazgirt, savaş vasıtasıyla gerçekleştirilmiş bir toprak reformunun adıdır. Söz konusu yaklaşımın Malazgirt'in ruhunu kavrama ve anlamını açıklama konusunda yetersiz kaldığını söylemek, haksızlık olmasa gerektir.

Yedi Memetler'de Türk'ün toprağı vatan hâline getirme ve vatanı canı pahasına koruma gayreti destanlaştırılır.

Delice Böcek (1958) Kurtuluş Savaşı'nı gerçekleştiren iradenin sembolik hikâyesidir. Birinci Dünya Savaşının ardından Anadolu'ya yönelik işgaller karşısında millî direnişi teşkilatlandınan iki büyük kongreden ilki 23 Temmuz-13 Ağustos 1919 tarihinde Erzurum'da toplanır. Vatanın bir bütün olduğu ve parçalanamayacağı, her türlü yabancı işgal karşısında milletin birleşerek müdafaa ve mukavemet edeceği, Kuva-yı Milliyeyi istemenin ve milli iradeyi hakim kılmanın esas olduğu, manda ve himayenin kabul olunamayacağı gibi kararların alındığı Erzurum kongresi, bir irade beyanı gibidir. Delice Böcek, bu iradeyi temsil eder.

Bu allegorik destana, kahraman olarak yer altında yol alan bir böceğin seçilmiş olması ilgi çekicidir. Zira kurtuluş mücadelesi için önce teşkilâtlanma ve işbölümü yapabilme kabiliyetlerini sınayacak olan böcek, böyle bir destan için seçilebilecek en uygun sembollerden biridir. Böcek ile Anadolu insanı arasında kurulan benzerlik, kurtuluş iradesini ortaya koyan insanı daha iyi kavramaya imkân verir.

Çanakkale savaşlarının 50. yıldönümünü kutlamak üzere kaleme alınan Çanakkale Destanı-Yeni Türkiye'nin Önsözü (1965), Dağlarca'nın tanıtımıyla "Çanakkale direncimizi geniş boyutlarıyla anlatır."[15]

Dağlarca'nın destanları arasında ağırlıklı bölümü Bağımsızlık Savaşı dizisi oluşturur. Beş kitaplık dizi, Samsun'dan Ankara'ya, İnönüler, Sakarya Kıyıları, 30 Ağustos ve İzmir Yollarında adlı destanlardan oluşur.

Çukurova Koçaklaması (Yurducunu Sevmek), 9 Kasım 1918 günü Adana yöresinin düşman tarafından işgaliyle başlayıp 5 Ocak 1922 tarihinde Türk ordusunun Adana'ya girişiyle sona erer.

Dağlarca'nın Atatürk'le ilgili destanları Gazi Mustafa Kemal Atatürk (O), 19 Mayıs Destanı ve Anıtkabir başlıklarını taşır. 1973 yılında çıkan Gazi Mustafa Kemal Atatürk, O genel başlığı altında Destanlarda, 10 Kasımlarda ve Eylemde olmak üzere üç bölümden oluşur. Cumhuriyetin 50. yılına armağan olarak yayımlanmıştır. Şairin Atatürk'e olan sevgisini ve bağlılığını anlatır. Anıtkabir (1953), Atatürk'ün ölümünden onbeş yıl sonra Anıtkabir'e nakledilmesi üzerine kaleme alınmıştır. Şair, Atatürk'ü tasvir ederken sık sık bozkurt, kartal, dağ gibi motiflere başvurur. Bozkurdu Türk milletinin sembolü, arması olarak düşünen Dağlarca, bu motifle Türk'ün tarihî kimliğine göndermе yapar. 19 Mayıs Destanı (1969), Atatürk'ün Samsun'a çıkış tarihi olan 19 Mayıs 1919, Dağlarca'ya Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcını oluşturan bu olayın Türk milletinin hayatındaki büyük ve derin anlamı üzerine bir destan kaleme almayı ilham etmiştir. Anıtlarında Solukalan (1979) adlı kitapta, Atatürk anıtlarının taşıdığı sembolik değerler ve uyandırdığı çağrışımlar dile getirilir. Kubilay Destanı'nda (1968) şair, "devrimin bekçisi" olarak gördüğü öğretmen Kubilay'ı destanlaştırır.

Yurdana (Nene Hatun Görüntüsü) (1988), Erzurum'un Rus işgali ve Ermeni istilasından kurtuluşunda kılavuzluk eden sembol kişiliklerden Nene Hatun çevresinde kaleme alınmış şiirlerden oluşur. "Yurdana" birleşik kelimesiyle adlandırılan Nene Hatun, "esatirî" bir kişilik olarak tasvir edilir.[16] Halk arasında 93 Harbi olarak anılan 1877-1878 Osmanlı Rus savaşının kadın kahramanını destanlaştırlır.

Bir Elde Yaşamak (Reşat Bey Destanı) (1981) da Kurtuluş Savaşı'nı konu alır. Dağlarca'nın kendi tanıtımıyla "Savaşın dönüm noktası 30 Ağustos'ta birliklerimizin bir alayına kumanda eden Albay Reşat Bey'in destanıdır. Bu komutanımız alayının Çiğil Tepe'ye saldırısını Mustafa Kemal'e söz verdiği anda gerçekleştiremediği için, tabancayı tutan elindeki bütün ölüm, dirim gerçeğini yaşayarak canına kıymıştır. Davranışı örnek gösterilemezse de, ululuğu sonsuza dek yaşayacaktır."[17]

Yanık Çocuklar Koçaklaması (1977), anne ve babalarıyla savaş yıllarının acılarını paylaşmak zorunda kalan çocukları anlatır. Bunlar, kıtlıklar ve yokluklar içinde Kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesi veren Türkiye'nin çocuklarıdır. Kitapta yer alan metinler, epik şiire has bir söyleyişle ve manzum hikâye tarzında kaleme alınmışlardır.

Vietnam Savaşımız (1966), Amerika'nın Vietnam'a karşı başlattığı ve sürdürdüğü savaşın hikâyesidir. Dağlarca, bütün bağımsızlık mücadelelerinin yanında yer alma ve mazlum milletlerin sesi olma arzusunu Vietnam Savaşımız'la bir kez daha gündeme getirmek ister. O, bu kitabıyla söz konusu savaşın tarafı durumundadır. "En büyük sömürgen" ilân ettiği Amerika'yı emperyalist tavrından dolayı şiddetle eleştirir ve hatta lânetler. Cezayir Türküsü (1961) de aynı doğrultuda, Fransız sömürgeliğinden kurtulmak için Cezayir insanının verdiği bağımsızlık mücadelesini anlatır.

Hiroşima adlı destan denemesi, İkinci Dünya Savaşı'nda Japonya'nın Hiroşima

kentine atom bombası atılışının yirmi beşinci yıldönümünde yayınlanır. Dağlarca, insanın yaşama hakkını savunur ve bu hakka yönelik saldırılar karşısında sesini yükseltir. Atom bombasının atılışından sonraki korkunç tabloda yalnız ve çaresiz insanlar vardır. Bu insanların tüyler ürpertici çığlıkları, çaresizlik içinde yalvarışları anlatılır. Dağlarca Hiroşima'nın atom bombasından sonraki korkunç manzarasını tasvir ederken insanlığı savaş düşüncesinden uzaklaştırmak ve barışa çağırmak ister.

Kelime Serveti

Fazıl Hüsnü'nün şiirinde, dile ait sözlük üzerindeki tasarrufu açısından üç dönem vardır. Havaya Çizilen Dünya'dan (1935) Toprak Ana'ya (1950) kadar geçen onbeş yıllık süre ilk dönemi oluştururken, Toprak Ana'dan itibaren başlayan ve 1960'lı yıllarda toplumsal/siyasal eleştirilerde konuşma diline ait kelime servetinden yararlanma süreci ikinci dönemi, Asû (1955) ile başlayan özel sözlük oluşturma gayreti ise üçüncü dönemi teşkil eder. İlk dönem sezginin, ikinci ve üçüncü dönemler aklın sınırları içindedir. Sezgi dönemi lügatinin, akıl dönemi lügatinden farklı olması tabiîdir.

Şairin Anadoluya yönelişine paralel olarak halk diline ait kelime servetini şiire sokması, ona oldukça zengin bir mahalli sözlük kazandırmıştır. Konuşma dilinden kelime alma faaliyetini, Türkçenin özleşme serüvenine bağlı olarak yeni bir lügat oluşturma eğilimi takip eder. Toprak Ana, Asû ve Aç Yazı bu iki döneme ait izler taşır. Aç Yazı'nın 1959 yılında yapılan ikinci baskısı bu yönüyle yeniden ele alınmış ve kimi kelimeler yeni karşılıklarıyla değiştirilmiştir.

Dağlarca, dille uğraşmayı seven bir şairdir. Dilin imkânlarını zorlamak, söz dağarcığını geliştirmek ister.

Şiir serüveninde üç ayrı Türkçenin birbirini takip ettiği Dağlarca'yı, 1960'lı yıllardan itibaren sergilediği tavrıyla "Öz Türkçenin fedaisi"[18] unvanına lâyık görenler de vardır. "Fedai" nitelemesini, Dağlarca'nın 1975 yılında söylediği kaydedilen "Ben kendimi dilimize adadım. Yabancı sözcükleri kullanmayacağım. Dilimizi arılaştıracağım."[19] cümlesi de teyit eder.

"Tükçem benim ses bayrağım" mısrasıyla özetlediği dil duyarlığına "% 100 Türkçe yazmak" hedefini ekler. Bu tavır, Temmuz 1959 tarihli Varlık, Türk Dili. Çağrı gibi dergiler başta olmak üzere on dergide aynı anda yayınladığı Türkçe Katında Yaşamak şiiriyle kesin olarak çizilmiştir.

Dağlarca'nın ilk dönem şiirlerinde kelime tercihi konusundaki tavrı, Asû'dan itibaren, kökeni Türkçe olmayan sözcükleri kullanmama kaygısıyla yeni bir mecraya sürüklenir. Kökeni Türkçe olmayan kelimeleri kullanmaktan kaçınır, zaman zaman neolojist bir tavırla kelimeler türetir ve kendine ait bir sözlük oluşturur. Söz konusu kelimeleri Türkçeye ait hiçbir sözlükte bulmak mümkün değildir. Çünkü onlar Dağlarca'nın şiir diline ait malzemeler olarak Saussure'ün "dil/söz" ayrımına göre "söz" seviyesinde ortaya çıkar ve yine söz seviyesinde kalırlar. Zaten onlar, standart dilden ödünç alınmamış, "söz" olarak icat edilmişlerdir.

Şiirde Biçim

Dağlarca'nın şiiri ses ve ritim özellikleri bakımından da önemli farklılıklar gösterir. Şair hece, serbest nazım ve aruzu kullanır. Muhtevanın gerektirdiği sesi ararken titiz ve özenli bir işçilik sergiler. Hecenin bütün kalıplarını, aruzun iki kalıbını (Türk İstanbul. İzmir Yollarında ve Haydi'de birer örnekte Feilâtün feilâtün feilün; Şeyh Galib'e Çiçekler'in tamamı Mef'ûlü mefâilün feûlün), çoğunlukla da serbest nazmı kullanır.

Dağlarca, muhtevayı ses ve ritim yardımıyla da duyurmak için ilginç kompozisyonlar oluşturur. Üçlü, dörtlü hece kalıplarıyla dörtnal ve rahvan koşan atların nal seslerini taklit eder.

Dörtlük birimine bağlılığıyla olduğu kadar, düzenli ve şematik kafiye tutkusuyla da serbest nazmı ölçü ve disiplin altına almak ve uygulamak ister. Serbest nazmın biçime ait bütün kayıtlardan kurtulma düşüncesine karşılık, Dağlarca, hece şiirinden getirdiği tecrübeyle dörtlüğü ve özellikle de çapraz kafiyeden oluşan düzenli, hatta simetrik yapıyı tercih eder. Bir bakıma serbest nazmı yeni bir kalıba sokar.

Dağlarca, serbest nazım adı altında bir çok kötü nesrin yazıldığını söyler. Bu konuda Nazım Hikmet'i de eleştirir. Ona göre Nazım, Rusça bilmediği için, Mayakovski'nin şiirlerinde kullandığı Rus nazmına ait vezni, parça parça mısralar olarak almıştır.

Dağlarca, dörtlük, kafiye, redif gibi dış yapı unsurlarına da sıkı sıkıya bağlıdır. İlk kitabında Batı şiirinden alınan sone tarzında şiirler yazar. Yine ilk kitabından son kitabına kadar, serbest nazım yanında Divan şiirinden gelen gazel, mesnevi, rubai; Halk Edebiyatından gelen koşma, semai, varsağı, mani, ağıt, koçaklama, vezniaher, satranç; Tekke şiirinden gelen ilahi, nefes gibi nazım tür ve şekillerine benzer şiirler kaleme alır.

Dönemler

Fazıl Hüsnü, Havaya Çizilen Dünya'nın yayınladığı 1935 yılından itibaren yaşadığı şiir serüveninin renkliliği ile Türk şiiri içinde önemli bir yer edinmiştir. İlk kitabıyla farklı bir sesin ilk işaretlerini veren Dağlarca, Çocuk ve Allah ile kendi sesini bulur. Yüzden fazla kitabına rağmen hâlâ "Çocuk ve Allah şairi" olarak tanınıyor olması, bu kitabın Dağlarca'nın şiirinde bir dönüm noktası olmasından ve bir zirveyi işaret etmesindendir. Dağlarca, bu eseriyle bireysel, sezgici, mistik tarzda şiirler kaleme aldıktan sonra zaman içinde toplumsallığa, oradan da evrenselliğe uzanır. Merkezine insanı ve insan sevgisini yerleştirdiği evrenin sırrını çözmeye yönelik çabasıyla; Türk milletinin kurtuluş, yeni Türk devletinin kuruluş serüvenini destanlaştırarak anlatmasıyla; toplumsal sorunlar karşısındaki duyarlığı, haksızlık ve adaletsizlik karşısındaki tavizsiz duruşuyla; Anadolu'ya yönelişi ve Anadolu insanın yaşayış tarzını ve hayat şartlarını anlatmasıyla, nihayet bütün insanlığa sunduğu sevgi ile Türk şiirinin büyükleri arasındaki yerini alır.

Dağlarca'nın şiiri, romantizm, felsefî anlamda idealizme yakınlık, serbest çağrışım, Begson'dan gelen sezgici tavır, sürrealist eğilim gibi farklı kaynaklardan beslenmiştir. Başlangıçta mistik/metafizik kaygıların hakim olduğu şiir anlayışından yola çıkar ve zaman içinde toplum mistiklerine özgü bir çizgiye yaklaşır. İlk dönemler-

de çocuk safiyeti ile Tanrı arasındaki bütün kavramları ve oluşumları şiirin ifade alanına taşıyan Dağlarca, 1960'lı yıllardan itibaren yüklendiği toplumsal tavırla eleştirel bir kimliğe bürünür. İdeolojik kaygının şiir söyleme endişesini gölgede bıraktığı durumlarda Dağlarca, nesrin tuzağına düşmekten kurtulamaz ve ilk döneme ait lirik tavır, ses, imaj ve yer yer şairaneye yakın söyleyişten taviz verir.

Dağlarca, Türk edebiyatının en çok şiir yazan şairidir. Çok ve sürekli yazmanın doğal sonucu olarak Dağlarca'nın şiirinde kimi zaman özensizlik, kendini tekrarlama gibi söyleyiş zaaflarına rastlanır. Ancak eserlerindeki tema çeşitliliği ve zenginliği ile Türk şiir tarihi içinde benzeri gösterilemeyecek bir şairdir. O, insan-kendisi, insan-tabiat, insan-kâinat, hayat, ölüm gibi temel konular yanında, Anadolu merkezli toplumsal konularda da 'olan' ve 'olması gereken' arasındaki çelişki üzerine kurulu şiirleriyle ideal olanı arar. Giderek evrensel değerler çevresinde bütün insanlığı birleştirme idealine ulaşır. Bu çerçevede amacını "ulusal varlığı evrensel kılmak" ifadesiyle özetleyen Fazıl Hüsnü'nün, hümanist tavrı şiirindeki önemli çıkış noktalarından biridir. Bu, ülke sınırlarını ortadan kaldırarak bütün insanları kucaklamaya yönelik bir hümanist tavırdır. Dünyanın hangi kıta ya da bölgesinde olursa olsun, ezilen, sömürülen, acı çeken bütün insanların sesi olmak ve hepsinin yerine acı çektiğini söylemek ister. Şiirine hakim olan temel düşünce (etimon spiritüel), kendi ifadesiyle "ulusal varlığı evrensel kılmak"tır. Bunu Cumhuriyet dönemi Türk insanının bireysel ve toplumsal alandaki oluşu biçiminde genişlettiğimizde Fazıl Hüsnü'nün "etimon spritüel"ine ulaşmış oluruz. Millî ve yerli bir romantizmin bütün dünyaya neşretmek istediği sevgi, Dağlarca şiirinin temel dinamiği durumundadır.

Dağlarca, başlangıçta, insanın kâinattaki yeri, kâinatın sonsuz büyüklüğü karşısındaki şaşkınlığı, tedirginliği, çaresizliği ve korkularıyla Necip Fazıl'a yakın durur. Ancak o, kendine özgü renkli ve zengin bir şiir dünyasına el yordamıyla girmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirini bazı yönleriyle Dağlarca çevresinde kavramaya ihtiyaç vardır. Dağlarca'nın şiiri, dönemin Garip hareketi, Sosyal Gerçekçi şiir, İkinci Yeni, Hisar gibi aşamalarına eklenmeden kendi bağımsız çizgisinde gelişimini sürdürür. Onun şiir dünyasına dışarıdan bakanlar, ilk uğradıkları psikolojik hâli "şaşkınlık" kelimesiyle ifade ederler.

Dağlarca şiirine kaynaklık eden üç temel duygudan söz edilebilir. Bunlardan birincisi sevgidir ve öncelikle çocukla temsil edildikten sonra bütün insanlığa doğru açılır. İkincisi merak duygusudur. Bu da dış dünyayı ve giderek bütün evreni anlamak, kavramak isteyen bir ilgiyle ve mistik yönelişlerle de beslenerek madde kaynaklı felsefenin sınırlarına uzanan özgür bir arayış hâlinde devam eder. Üçüncüsü ise, acıma duygusudur ve üzerinde yaşadığı coğrafyanın insanından başlayarak bütün yeryüzünde ezilen, yok edilen, onuru çiğnenen, yaşama hakkı gaspedilen, özgürlük ve bağımsızlığına kastedilen bütün mazlum milletlerin acısını yüreğinde duyma şeklinde tezahür eder.

Dağlarca şiirinin, ilk ikisi zaman içinde yön değiştiren, sonuncusu ise merkezden dışa doğru genişleyen üç temel çizgi üzerinde geliştiği görülür. Bunlardan birincisi, mistik ve metafizik duyarlıktan çıkarak maddeyi yüceltmeye doğru yön değiştirir.

İkincisi, insan sevgisi ve merhamet duygusunun sevkiyle başlayan toplumcu tavırdır ve giderek Sosyal Gerçekçi söyleme yaklaşır. Üçüncü olarak da milliyetçilik duygusu ve bağımsızlık ülküsü, giderek antiemperyalist bir tepkiye doğru genişler.

Kronolojik olarak bakıldığında ise Dağlarca şiirini dört dönem hâlinde özetlemek mümkündür:

Havaya Çizilen Dünya'dan Toprak Ana'ya

İlk onbeş yılı içine alan ve sezgiye dayanan bu dönemde Fazıl Hüsnü'nün saf şiire has bir duyarlıkla şiirini kurduğu görülür. Havaya Çizilen Dünya, Çocuk ve Allah, Daha, Taş Devri, Çakırın Destanı, Üç Şehitler Destanı, Çakırın Destanı, Cumhuriyet insanının var oluş ve kendini idrak çabasının şiiridir. Şair 'ben'i aklı ve kalbiyle bir arayış serüveni yaşamaktadır.

1940'lı yılların başında yaptıkları çıkışla, şiirin yerleşik bütün değerlerine savaş açan Garip hareketi, sezginin yerine aklı ikame etmek ister. Dağlarca ise, sezginin şiirini yazmaktadır. Dolayısıyla Dağlarca'nın şiiri ekseninde düşünüldüğünde, sezgi ve akıl karşı karşıyadır. Garip hareketiyle şiir, sokağa açılmıştır. Sıradanın ve küçük insanların macerası şiire girmiştir. Oysa Dağlarca, 1940 yılında yayımladığı Çocuk ve Allah'ta da muhayyilenin kanatlarında 'ben'ini ve evrendeki yerini aramaya çıkmış bir kâşif dikkatiyle konuşmakta; saf şiire özgü bir sesin ve lirizmin şiirini söylemektedir. Muhteva, felsefî yoğunluk, söyleyiş gibi özellikleriyle Garipçilerden de, Sosyal Gerçekçilerden de çok farklı çizgide şiirler kaleme almaktadır.

Toprak Ana'dan Hoo'lar'a

1950 yılı, Dağlarca şiiri açısından yeni bir aşamanın da tarihidir. Şair, insanı ve coğrafyasıyla keşfettiği Anadolu'ya ait gözlem ve izlenimlerini Toprak Ana adlı kitapta dikkatlere sunar. Bu, Dağlarca şiirinde aklın denetiminde, toplumcu gerçekçilere eklenebilecek bir tavrın, yine bireysel bir çevrede dile getirildiği dönemdir. Dolayısıyla Toprak Ana, realist bir dikkatle köye yönelişin ilk ve en önemli örneği durumundadır. Romanda Mahmut Makal'ın Bizim Köy'ü ile başlayan köy gerçekliğine yöneliş, şiir vadisinde Toprak Ana ile temsil edilir ve Anadolu'ya yönelik duyarlığın realist bir tavırla ifadesine hizmet eder. Bu kitaptan itibaren, Dağlarca'da lirizmin ve şiiriyetin değil, tahkiyenin ve bildirinin ağırlık kazanmaya başladığı görülür. Şair Anadolu coğrafyasına, insanına ve hayatına ait gözlemlerini çarpıcı ve etkileyici sahneler hâlinde tasvir etmek ister. İhmal edilmiş, kaderine terkedilmiş, açlık ve yoksulluk içinde kıvranan Anadolu insanını anlatmak, göstermek ve duyurmak arzusundadır.

Fazıl Hüsnü, aynı dönemde iki uygarlık çevresini karşı karşıya getirir. Batı Acısı bu anlamda Türkiye ekseninde Asya ile Avrupa'nın, insan unsuru etrafında mukayese edildiği bir kitaptır. Şair, mensubu bulunduğu milletin tarihiyle ve insanî değerleriyle övünen özgüven sahibi bir kişilik sergiler. Ona göre, Batının uygar görüntüsünün ardında sömürgeci bir ruh vardır. Dolayısıyla Batıyı bu iki yüzüyle tanımaya çalışırken, selefi durumundaki şairlerin Tanzimat'tan itibaren yaklaşık yüz yıldır yaşadığı ezikliği yaşamadan ve komplekse kapılmadan Batının karşısına çıkmak ister.

Batı, özellikle Asya ve Afrika kıtalarında sömürge hâline getirdiği ülkeler ve milletler için tam bir acı kaynağıdır. Batı Acısı'nı söz konusu acıyı yaşayan coğrafyalar ve kavimler adına kaleme alınmış bir başkaldırı metni olarak yorumlamak yanlış olmaz.

Hoo'lar, Aylam ve Diğerleri

1960 yılında Dağlarca'nın farklı söyleyişler ve birbiriyle çelişen bir estetik tavırla tamamen bireysel/gerçeküstücü şiirlerden oluşan Hoo'lar'ı ve toplumcu şiire eklenebilecek Özgürlük Alanı adlı kitapları aynı yılın ürünleri olarak piyasaya çıkar. Bu karşıtlık, Dağlarca'nın bireysel ve toplumsal çizgide birbirinden büsbütün bağımsız eserler verdiğinin göstergesi durumundadır. Bu, onun yeni dönem içinde "Dağlarca her şeyi yazabilir."[20] dedirten tipik tavrıdır. Dolayısıyla Dağlarca'nın şiiri için öncelikli konu ve temel kaygı şiiriyet değil, işlenen temaların çeşitliliğidir. O, şiirini tema bakımından zenginleştirecek malzemeyi zaman zaman güncel olanda aramak ister. Güncel olana yönelme eğiliminin ilk örneklerine 1951'de yayımlanan Sivaslı Karınca'da rastlanır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'ye gelen Amerikan Missouri savaş zırhlısını barış elçisi olarak heyecanla karşılar (Missouri); İngiliz sömürgesinden kurtulma sancıları yaşayan Hindistan ve ardından Pakistan'ın tarih sahnesine çıkış macerasını anlatır (Pakistan). Yazma konusundaki verimliliğini uzun yıllar sürdürmesinde zaman zaman güncel olana yaslanmasının büyük rolü vardır. Bu tavır, giderek günlük hayata ait sosyal ve siyasal olayları manzum tarzda ifade etmeye kadar uzanacaktır. Tarihî olayların yıldönümleri de şaire ilham vermeye başlamıştır.

Dille ilgili tecrübeyi refleks haline getirerek şiiri kurmaca metin olarak ortaya koyma faaliyetinin hükmettiği dönemdir. (Hoo'lar, Özgürlük Alanı, Cezayir Türküsü, Aylam, Karşı Duvar dergileri (9 kitap), Vietnam Savaşımız, Kubilay Destanı....) Dağlarca'nın bu dönemde siyasal tavrı ve eleştirileriyle şiire sosyal işlev yüklediği ve şiiri eleştiri vasıtası olarak kullandığı görülür. Hoo'lar ve Aylam ile sürrealist bir tavrın takipçisi durumundadır. Soyut bir söyleyişin hakim olduğu bu tür kitaplarda, Fazıl Hüsnü, çok farklı bir dille konuşur. Türkçenin ifade imkânlarını zorlamakla kalmaz, uzay/uzaylı dili olarak adlandırılabilecek ve kendisi tarafından uydurulmuş Zabilo diliyle konuşur. Ancak anlam problemini göz ardı etmez. Bu dönemden itibaren Dağlarca, şiirini farklı ve özgün kılmaya yönelik her türlü deneyi yapmaktan çekinmeyecektir. O, artık kendi modasını oluşturan ve bu tavrı sürekli yenileyen bir çaba içindedir. Aylam ve Hoo'lar bu tavrın uç örnekleridir.

Yeniden 'Saf Şiir'e Doğru

1970'li yıllardan sonra yer yer felsefî ve hikemî şiiri arayan ve üslûbuna bilgece bir ton yerleştirmeye çalışan Fazıl Hüsnü, söz konusu yıla kadar sergilediği dört eğilime ait örnekleri, bu dönemde bir araya getirir. Bir taraftan Hiroşima, Vietnam Körü, Nötron Bombası gibi eserleriyle dünya barışı üzerinde dururken bir yandan da Kınalı Kuzu Ağıdı'yla toplumsal çizgiyi, Malazgirt Ululaması, Yurdana-Nene Hatun Görüntüsü, Sakarya Kıyıları, 30 Ağustos, İzmir Yollarında, Gazi Mustafa Kemal Atatürk, O, Çukurova Koçaklaması, Türk İstanbul, Anıtlarda Soluk Alan, Bir Elde Yaşamak gibi destanlarıyla yakın dönem Türk tarihi ve Atatürk çevresinde bir destan dünyası kurar. 1967 yılın-

da ilk ömeğini Açıl Susam Açıl ile verdiği çocuk kitapları serisine de Kuş Ayak ve Arkaüstü gibi ömekleri ekler. Ardından Yeryüzü Çocukları, Balina ile Mandalina, Yazıları Seven Ayı, Göz Masalı, Yaramaz Sözcükler, Şeker Yiyen Resimler, Kaçan Uykular Ülkesi, Cinoğlan, Hin ile Hincik, Güneşi Doğduran, Okumuzu 1'deki, Okulumuz 2'deki/Kanatlarda, Bitkiler Okulu, Dolar Biriktiren Çocuk, Okulumuz 3'teki, Cincik, Cin ile Cincik gibi kitaplarıyla çocuk edebiyatı alanında dikkat çekici örnekler verir.

Toplumsal/siyasal eleştiri çerçevesinde Ağrı Dağı Bildirisi, Almanya'larda Çöpçülerimiz, İkili Anlaşma Anıtı, Pir Sultan Abdal Günleri, Horoz gibi eserleri de bu dönemin kalem ürünleri olarak dikkati çeker.

Fazıl Hüsnü, lirik şiirler ve destanlar yanında siyasal eleştiri ve çocuk duyarlığını ifadeyle vazifeli şiirler kaleme alırken Çıplak, Uzun İkindi, Yunus Emre'de Olmak gibi eserleri ve özellikle Uzaklarla Giyinmek (Sığmazlık Gerçeği), Sözcükler Doğada, O' 1923, Seviştilerken, Kaçaklar, İmin Yürüyüşü (Biçimlerle Soyunmak), Düngeceki/En Sevmek, Göründüğüm gibi son eserlerinde yeniden lirik şiirin kaynağı alan 'ben'e ve saf şiire has iklime döner.

Dağlarca üzerine yapılacak değerlendirmelerin hepsi şimdilik kaydıyla biter. Çünkü şair yaşıyor ve yazmaya devam ediyor. Bu son dönemde kaleme aldıklarının Dağlarca şiirine neler ekleyip eklemeyeceği ayrı bir konudur.

---

[1] Ahmet Oktay; *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 592

[2] *Dört Kanatlı Kuş*, s. 215

[3] *Milliyet Sanat*, s. 113, 3 Ocak 1975, s. 3

[4] *İlk Yapıtla 50 Yıl Sonrakiler*, s. VII

[5] *A.g.e.*, s. VII

[6] *Cumhuriyet Kitap*, s. 497, 26 Ağustos 1999, s. 20

[7] Mahir Ünlü-Ömer Özcan; *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1990, s. 72

[8] Alpay Kabacalı; *Türkçenin Ses Bayrağı, Kültürümüzden İnsan Adaları*, YKY, İstanbul 1995, s. 119-120

[9] Hikmet Altınkaynak; Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Şiiri Üzerine, *Yaşasın Edebiyat*, Sayı: 3, Ocak 1998, s. 20

[10] *İlk Yapıtla 50 Yıl Sonrakiler*, s. V

[11] *A.g.e* XI

[12] *Dört Kanatlı Kuş*, s. 123

[13] *A.g.e.*, s. 65

[14] *A.g.e.*, 215

[15] *A.g.e.*, s. 191

[16] Dağlarca, konu ile ilgili görüşmemizde (27 Ağustos 1999) "yurt" ve "ana" kelimelerîni birleştirirken Türkçenin güzelliğini vurguladığını ve bu birleşik kelimeyle Nene Hatun'u "esatirî" bir kahraman gibi tasvir ettiğini söylemiştir.

[17] *Dört Kanatlı Kuş*, s. 273

[18] Cemal Süreya, *999. Gün: Üstü Kalsın*, Broy Yayınları, İstanbul 1991, s. 389

[19] Yavuz Bülent Bakiler; *Üsküpten Kosova'ya*, TDV Yayınları, İstanbul 1996, s. 15

[20] Rauf Mutluay; *50 Yılın Türk Edebiyatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973, s. 304

NURULLAH ÇETİN

BEHÇET NECATİGİL

Behçet Necatigil (1916-1979), Türk edebiyatı tarihinde en çok "şair" kişiliğiyle yerini almıştır. Sanat anlayışı bakımından hiçbir edebî akım ve hareket içinde yer almamakla birlikte kendini "toplumcu realist" bir şair olarak tanımlar. O. toplumcu realizm anlayışına göre içinde yer aldığı orta hâlli sosyo-ekonomik topluluğun ekonomik ve sosyal sorunlarını realist bir gözlemle sunmayı amaçlamış ve toplumun sosyal sorunlarını kendi bireysel yaşantılarının prizmasından geçirerek vermeye çalışmıştır. Şiirlerinde en çok ev, aile, orta hâlli insanın sorunları, çocukluk, gençlik, ihtiyarlık, aşk, ölüm, yalnızlık, anı, edebiyat, sanat, kentleşme, sanayileşme, uygarlık ve Atatürk temalarına yer vermiştir.

Onun şiirlerinin içeriği pek fazla değişiklik göstermemiştir. Ancak sanatçının kendi ifadesiyle pek çok şair gibi onun şiiri de üç döneme ayrılır: 1.Gurbet Burcu:Şairin taklit, özenti ve kendini arayış dönemidir. Necatigil'in gurbet burcu dönemi ürünleri, *Kapalı Çarşı* (1945) ve *Çevre* (1951) adlı kitaplarında toplanmıştır. 2.Hasret Burcu: Bu, şairin kendi kişiliğini bulma dönemine bir geçiş sürecidir. *Arada* (1958) ve *Dar Çağ* (1960) kitapları, Necatigil'in hasret burcu dönemi ürünleridir. 3.Hikmet Burcu: Şairin kendi kişiliğini bulduğu, olgun ürünlerin verildiği son dönemidir. Necatigil'in *Yaz Dönemi* (1963) kitabıyla başlayan son şiirleri hikmet burcu ürünleridir.

Şair, şiirlerinde büyük kişilerin, aristokratların, seçkin ve kahramanların değil, büyük kentte tutunmaya ve var olmaya çalışan orta hâlli vatandaşların hayatına, duygu ve düşüncelerine yer vermiştir. Bu bakımdan Garipçilerle tematik bir birlikteliğe sahiptir. Ancak Garipçiler, küçük adamın duygu, düşünce, üzüntü, sevinç ve sorunlarını işlerken daha çok ironik bir üslûp kullanıyorlar, bu tipin iç trajedilerine, ruh dünyalarındaki acı ve çelişkilere pek fazla yer vermiyorlardı. Şiiri şiir yapan vezin, kafiye, edebî sanat, ahenk gibi öğelere yer vermiyorlardı. Necatigil ise orta hâlli insanların sorunlarını daha çok dramatik ve trajik bir üslûpla irdeliyor, "orta yurttaş" dediği küçük adam tipinin olumlu ve olumsuz boyutlarıyla tüm insanî yönlerini, sevinç ve üzüntülerini, trajedilerini, çıkmazlarını, açmazlarını ve dramlarını veriyordu. Biçimsel olarak da şiirin geleneksel estetik öğelerini kullanmaktan çekinmiyordu. Bu bakımdan Garipçilerle farklılıklar göstermektedir.

Sanatçı, genellikle karamsar bir dünya görüşüne sahiptir. Hayatın daha çok olumsuz boyutlarını ele alıp irdeler. Şiirlerine neşeden çok hüzün, acı ve sıkıntı hâkimdir. Zaman zaman yaşama sevincini yakalamaya çalışsa da bu geçicidir. Asıl ve kalıcı olan hüzün, tedirginlik, umutsuzluk ve çaresizliktir. Onu karamsar bir şair olmaya iten asıl sebepler, toplumda geniş halk kitlelerini etkileyen sosyal ve ekonomik anlamdaki bozukluklar, kötülükler, kültür ve eğitim eksikliğidir. Orta hâlli vatandaşın kaderiyle kendi kaderini özdeşleştirmiştir. Ancak o, bu sosyo-ekonomik düzen bozukluğuna ideolojik bir sistem adına değil, bireysel insanî hassasiyetleri açısından karşı çıkmaktadır. Bunun için o, devrimci şair ve yazarlar tarafından "küçük burjuva şairi" olarak suçlanmıştır.



Onun şiirlerinde işlediği temalara genel olarak bakacak olursak şöyle bir değerlendirmede bulunabiliriz: Necatigil, ev ve aile mutluluğuna önem vermiş, hem bireysel hem de sosyal hayatın merkezine "ev"i almıştır. Ev, ona göre yaşama biçimlerinin belirleyici unsuru ve sosyo-ekonomik seviyelerin başlıca ölçütüdür. Şair, büyük kentte yaşayan orta hâlli bir vatandaşın bireysel ve sosyal tüm sorunlarını, aşklarını, özlemlerini, beklentilerini, felsefî ve sosyal konulara bakış açılarını değişik boyutlarıyla irdelemeye çalışmıştır. Kendisi de sosyo-ekonomik açıdan orta tabaka sınıfına mensup olduğundan; bir çok konuyu öznel yaşantı ve deneyimlerine bağlı olarak ele almış, bireyselden yola çıkarak toplumsal olana ulaşmıştır. Bir başka şekilde ifade edersek şair, şiirlerinde kendisini verirken aslında aynı zamanda içinde yaşadığı ve mensubu olduğu sosyal topluluğu vermektedir.

Necatigil, birçok İstanbul şairi gibi İstanbul'un tarihî ve coğrafî güzelliklerinden çok; İstanbul gibi büyük bir kentte yaşama savaşı veren fakir, orta hâlli insanların sorunlarının şairidir. Boğaziçi ve Adalar gibi kozmopolit bölgelerin müreffeh yaşantılarının şiirini hemen hemen hiç yazmamıştır. İstanbul'un şatafatlı, heybetli boyutundan çok ezik, kenarda kalmış taraflarına eğilmiştir. İstanbul'un merkezinin değil, periferi denilen çevresinin şairidir. Onu İstanbul'un orta hâlli insanların gittiği semt pazarları, ulaşım sorunları, geçim sıkıntısı çeken insanları, geleneksel öğelerini ve eski sessizliğini sürdüren semtleri ilgilendirir. O, bir bakıma "öteki Türkiye"nin şairidir.

Şair, konularını genellikle insanın etrafında yoğunlaştırmıştır. O, insanın ve toplumun şairidir. Diğer pek çok şair gibi tabiatı ve denizi konu alan şiir hemen hemen hiç yazmamıştır. Onun tabiat şiiri diyebileceğimiz bir tek "Kır Şarkısı" adlı şiiri vardır. Cahit Külebi, onun tabiata kayıtsız kalan kişiliği konusunda şöyle bir anekdot aktarmaktadır: "Oktay Rıfat'la bir ara Zonguldak'ta bulunmuşlardı. Oktay, Behçet'in denize arkasını dönerek oturduğunu anlatırdı."*

"Ev ve aile", Necatigil'in şiirinin başlıca temasıdır. Ev, onun hem hayatında hem de sanatında belirleyici role sahip merkezî bir öğedir. Toplumun tüm sorunlarını evin aynasında görmeye çalışır. Ona göre ev, insanın bireysel ve sosyal tüm faaliyetlerini belirleyici bir etkendir. En küçük toplumsal birim olan aile, insanın bireysel ve sosyal kişiliğini gerçekleştirdiği en doğal ortamdır. O bakımdan hem bireysel duygu, düşünce, acı, üzüntü ve sevinçler hem de sosyal olay ve olgular ailenin aynasında daha somut ve canlı bir şekilde görülebilir ve irdelenebilir. Diğer temaları da aşağı yukarı ev, aile ve ailenin sorunları etrafında döner.

Aşk konusunda Necatigil, özellikle ilk gençlik yıllarının sevda duygularına, eski

sevgililerin bıraktığı derin acılara ve onların anılarına yer verir. Eski sevgililerin duygusal anıları, onda etkili bir yere sahiptir. İnsan evlense ve aradan yıllar geçse bile eski sevgililerin anıları silinmez. Allah inancı ve kader gibi metafizik temalara da yer veren şair, kader konusunda fatalisttir.

O, gençliğin doya doya yaşanması, yaşlılığın ise mecburen katlanılması gereken ömür dönemleri olduğunu vurgular. Yalnızlık, ona göre düşünce ve sanat üretimi için en uygun zeminlerden biridir. Ölüme metafizik bir olgu olarak yaklaştığı gibi ona ahlâkî bir işlev de yüklemektedir. Buna göre ölüm, insana, doğru davranışları telkin edebilecek bir uyarı ve insanın vicdanî muhasebesi için bir mihenk taşıdır. Şair, Atatürk'ü içten duygularla övmüş, onu Türkiye'nin bağımsızlığının ve hürriyetinin sembolü olarak görmüştür. Sanat ve edebiyat temalı şiirlerinde ise daha çok edebiyat sosyolojisine eğilerek toplumun sanat ve edebiyata değer vermemesinden yakınır. Ayrıca şairlerin sosyal ve ekonomik sorunlarına da değinir.

Biçim özellikleri bakımından Necatigil'in şiiri iki döneme ayrılır: 1.Tahkiyeye Dayalı Şiir Dönemi: 1955 yılına kadar yazdığı şiirlerinde hikâye(narration), anlatma ögesi ağır basar. Bu dönemde yazılmış şiirlerinin anlamları açık, ayrıntıları bellidir. Temalar, genellikle olay örgüsü içinde sunulur. Necatigil, ilk şiirlerinde Garipçiler gibi yalın, açık ve kolay anlaşılır bir dil ve üslûp kullanır.

2. Modern Şiir Dönemi: 1955 yılından sonra yazdığı şiirleri, genellikle modern ya da entellektüel şiirlerdir. Bu tür şiirlerin anlamı çok açık değil ve hikâye ögesi yoktur. Okuyucu tarafından doldurulması gereken boşluklar vardır. Kelimeler, pek çok anlam boyutlarıyla birlikte kullanılmış ve çok değişik ve zengin yorumlara açık şiirlerdir. Kapalı ve anlaşılmaz sanılabilecek bu şiirler, aslında şairin hayatı, kişiliği ve beslendiği kültürel kaynaklar iyi bilinirse çözülebilecek niteliktedir. O bakımdan bu şiirlere 'kapalı şiir' değil, 'güç anlaşılır şiir' demek daha doğru olur.

"Güç anlaşılır şiir" teriminden kastedilen, şiirlerin tahkiyeli anlatım biçimine dayanmaması, verilmek istenen duygu ve düşüncelerin derinlikli sembol ve imajlar gibi dolaylı anlatım yöntemlerine başvurmasıdır. Güç anlaşılır şiirler, yoğun duygu, düşünce ve yaşantıların şifresel bir dil bağıntısı içinde sunulduğu şiirlerdir ve anlaşılabilmeleri için uzun ve yorucu uğraşlar gerekir. Ayrıca şairin duyarlılığıyla ortak olmak ve benzer yaşantılardan geçmek gerekir. "Kapalı şiir" terimi ise şiirin içerdiği anlamın okuyucuya ya da dinleyiciye ulaşmasının, iletilmesinin neredeyse imkânsız olduğu, çözülemediği şiirleri ifade ediyor. Bu dönem şiirlerinde güç anlaşılırlılık bakımından bir ölçüde İkinci Yeni şiir anlayışıyla bazı benzerlikler görülebilir. Ancak İkinci Yeni şiirinde anlam, tema kaygısı yok, kelimeler arasında mantık ve çağrışım bağı kopuk, imajlar belli bir bütünlükten yoksundu. Necatigil'in şiirinde ise saydığımız bu özellikler bulunmaz.

Necatigil, şiirlerinin çoğunda mısra kümelenişi ve kafiye düzeni bakımından serbest nazım biçimlerini kullanmıştır. Ancak bazı şiirlerinde gazel, mesnevi, kıta gibi vezinli ve kafiyeli nazım biçimlerini de denemiştir. Yine bazı şiirlerinde halk şiiri nazım biçimlerinden koşma, yeni Türk şiiri nazım biçimlerinden sone, çapraz kafiye ve sarma kafiyeye de yer vermiştir.

1950 yılına kadar yazdığı şiirlerin hemen hemen tamamına yakını lirik, bu tarihten

sonrakilerin çoğu da didaktik türdedir. Çoğu şiiri belli bir düşünceyi ve ahlâkî ilkeyi telkin eden hikmetli şiirlerdir. Bu bakımdan onu hakîmâne şiirin Cumhuriyet dönemindeki uzantılarından biri olarak görmek mümkündür. Bu iki türün yanında az da olsa pastoral ve epik türde şiirler de yaznuştır. Sanatçı, bazı şiirlerinin dışında vezne bağlı kalmayıp serbest şiir yazmıştır. Aruz veznini bir tek "Hayıfname" şiirinde kullanmıştır. Hece veznini ise 1940 yılına kadar olan ilk şiirlerinin çoğunda kullanmış, sonraki dönemlerde ise çok fazla vezin kaygısı gütmeden serbest şiirler yazmıştır. Hece vezninin de en çok 7'li, 14'lü ve 8'li kalıplarını tercih etmiştir. Şair, ilk şiirlerinde müzikal bir öge olarak kafiyeye özel bir önem vermiş, son şiirlerinde ise kafiye kaygısı gözetmemiştir.

Necatigil, şiirinde uyguladığı bazı tekniklerle anlam çoğaltmalarına gitmiş ve yoğunlaştırılmış bir şiir yazmaya çalışmıştır. Bu bakımdan o, kendi şiirini "çokgen bir şiir" olarak tanımlamıştır. Çokgen şiir, yalın ve tek yönlü şiirden farklı olarak zengin çağrışımlara imkân veren bir şiirdir. Bu bağlamda Alman edebiyatında uygulaması görülen "düşünce çizgisi" ögesini kendi şiir tekniğine aktarmıştır. Bu teknik şöyledir: İki kelime arasında ama genellikle mısra sonlarında yanyana iki küçük çizgi bulunur. Bu kısa çizgiler, mısraın veya cümlenin şair tarafından tamamlanmamışlığını, bu çizgilerin karşılığı olan boşluğun okuyucu tarafından doldurulması gerektiğini ifade eder.

Bazı şiirlerinde kelimelerin hecelerini ayırarak yazar ve ayrılan her hece, ayrı anlamlı birer kelime hâline gelir. Böylece o kelimeden çok farklı ve çok boyutlu anlamların çıkmasını sağlar. Şair, bu tekniği daha çok cinas sanatından yararlanarak ortaya koymuştur. Necatigil, kelimeleri ayrı yazılmış heceler hâlinde böldüğü gibi bazen de eğik bir çizgi ile bölmektedir. Bu yolla da bir kelimeden birden fazla kelime elde ederek anlam çoğaltmalarını sağlamaktadır. Şairin bu yolda kullandığı şiir tekniklerinden biri de kendi ifadesiyle "merdiven şiir"dir. *Kareler Aklar* kitabının "Kareler" bölümünde yer alan ve 1970-1972 yılları arasında yazdığı bu tür şiirlerinde kelimeler birbirinde ayrı yazılmış ve ve şiirin mısralarını yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya, soldan sağa ve sağdan sola ve çaprazlama biçiminde yeni mısralar oluşturarak okumak mümkündür. Bu tür tekniklerin dışında Necatigil, edebî sanatları özellikle de tevriye ve cinas sanatlarını kullanarak yoğunlaştırılmış şiir oluşturmaya çalışmıştır.

Necatigil, şiirinde yalın bir konuşma dili kullanmıştır. O, yoğunlaştırılmış anlam katmanlarını az sözle ifade etmeye çalışan tasarruflu bir dile sahiptir. Özenle seçtiği kelimelerin okuyucu için zengin çağrışımlara imkân sağlamasına dikkat etmiştir. Necatigil, şiirini kurarken oldukça titiz ve disiplinli bir tutum içindedir. Şiirinin bu özelliği, hiç şüphesiz onun günlük hayatındaki dar, sınırlı ve tasarruflu yaşantısıyla örtüşmektedir. Türkçenin tüm imkânlarından en iyi şekilde yararlanmaya çalışmış, çoğunda denenmiş değerler yattığına inandığı eski kelimeleri anlam zenginliklerinden dolayı kullanmaktan çekinmemiştir. Şiirde kullandığı kelimelerde anlam ve ses güzelliğine önem vermiştir. Özellikle ilk şiirlerinde atasözlerine, halk deyimlerine ve sonraki şiirlerinde çağın getirdiği bazı teknik kelimelere yer vermiştir.

Necatigil'in şiirlerinde konuşma üslûbu hâkimdir. Hitabet üslûbuna ve aşırı coşkuya yer vermemesi, onun kalabalıklardan sıkılan, utangaç ve çekingen mizacından kaynaklanmakadır. O, kitlelere, büyük kalabalıklara heyecan verme, onları duygusal anlamda harekete geçirme amacını taşımaz. Necatigil, bir miting ve meydan şairi de-

ğildir. Kendisi de konuşmalarında şiirinin kısık sesle kesik kesik okunmaya müsait şiir olduğunu ifade eder. Ayrıca yoğun düşünceye, çok boyutlu çağrışımlara imkân veren imajlara ağırlık verdiğinden onun şiiri, yavaş yavaş, düşüne düşüne okunur. Bu bakımdan Necatigil'in şiirinde yer yer vecize üslûbu da görülmektedir. Onun bazı mısralarını hikmetli birer vecize olarak okumak da mümkündür.

Behçet Necatigil'in şiirinin en özgün yanlarından birisi, kültür şiiri olmasıdır. O, yalnızca soyut sezgi, duygu ve hayallerine dayalı olarak kendi bireysel yaşantılarını şiirleştirmemiş, edindiği kültürel birikimi de şiirine sokmasını bilmiştir. Hem bir edebiyat öğretmeni olduğundan hem de okuyup araştırmaya geniş ilgisinden dolayı belli bir birikim elde etmiştir. Sahip olduğu bu külterel, tarîhî ve edebî birikimi şiirinde en iyi şekilde değerlendirmeye çalışmıştır.

Bu anlamda Necatigil, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde gelenekten yararlanma çığırının öncüleri arasında yer alır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte pek çok şair, eski tarihî kültür birikimini yadsırken hatta yok sayarken ve Türk edebiyatının tarihî gelişiminden kopuk, yalnızca Batı etkisine açık bir şiir yazarken Necatigil, Orhun abidelerinden başlayarak özellikle Divan edebiyatından, halk edebiyatından, temel İslâm kaynaklarından yararlanmayı gerekli görmüştür.

O, Doğu kültür ve edebiyat birikiminden yararlandığı gibi Batı mitolojisinden de yararlanmayı ihmal etmemiştir. Böylece hem Doğu hem de Batı kültür, sanat ve edebiyat birikimini tüm insanlığın ortak ürünü olarak değerlendirmiş ve dünya insanlığının ortak kültür mirasına sahip çıkmıştır. Necatigil, gelenekten aldığı motifleri ve ögeleri alıp modernize ederek, çağa uyarlayarak kendi sanat anlayışı içinde yeniden üreterek kullanmıştır. Zaman zaman da montaj tekniğine başvurarak şiirinin konusuyla ilişkilendirdiği bazı Divan şairlerinin mısralarını aynen veya küçük değişikliklerle verme yoluna gitmiştir.

Onun şiirlerinde Orhun abidelerinin üslûbuna, Dede Korkut hikâyelerinden "Deli Dumrul" anekdotuna, Yunus Emre'nin, Mesîhî'nin, Fuzûlî'nin, Bâkî'nin, Nef'î'nin, Muhibbî'nin, Şeyh Gâlib'in ve daha başka divan şairlerinin şiirlerine, mazmunlarına ve ifadelerine değişik biçimlerde değiniler hâlinde rastlamak mümkündür. İbrahim Edhem, İskender, Şeddad, Abdal Musa gibi tarihî kişiliklere, Leylâ ile Mecnûn, Ferhâd ile Şîrîn, Kerem ile Aslı hikâyelerine, masallara, fıkralara, manilere telmihler görülebilmektedir. Necatigil, bir kısım şiirlerinde âyet ve hadislere, peygamber kıssalarına, tasavvufî motiflere ve pek çok eski Yunan mitolojisine ait ögelere değinmelerde bulunmuş, Tanzimattan sonra Batı medeniyeti etkisinde gelişen Türk edebiyatı ürünlerinden de yararlanmış ve özellikle Tevfik Fikret ve Ziya Osman Saba gibi bir çok şairden etkilenmiştir. Bu tür kültürel ögelerin dışında Necatigil, pek çok şiirinde kendine, ailesine ve yakın çevresine ait yaşantılara, gözlem ve olaylara yer vermiştir. Hatta onun şiirini bu bakımdan biyografik şiir olarak nitelemek mümkündür. Çünkü pek çok şiiri, ancak onun dünyası, ailesi, evi, gündelik yaşantısı, yakın çevresi, ilgi alanları ve beslendiği kültürel kaynaklar bilinebilirse anlaşılabilir.

---

* Cahit Külebi, "O Bütün Yaşamını Adadığı Ozanlık Katında Yükselecek", *Milliyet Sanat*, 24 Aralık 1979,S. 349,s. 5.

Bu yazı, Nurullah Çetin'in *Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri* adlı kitabından alınmıştır

SÜLEYMAN SAHRA

ULU ŞAİRLE KIRK DAKİKA BİLE DEĞİL



1. Sezai Karakoç kendisine ve kendisi hakkında soru sorulamayacak bir şairdir. Hızır'ın yol arkadaşıdır, Hızır'la Kırk Saat onundur. Şiiri daha bir öyledir demeye gerek var mı? Soru sorarak değil onunla birlikte yol olarak derinleşebilinecek, umulur ki, sözcüklerin sözcük olduğu yere varılabilecektir. Batırdığı gemiler ya da öldürdüğü çocuklar ancak o yolun izi sürüldükçe tecessüsü aşan, merakı bağlanmaya dönüştüren duyuşlara erecektir. Musa bile gidemedi o yoldan demeyin, şiir bu, sizi yolda ilerletmek değil yolu duyurmak işi, ve ulu bir şairin şiiridir bu, şuurunuzun bulanıklığa yöneldiği yerden izler düşecektir önünüze. Ve elbette, sadece ama sadece şiire ayrılmış yörünge içinde. Daha fazlasını bulmanın yerine bir başlangıçtır belki de.

2. Bu başlangıcın yeri Musa'nın başladığı yerden çok farklıdır. Çünkü öyle bir zamana erilmiştir ki, hükümdar hükümdarlık etmek için halk tarafından seçilmektedir ancak yine de eşsiz zulümler işlemektedir. Tam da seçimleri, seçmeyi, seçilmeyi halka bırakmayı askerlerin sağladığı günlerdir ve babaların, dedelerin hiç tanımadığı bir yerdir, onlar için bir son bizim için bir başlangıçtır.

3. Bu başlangıç yeşil sarıklı ulu hocaların öğretmediği ya da öğretemediği bir yerle işaretlenebilir. Hızır'daki bilgelik tam burada başlıyordur, kim bilir, kim bilebilir. Kağıt endüstrisindeki müthiş bir gerileyiş tekniğini fark edebilmek, bu bilgeliğin bir zaman bilgisini (yoksa algısı ya da kavrayışı mı demeli) öğrenmekle iç içe olduğunu çıtlatır. Şiirin kendisi Hızır'a saati soruyordur belki de, Musa'dan bildiklerine rağmen bu böyledir. Bizim ona onun Hızır'a soru sormamaklığı, dağdan getireceğimiz ateşin Musa'nın ateşi olduğunu ve hem o ateşi yakan hem de o ateşte yananın bu sorular olduğunu bilen Hızır'ın gülümsemesiyle bağışlanacaktır.

4. Bağışlanacaktır ancak soruların soruluşunda çocukluk, çocukçalık bağımızı sıkı tutmayı temin eden tutum olacaktır. Hızır'ın izlerinin zamanın değişimleriyle bulanıklaştığı yerlerde bile, bir kafeste bile (Londra'mıydı yoksa) sürülebileceğini, bir bülbül gibi yaşamayı değiştirmemenin, iz sürmenin sürekliliğinin çünkü çocuktur genişliğiyle sağlanacağını biliyoruz artık. İyi ama bir bülbül kafeste nasıl yaşar?

5. Yaşamıyor gibi, yaşamıyor gibi yaşar. Yani aşkı göğsünde çiçek gibi değil kurşun gibi taşıyarak. Kurşunu tam da girmek istediği yere buyur ederek. Bir bülbül gibi, susarak, ait olduğu yeri hiç ama hiç unutmadan. Hep o yeri şakıyarak.

6. Peki neresi orası? Soralım mı, ama unutmadan, bir çocuk gibi, çocukluğunda çok cebir okumuş ve bir ara geometriyi kaybetmiş şaire. Gelin yapmayalım bu çocukluğu. Alacağımız karşılık bizi çocukluğu sürdürmekte zorlayacak, hatta terk ettirecek yağmursuz ve güneşsiz bir bulut gibi çökebilir üstümüze. O geometri dese bile, biz burada coğrafyanın peşindeyiz. Ya o bize başka bir geometriden söz ederse, ediyorsa, ben ölümden sonrasına bakan doktorum diyerek.

7. Bunu söyleyen sesin yankısı, varla yok arası bir masada tak tak ve tak tak sesleri çıkaran bir ping-pong topu gibi yorucu ve bıktırıcı gelebilir. Üstelik o top karşısında herkesin, şairin bile onu tutacak elleri kesiktir. Öyleyse ha sezai, ha ping-pong masası. Belki de sadece o ikisi değil herşey ve herkes varla yok arası.

8. Hep aynı şey. Yok gibi var olmaya çıktı iş yine. İyi ama var olunabilir mi böyle. Kimi kandırıyor bu şair. Görünmek istiyoruz biz, bilinmek, kazanmak. Tam burada yenilmişlere, yoklara gelir şair sözü, onlarca konuşur, mezarlardan bile yükselen bir bahar vardır der. Bu da ne ola ki diye sormamıza fırsat bırakmadan devam eder: Gün batmışsa ne olur geceyi onaran bir mimar vardır, yanmışsam külümden yapılan bir hisar vardır diye diye var ile zaman arasındaki uçurumu kıldan ince bir yakınlığa getirir.

9. Bu nasıl bir vardır? Bizi feylesofların, hocaların, düşünürlerin, bilginlerin binlerce ciltlik sözlerini hemen bırakmaya hazırlamıştır artık, ancak bir yandan da hüsran olur diye sonu umutlanmaktan çekiniyoruz, daha farklı ne söyleyebilir ki bir şair. Ölüm deyip, kader deyip bir çaresizliğe, tümüyle duygusal ve psikolojik bir kalıba sokacak ya da bir dünya cenneti ile avutacak bizleri, başka ne diyebilir ki. Bizi bu varın çekiciliğine kapılıp gitmekten alıkoyan, tecrübelerimizi umursamayacak bir coşkuya da kapılmışken şiirin en Hızır sözü işler bütün benliğimize: Sakın kader deme kaderin üstünde bir kader vardır.

10. Şiirin sesinin aradan geçen onca yıl sonraki yankısı, şu hükümdar seçme işindeki gel gitlerimiz zalimlik ile mazlumluk gel gitlerine dönüşe dönüşe masumluğu aramızdan aldıkça içindeki kader sözcüğüyle suçlarımızı kapatacakmış gibi gelebilir bize. Bize yazılmış bir yazı var gibi gelebilir bize, ama durun ve bu kez kendinize sorun bir kere, bu yazı var mıdır, kim yazmıştır ya da. Ya da senin kendin için yazdığın yazı nerede. Ve bütün bu yazılardan başka ve üstte bir yazı yok mudur.

11. Varsa bile kim okuyabilir ki bunu? Şu zamanda, hele bir de şair, okusun bunu. Olacak şey mi? Yazılmış olanı, yazgıyı okumaktan değil Hızır'ın izini sürmekten, saati düşünmekten çıkmıştır bu söz. Gül yetiştiricisi İsa'nın getirdiğinden, kıyamet aşısından ya da İncil sesli keçilerden duyulmuştur, belki de bize muştulanıyordur.

12. Gül muştusunu duyabilmekteki zorluğun farkındadır. Bizim evimizin duvarı taştandır tamam da, dumanı da mı taştan: uyarır. Dumanlı, bulanık diye ürktüğümüz ya da güvenemediğimiz bir bölgeyi sağ ve sağlam ve sağlıklı olmanın şartı olarak kor. Kıyılarda kalmayı sevinç gözyaşlarından yoksunlukla eş görür, Hızır derindedir

derinde yol alır. Ancak bunun boğmayan bir derinlik olduğunu da anlarız: Bir ırmağın ortası yoksa seni mi hatırlayacağım.Gül muştusu sessiz bir müziktir ve ancak ırmağın ortasında duyulur.

13. Ve ırmağın ortasında kimse yalnız değildir. Orda Allah gökten kar gibi yağmaktadır. Sıcak sıcak saçlara değer. Evet evet, sana senden yakın senin içinde. Kavranamaz olduğu için tutmak istediğinizde eliniz üşür. Sadece ve sadece düşünmekle ruhunuz ışır. Kar içinde yanan kar, var içinde yanan yok anlaşılır. Ve bu her şeyi anlamanın şartıdır.

14. Daha en başından da şair gökler ile arasındaki ilişkiyi anlamaya, anlamlandırmaya koyulmuştur. Hayret ile başlamıştır: Ben geldim geleli açmadı gökler deyişindeki zaman karamsarlığını Hızır izini sürme yiğitliğine dönüştürmüştür. Ona ne geldiyse yukardan gelmiştir. Kendisinden de yukarıya gidenin ancak boş bir mezardan çıkmakla gidebileceğini daha en baştan biliyordur. Boş bir mezardan çıkmış biri olmakla göklere yükselmek, öyle büyük bir varlık kavrayışı ile yola konulduğunu gösterir ki, bütün varoluşçu duygusallar eğer bunu duysalardı nefeslerini tüketmezlerdi.

15. Bulutların kendisinden beklediğinin olduğunu, belki de Hızır izinin bulutların gölgesiyle çizildiğini sezdiği o başlangıcın ardından gözüne kavisler takılır. Bu kavisler yine göklerden gelen ışığın ve gölgenin, güneşin ve bulutun hem bir oyunudur. hem de kılavuzluğudur. Taha'daki değişmenin başlangıcıdır, yeni bir gelenektir. Taha kavisin oyunculuğundaki kılavuzluğu bulabilmek için doktorla bile görüşecektir. Oysa doktor bütün hastalıkların mayasıdır.

16. Taha yine bir gün bir tabutla birlik Edirnekapı'dan çıkıp tadarsa, Karacaahmet sularını yudum yudum tadarsa, kavis engel olmaktan çıkacaktır. Her yönden ona haber gelecektir. Artık dağ taş Cebrail olmuştur, Sur ise İsrafildir. Saat, Zaman İsrafildir.

17. Hızır'ın gülmesi burdadır. İsrafil Sur'u üflediğinde Taha dirilecektir. Taha'yı dirilten Hızır'dır. Artık batı yok eden sayılar, doğu tükenen rakamlardır. Ancak bu umutsuzluk değildir. Bir gün, gelecektir, çağırmasını bilirsen gelecektir. Doğuyu Batıyı bilen gelecektir. Çocukluğunda çok cebir okumuş Taha, kendi cebirine çevireni. Hızır'ı getirecektir.

18. Bu bir günün tam vakti gün doğmadandır.

19. Gün doğmadanın sırrı peygamber çiçeğinin aydınlığında aranmalıdır. Şair sözündeki bütün ululuğa karşın ancak ve ancak şiir sunabildiği için bize ellerini çaresizce uzatabilmiştir. Sırrı taşıyanlar vefakar balıklardır.

MUSTAFA AYDOĞAN

CAHİT ZARİFOĞLU; 'VAR OLMAK HEVESİM İŞTE BÖYLE BAŞKALDIRIYOR'

Cahit Zarifoğlu, bu dünyadan göçeli 14 yıl olmuş. Geçen bu yıllar bir asrı kapatıp başka bir asrı başlatmış. Yeni bir yüzyıl, yeni bir dönem, yeni bir insanlık... Geride bıraktığımız yüzyıl içerisinde Türk edebiyatının serin suları çok değişik kaynaklardan beslendi, damarlarındaki kanın hem akışı hem de renginin tonu hızlı değişiklikler geçirdi. Çalkalandı, bulandı ve kendi kendini arıtmak zorunda kaldı. 'Son gelen atlı' İkinci Yeni'nin kabarttığı damarlar gerçek boyutlarını bulmaya, aramıza iyice yerleşmeye başladığı bir zamanda yüzyıl bitti. İkinci Yeni, sorunlu bir ülkenin, bir toplumun, esaslı bir sorusu gibi sessizliğin ortasına ansızın düşüvermişti. Şiirin sorduğu şeyi değil belki ama soruş biçimini değiştirmişti. Dizenin yerinin kelimeye, tablonun yerinin ansızın çakan şimşeklere bırakılması gerektiğini dile getiren bu biçim, bu algı dönüşümü, uzun süre toplumun genel zihin yapısıyla çatıştı, onun yalpalamasına ve gerilmesine yol açtı. Devletin ve tabiatın uzağında, kendi otağını kurarken, toplumun dimağını yavaş yavaş kendisine alıştırmaya çalıştı. Ama her zaman böyledir; toplum çok ağır dönüşür. Kabullenmekte zorlanır. Anlamadığına direnir. Bu direnme, ikinci yeni bağlamında hala devam ediyor. Kelimenin aldığı ağır yükü toplum hala kaldırabilmiş değil.

Cahit Zarifoğlu, İkinci Yeni'nin en görkemli dönemini yaşadığı '60'lı yılların başlarında şiir yazmaya başlamış, hem tarz hem de yapı bakımından bu kuşağın açtığı yeni kulvara çok yakın bir yerde durmuştur. Bu duruş biçimi, onun da İkinci Yeni içerisinde sayılıp sayılmayacağı tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Ama bu tartışmaya dahil olmanın ne okura ne de şairine getireceği bir şey vardır.

Cahit Zarifoğlu, geride kalan yüzyılın soylu bir şairi olarak kendi çizgisini derinlemesine çizmiş, kendi kulvarında yürümenin emniyetini ve onurunu yaşamıştır. Bütün büyük şairler gibi o da, 'kendiliğindenliğin' kollarında, tabii olanın içinde, varlığın hakikatle buluştuğu o esnek kesişme noktasında anlam bulan bir hayatın şiirini yazmıştır. Şair olmanın doğuştan gelen payı ne kadarsa Cahit Zarifoğlu, onun çoğuna sahiptir. Belki de hepsine... Sanatçı olmak onun için bir kaderdir. Onun kadar şiiri 'bulan', ilhama kapıları her an açık, varolan şiiri yazmakla 'görevlendirilmiş' pek az şair vardır. Böyle birinin etkilenmelerden müteşekkil bir şiir yazması tabiatı gereği mümkün değildir. Her ne kadar şiir başka şiirlere bakılarak yazılmak gibi bir bilinç ağını gerektirse de, bazı şiirler her zaman 'kendiliğindenliğin', 'bir şeye haslığın' özelliğini taşırlar. Bu nedenlerle, onun şiirinin kendinden önceki kuşağın şiirinden mülhem, onunla anlam bulan bir şiir olduğunu söylemek mümkün görünmüyor. İkinci Yeni ile bir yakınlığını sözkonusu edeceksek eğer, bunu başka şekilde düşünmemiz gerekiyor; iki insanın aynı anda fakat birbirinden bağımsız olarak, aynı şeyi keşfetmesi, anlaması, farketmesi



şeklindeki bir tevafuk diyebiliriz buna. Cahit Zarifoğlu'nun şiiri bir gelişme, bir serpilip büyüme aşamalarından geçmez. Birden bire zirveden başlar şiire. Bu özellik onun şiirinin kendine özgülüğünün en önemli kanıtıdır. Bu nedenle Cemal Süreya'nın *'Zarifoğlu'nun şiiri başlangıçta benimkiyle Sezai Karakoç'unki arasında kendisine yer arar. O ara bana daha da yakın olduğunu söyleyebilirim. Giderek kendini buldu.'* (Mavera, S. 129, s. 108) şeklindeki kanaatlerinin doğruluktan çok, subjektif bir özellik taşıdığını belirtmemiz gerekiyor. Zarifoğlu'nun şiiri kendi özünden başka bir düzleme ihtiyaç duymaz. Cemal Süreya'nın şiiri ise, yer yer 'yapılmış' izlenimi verir. Şiir yazamadan yılları geçer, çünkü onu arar ve bulmak için 'dışarıdan' bir çaba sarfeder. Yani, Süreya'da şiirin geliş biçimi akış halinde değildir. Şiirle sözleşir, bir yer tespit eder ve orada buluşurlar. Oysa Zarifoğlu şiirle her an içli dışlıdır ve ilişkileri birdenbire, aracısız ve mesafesizdir.Bu nedenle Süreya'nın şiiri, Zarifoğlu'nun şiirine göre daha derli topludur belki ama 'bulma'dan ziyade 'yapmaya' daha yakındır. Süreya'nın şiiri kendine bir kalkış noktası ararken, Zarifoğlu'nun şiiri hareket kabiliyetini bizzat kendisinden alır. Onun için, Süreya'nın bu ifadelerini doğru bir tespit olmanın dışında, kendine sağlam bir 'gelecek' edinme telaşının göstergesi olarak anlamak daha doğru görünüyor.

Cahit Zarifoğlu'nun şiirini anlamada, iklimine girmede bir konuşmasında söylediği şu ifadelerin önemli bir ipucu olacağını zannediyorum; *'şeyden sözediyordum: şu içimdeki şairden. Beni beğenen olursa, -şiirimi tabii- hiç üzerime alınmam. Tevazu mu? Katiyyen. Gurur bile duyarım; ama adeta kendim için değil..o içim adına duyarım. O şiiri yazan "ben" için. Onun namına. O benim içimde başka biri, buna eminim. Utanmamın nedeni ise, o "ben"in yerine beni, yani adeta başkasının bir iyi işinden dolayı yanlışlıkla beni kutluyorlar da, ben yanlışlığı açıklayamıyorum gibi....* (Konuşmalar, sayfa; 26)

Şairin bu sözlerine katılmamızı sağlayan iki önemli nedenimiz vardır. Ve bu iki nedenin kaynağı olan birçok durumlar...

Cahit Zarifoğlu'nun en belirgin özelliklerinden birisi pek az okumasıdır. Onun çocukluğundan ölümüne kadar yanında bulunan insanların, dostlarının, bu yöndeki ifadelerini Zarifoğlu boşa çıkarmaz. Onlara hak verir ve kitap okumaktan 'korkan adam' olduğunu bizzat kendisi ifade eder. Öyle ki, ne bir kütüphanesi olmuştur, ne de kütüphane oluşmasına zemin oluşturacak düzenli bir hayatı. 40 yaşına geldiğinde artık bir çalışma ortamı meydana getirmek istediğini söyler. *'1980'de bir çalışma ortamı meydana getirmek istiyorum. Şimdiye kadar kahvelerde, izbelerde, sandal, bot, yelkenli gibi deniz araçlarında, balıkçı kulübeleri, pansiyon, otel odaları gibi barınaklarda, fakülte koridorlarında ve dersanelerde çalıştım. Bunlar gençlik şiirleri yazmak için ilhamı bol olan yerlerdir'* (Konuşmalar, Sayfa;33). Oysa bunu söylediği tarihte, şiir serüvenini neredeyse tamamlamıştır. Cahit Zarifoğlu'na asıl şair kimliğini kazandıran üç şiir kitabı yayınlamış ve sayfalarca şiir yazmıştır; İşaret Çocuk-

ları (1967), Yedi Güzel Adam (1973) ve Menziller (1977). Son şiir kitabı Korku ve Yakarış ise nispeten 'düzenli bir hayata' geçtiği dönemin şiirleridir ve böyle bir dönemin 'rahatlığının' verdiği gevşekliğin bütün özelliklerini taşır. Korku ve Yakarış, şairin artık 'kendiliğinden' bir söyleyişi değil, 'hesaba binaen' bir söyleyişi tercih ettiği dönemin şiirleridir. Aklın 'ben'i kontrol altında tutma gayretleri bu kitabın çoğu şiirlerinde görülür. Bunu da itiraf etmekten çekinmez; *'Başlangıçta şiiri sadece kendimden yola çıkarak, şairliğimden yola çıkarak yazıyordum. Zamanla angaje oldum. Aktüalitenin zorlamaları, yönlendirmesi oldu. Hama olayları cereyan ediyor.Onbinlerce temiz müslüman katlediliyor.....* (Konuşmalar, Sayfa;109).

Öte yandan şiir üzerine konuşmayı, poetik denemeler kaleme almayı da sevmez. Şiir hakkında ne konuşur, ne de yazar. Şiirin ve edebiyatın konuşulduğu ortamlar bile ona yabancı gelir ve bir yolunu bularak böyle ortamlardan kaçar, kendi uzlet köşesine çekilmeyi yeğler. *...şairlikle ilgili bir sorumluluğu derinlemesine anlamış idrak etmiş değilim. Kendimi bildim bileli şiir yazıyorum. Baş işim olarak. Ancak çok tabii bir işleyişle. Belli düşüncelerle etrafını çevirerek bir yönlere yönlendirerek değil.* (Konuşmalar, sayfa: 39) Sadece 'Yaşamak' adlı kitabının birkaç sayfasında şiirin ne olduğuna değinir, o kadar.

Bu kadar az okuyan, şiire bu kadar 'yabancı' kalan bir şair düşünmek her hâlde olası değildir. Ama önümüzde bir örnek varsa ve bu örnek Türk şiirinin önemli köşe taşlarından biriyse, bütün bunların nedenlerini soruşturmamız, anlamaya çalışmamız gerekiyor. Cahit Zarifoğlu'nun şiiri şairinin bu özelliğinden dolayı, kültürel mecrada boy veren bir şiir değildir. Onun şiir kanallarını kültürel arterlerde değil, bakir, ilkel, el değmemiş, alabildiğine özgür, yalçın kayalıklarının alabildiğine derin uçurumlar oluşturduğu, dağlarının geçit vermediği, ağaçlarının budanmadan meyve verdiği iklimlerin, bölgelerin serinliğinde aramak gerekiyor. Böyle bir iklimin vereceği yoğunluğu, aşılmazlığı, derinliği kendi tabiatının doğal sonucu olarak görmek gerekiyor. Başkaları için bir eksiklik olabilecek bütün bu özellikler Cahit Zarifoğlu'nda şiirin kaynağı olur ve o durmadan bu kaynaktan alıp getirir. Diyebiliriz ki Zarifoğlu içindeki şair ben'in bir nevi bir 'yardımcısı' bir 'uşağı'dır. Ona dokunabilmesi, müdahale edebilmesi mümkün değil gibidir. 'İçerden' 'dışarıya' çıkan bu töz, dünyaya yeni gelen bir bebek gibi her şeye yabancı, narin, olduğu gibi korunmaya muhtaç, saf, berrak, çıplak ve 'anlaşılmaktan azade'dir. Zarifoğlu'nun içinden aramıza indirdiği bu çıplağın, 'giyinik' olana alışmış gözlerin ilk elde yadırgaması, onunla aralarında bir yabancılık peyda olması çok doğaldır. Onun şiirleri, 'henüz yaratılmış' olanın 'yaratanın oradan getirdiği' berraklığa ve bir o kadar da ilkelliğe, tabiiliğe sahiptir. Zihnimize çapraşık bir görüntü vermesi, bir absürditeden değil, bu tabiiliğin yapısından kaynaklanmaktadır. Belki bu yönleriyle onunla karşılaştırılabilecek tek şair Sezai Karakoç'tur. Okuma ve şiirle ilgi açısından değil, şiirin tabii akışı açısından... Yoksa Sezai Karakoç şiiri kültürel bir seramonidir. Kültür, Sezai Karakoç şiirinin ana besleyicilerinden biridir ve şiirinin yatağına bile yön verir. Karakoç'un şiirini kültürden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Zarfioğlu'nun aksine Karakoç 'alim-şair'dir.

Cahit Zarifoğlu'nun, şiirinin bu 'tabiiliğinin' en belirgin olduğu kitabı İşaret Çocukları'dır. Doğal olarak okura en zor anlaşılır gelen kitabı da budur. **İşaret Çocukları**, Zarifoğlu'nun şiirinin zirvesidir. Denebilir ki Zarifoğlu şiiri zaman içerisinde

aşağıdan yukarıya bir gelişme seyri değil, yukarıdan aşağıya bir düşüş seyri takibeder. Tabii ki bu seyir iyiden kötüye doğru değil, en iyiden daha az iyiye doğrudur. **İşaret Çocukları**'nda varlığı keşfe çıkan bir insanın bu keşfin ilk emareleri karşısında duyduğu aşırı heyecanın çığlıklarını, hakikatle ilk temasın acemi telaşını hissederiz.

Orada hantal bilmecelerle
Geçerek sualtı saçaklarını
Ağrıtan durmadan kavrayıp
İkili altılı cam kenarlarını
Çeker toprak çeker gibi üstümüze
Örneğin her gün gecekinin aynısı acaip kollar
Sarıp sarmalayınca bizi
Gözlerimize serilip akrep bezleri
Göğüs boşluğumuzda evren bezleri
Her noktasında ayağa kalkmanın bütün çeşitleri
Bir bir susar
Her el bir perde açar alnımıza
Aslında o saklı anda
saklı kadınlar tırmanır beynimize
Yalnızlık hakkımızı biz orada azarladık

(Şiirler, S. 57)

Yedi Güzel Adam ise, hedefine yaklaşmış, 'bulmanın' sınırına varıp dayanmış bir insanın 'anlayan' tavrını sergiler. Ve **Menziller**... ulaşılmış hedefin orta yerinden konuşur:

Açık
Anlamlı
Şu bildiğimiz gibi
Ve dünyada
Yere basarak
Oku'maya başladık.

(Şiirler, S. 224)

Bu Oku'ma **Korku ve Yakarış**'la devam eder. Bu kitaptaki şiirler, Oku'yan bir insanın durulmuş ve mutmain kalbinin ve 'oturuşunun' statikliğini, açıklığını, 'anlaşılırlığını' hatırlatır bize.

Zarifoğlu, ansızın düşüverdiği dünyada ne yapacağını bilemeyen, acemi, telaşlı ve çaresiz bir bakış, bir ilgi ile etrafını seyreden, geldiği yerin 'tadıyla', içine düştüğü karmaşının acısı arasında çırpınan, gülen, ağlayan, sevinen bir ilk insan gibi kavrar çevresini. Böyle bir insanın kadınına dokunuşu, eşyayı algılayışı, kendisiyle ilişkisi bu ilk oluşun bütün heyecanını, korkusunu, umudunu ve dahi 'kabalığını' taşır. Onun iklimine girerken bu yalınlığın tanımlanamaz büyüsü bizi bir ikilem içerisinde bırakır. Bu ikilemi, hem o dünyayı algılamada hem de algıladığımızı idrak etmede yaşarız. Bildiğimiz adlandırmaların ötesinde bir adlandırma yapan, dili ilkel, konuşurken cümleleri daha ilk defa kuruyormuş gibi gramerin ötesinde eksik bir şekilde kuran, kendine yeni aşklar yeni hayaller edinmiş biriyle karşılaşmış olmanın verdiği

ürpertiyi ve yabancılığı yaşarız. Onunla anlaşmak için onu anlamak ve onun dünyasını kabullenmekten başka çaremiz yoktur. Bize açtığı ne bir kapı vardır, ne de buyur ettiği bir mekanı... Doğanın ortasında, eşya ve sessizlikle baş başa, her an yaratanın huzurunda ve bunun bilincinde bir ruh hali içerisinde buluruz onu.

Doğa seyiriyor gördüm döşüm
Okşanıyor gibi duyarak
Bir yılan ve arkasında halkı
Doğruldu kayadan gerinerek
Bir bütünlükle kayayı toprağı
Kuşların çevirdiği havayı
Kapsanarak bir bütünlükle
Ve ışık boşluk bırakmadan akıyordu
Yere yapışmış ve doğudan
Ve batıya şeffaf hırçınlanmadan dehşetli
Güneş bakıyordu kayalardan
Kumları sıyırarak denize

(Şiirler, S. 233)

Yedi Güzel Adam adlı şiir kitabındaki güzel adamların yedisi de, daha çok bu ilkel yanları dolayısıyla güzeldirler ve Zarifoğlu onların özelliklerini anlatırken dünyadaki acemiliğini açığa vurur. Bu adamların gördükleri *kan, aşk, yar, bela, dağ, sofra* aslında her zaman gördüğümüz sıradan şeylerdir ve 'alışmışlığımız' onları bizim için ilginç olmaktan çıkarmıştır. Zarifoğlu'nun yedi güzel adamı bunları ilk defa görürler ve bir tanışıklık peyda etmek için gereğini *'beller'*ler. Bu *belleme* bir öğrenme biçiminde değil, bir 'fark etme', bir 'hatırlama' biçimindedir. Âdem'e öğretilmiş olanın 'dünyada yeniden hatırlanması' ve ilahi olanla irtibatın kendi safiyeti içerisinde devam ettirilmesidir. Bu nedenle şair, bırakıldığı dünyada kişilerle değil kavramlarla, durumlarla karşılaşır. Güzellik bu kavramların algılanmasında ve onlarla kurulan ilişkinin mahiyetindedir. Örneğin, sofrayı görüp gereğini belleyen yiğit bu gereğin 'künhüne vakıftır' ve onunla çatıştığı her durumda 'unuttuğunu' tekrar o gereğe dönerek 'hatırlar'

Bir gün bir sofra gören yiğit
bir kadın dövdü
elini bin tövbeyle yıkadı

(Şiirler S. 253)

Fakat bu kavramlar içerisinde 'aşk'ın ayrıca ele alınması gerekir. Cahit Zarifoğlu'nun şiirine hangi yönden bakarsak bakalım, şiirinin gelip dayandığı ya da varlığını borçlu olduğu en önemli kavram 'aşk' tır.

Zarifoğlu'nun varlığı algılama biçimi bir çocuğun hesapsızlığını ve safiyetini taşır. Etrafında gördüğü her şey anlaşılmaz bir yenilik içerisindedir ve bu yeni oluş, yeni kalış onun kalbinin sürekli kıpırtılı bir coşku içerisinde bulunmasına yol açar. Bir insanın bunu bilgi ile ya da sezgilerle elde etmesi mümkün değildir. Eğer edimler bir ölçü, bir hesap içerisinde vuku bulmuyorsa o edimlerin kaynağının aşk olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Ya da aşktan bir pencere açılmıştır ona, bir alan bırakılmıştır. Cahit Zarifoğlu hiç-

bir zaman hesap kitap yapmaz, hayatın her aşamasına, deyim yerindeyse, 'balıklama dalar' Hatta en hesabı olması gereken mali konularda bile para var mı yok mu diye düşünmez. Bir iş yapılacaksa eğer, ona başlar ve paranın kendiliğinden gelmesini bekler. Bunun gerekçesini ise şöyle açıklar; *'Bir takım adamlar var, ellerinde demetlerle para tutmuş bize uzatıyorlar Fakat biz şimdi onların nerede olduğunu görmüyoruz. Biz şimdi bu teşebbüsümüze başlayalım adamlar ortaya çıkacaktır.'* (Konuşmalar, S. 204). Otostopla Avrupa'yı gezer, cebinde tek kuruş olmadan arkadaşlarıyla birlikte kitaplar bastırır, bir derginin parasız da çıkarılabileceğini kanıtlamak için beş kuruş olmadan Mavera dergisini çıkarmaya başlar. Hayatla böylesine garip ilişkiler kurabilen birinin sahip olduğu en önemli şeyin heyecan ve tutku olduğunu söylemek yanlış olmaz sanırım. Hayatın ağırlığını heyecanları ve tutkuları ile gidermeye, kaldırmaya çalışır. Ancak bir çocuk ruhunun sahip olabileceği bu haller onun üzerinde tuhaf da durmaz. Aksine, ona yakışır. Bir türlü olgunlaşamayan, gençliğin hatta çocukluğun nefesini hep ensesinde hisseden böyle birinin aşktan azade bir hayat sürebileceğini düşünmek imkânsızdır. O sever...

Aşkla yapyalnız
Dım ben
Dört tabuta benzeyen odada

(Şiirler, S. 265)

Cahit Zarifoğlu, hayatının hiçbir döneminde aşksız kalmamış, kalbinde her zaman bir sevgili bulunmuştur. *'Kendisine ait dünyasında tutkuyla bağlandığı çok şeyler vardı. Bir kere aşksız yaşayamazdı... Yani bunu kadın anlamında söylüyorum. Bazan sevdiği kız belki bundan hiç haberdar bile değildi, ama severdi... O tutku, bir nevi kendinin çözümlemesinde, şiirinin ortaya çıkmasında, dünyaya bakışında bir anahtar rolü oynuyordu. Yani o bir istinat noktası oluyordu. Hayatının hiçbir döneminde o tutkudan uzak kalmadı.* (Konuşmalar, sayfa; 148) Ama bunu elbette sadece kadın anlamında anlamamak gerekiyor. Ondaki aşk, kadını da içine alan ama onu aşan, giderek başkalaşan bir aşktır. Bu aşkı, evrensel olanın özünde bulunana duyulan bir duygu hâli biçiminde anlamak daha doğru görünüyor. Kadın da, tabiat da, çocuk da, tasavvufi aşk da bu halin içerisinde derinlemesine yer alırlar. Hatta onun çoğu şiirlerinde bu aşklar birbirlerine ansızın geçiş yaparlar, muhatap değişse bile duygunun biçimi değişmez. Kalp, kendi coşkun halinde kalmakta devam eder.

NEREDE BULABİLSEM SENİ
Yetişip dizüstü düşebilsem eteklerine

(Şiirler, S. 227)

mısraları, Cahit Zarifoğlu'nun, tasavvufi yolun bir müridi olarak şeyhine, bir Allah dostuna, duyduğu sevgisinin berrak bir ifadesidir. Bu mısralar, o'ndaki aşkın boyutunun gelip dayandığı noktaları, aşkın dönüşüp yalnızca sonsuz olanla kurduğu bağlantıları işaret eder. Sanat için tasavvufi aşkın da gerekli olduğunu söyleyen şair, hayatının mihenk taşlarının en önemlisini, mü'min kalbinin nefes aldığı gerçek mekanları gösterir bize.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Zarifoğlu, Cahit, *Konuşmalar*, Beyan yayınları, İstanbul 1989.
Zarifoğlu, Cahit, *Şiirler*, Beyan Yayınları, İstanbul 1989.

M. KAYAHAN ÖZGÜL

ŞİİR, ŞAİR VE SAİR...

Müzik, dans ve şiir aynı dinî kaynaktan çıkarlar ve bâzen dinî (ibadet, duâ. zikir...), bâzen sihrî (büyücü, kâhin, tabib...) âyinlerle birleşirler. Bu üçlüden dans ayrıldıktan sonra, müzik ile şiirin alâkası devam edegelmiştir. Bu münasebet, bütün kavimler için bir dünya müştereğidir.

Türkler arasında *"kam"* denen ve kâhin, sâhir, rahip, tabip, âlim, feylesof, önder gibi kimlikleri bulunan kişiler aynı zamanda obalarının şairidir de... Bilinen en eski Türk şiirleri onların âyinlerde çalıp oynayarak söyledikleri ilâhilerdir. Dinî bir terim özelliği taşıyan *"kamak"* fiili, *"ruhları çağırmak"* demektir (Prof.Dr.Abdülkadir İnan, **Eski Türk Dînî Tarihi,** İst., 1976, ME Bsmv., s. 112, not 7) ve fikrimce, *"kam"*la muhtemel bir akrabalığı olmak gerek. Kam, *"arvaş"* (sihir) ve *"ırk"* (kehanet) kadar, şiir gücünü de *"yel"* (şeytan, cin)lerden alır. Bu sebeple kam şiir söylerken de *"yelvi"* (büyü) yapan bir *"yelviçin"* (büyücü) oluverir (Anadolu'da hâlâ ihtiyarlara yel girer de ağrı girdi zannederler).

"Kam" kelimesi Türkler arasında yaşarken, Rus âlimleri Kuzey Sibirya'daki Tonguzlardan duydukları ve *"kam"* benzeri kişiler için kullanıldığını tesbit ettikleri *"şaman"* kelimesini **XVIII.** asrın sonlarından itibaren ilim âlemine taşımağa başlarlar. Kelimenin kaynağı hakkında muhtelif görüşler var. **Fischer, Schlegel** gibi âlimler kelimenin aslını Pali dilindeki *"samna"*ya ve Sanskritçe'deki *"çramana"* (rahip. zâhid)ya dayandırırken, *Banzarov* kelimeyi Mançuca'dan türemiş gösterir ve mânâsını *"zıplayan, danseden"* olarak verir. **Neoradze** de ona katılır. **Rosenberg** ise, Firdevsî'nin **Şehnâme**sinde gördüğü *"şemen"* (Buda rahibi, put-perest) ve çokluğu olan *"şemenân"* kelimesinden hareketle, *"şaman"*ın Hint kaynaklı bir kelime olduğu fikrini savunur. **Pelliot**'un Çince bir metinde rastladığı *"chan-man"* kelimesi de Cücence'de *"büyücü"* demek olur (Abdülkadir İnan, **Tarihte Ve Bugün Şamanizm,** 3.bs., Ank., 1986, TTK y., s. 74-75). Bu kelimelerin ve anlamlarının, Türkçe'de asırlardır var olan "kam"ın anlamıyle örtüştüğü görülüyor. Yine de bugün "kam" kelimesini -alanın çalışanları dâhil- kullanan pek kimsenin olmayışı acı.

İlhanlı tarihçisi **Cüveynî, Târîh-i Cihan-küşâ**'sında kamın özellikleri hakkında teferruatlı bilgi veriyor. Ona göre, kamlara bağlı şeytanlar vardır ve onlar sayesinde olmuş yahut olacak herşeyi bilirler. *"Gûyâ şeytanlar, onların çadırlarının pencerelerinin önüne gelir ve bu büyücülerle konuşurlarmış. Büyücüler, insanlara kötülük getiren bu ruhların, bazıları ile dostluk ve bazıları ile de düşmanlık güdüyorlardı. Bu büyücü kamların en güçlü oldukları zaman, iyi ve kötü ruhlarla bağ kurdukları ve onlarla konuştukları günlerdi.* Hanlar da dahil, herkes *"(...) hep kamların sözlerine inanırlar ve onların*

emirlerine bağlı kalırlardı. Şimdi bile hükümdar ailesinden gelen han oğulları ile torunları, onların sözlerine inanırlar ve verdikleri öğütleri yerlerine getirirler. Hatta ve hatta bir işe başlanacağı zaman müneccimlerle büyücülerin öğüt ve yolları arasında bir birlik gözükmezse o işi durdururlardı. Bunun için de işe başlama emri verilmezdi. Moğollar, hastalarını da (onların öğütlerine göre) tedavi etmek isterler ve bu yolla hareket ederlerdi" (Prof.Dr. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi,* C. 1, Ank., 1971, TTK Bsmv., s. 76).

Kam olmak herkese nasip değil. Kam olmak uzun ve çileli bir süreçtir. Hayatının sonuna kadar -korku ile karışık bir saygı yüzünden- yalnız kalmak, ruhunu ve bedenini terbiye için acı çekmek, eşini bile cinlerden seçmek, dağlarda yaşamak, öldüğünde de mezarlık yerine ıssıza gömülmek zorundadır. Bu sebeplerle kimse kam olmak istemez; bazıları kam olarak doğar. *"Kam olacak adam küçüklüğünden beri çok düşünceli olur; vakit vakit canı sıkılır; tab'an şairdir, irticalen şiirler, ilâhiler söyler"* (**Eski Türk Dînî Tarihi,** s. 55). Şairlik kam olmanın ilk beliren vasıflarındandır. Sonraları da şiir hep kamla beraber yürür. Kam, özel kıyafeti kadar, kopuzu yahut davuluyle de tamamlanır ve âyinler sırasında, göğün oniki katına çıkarken, her kat için özel ilâhiler söyler; kehanet için, tababet için, ibadet için hep şiire müracaat eder.

Kopuz bir müzik âleti değil, kudsiyetine inanılan bir dinî araçtır. Kazak ve Kırgız kamlarının kopuzları için söyledikleri ve bu kudsiyeti tebarüz ettiren şiirleri vardır (a.g.e., s. 120, not 3). Kopuz ilâhî güçlere ulaşmanın kudsî bir vasıtasıdır. Kamlar, kopuz yapacakları ağacı da vecd ânında tanrının yardımıyle seçerler. *"Oğuz alpları sıkıntılı saatlerinde kopuzun sesinden kuvvet kazanıyorlardı"* (Abdülkadir İnan, **Tarihte Ve Bugün Şamanizm,** s. 149). **Kitâb-ı Dede Korkud**'da **Boğaç** tekfurun buğrası ve arslanıyle boğuşurken arkadaşlarından kopuzunu getirip kendisini övmelerini ister; böylece güç toplayacağına inanır. Aynı istek **Kanturah**'dan da gelir. **Segrek,** karşısındaki kâfiri öldürmek istediğinde, elinde kopuz gördüğü için kılıç çalmaz. **"Kazak baksı ilâhileri 'Üyenki ağacının dibinden oyup aldığım kopuz' diye başlar ve baksının (müslüman kamın) muhakkak kopuzu olur. Altay-Yenisey destanlarında hikâyelerini kopuzla terennüm ederlerdi."** (**Tarihte Ve Bugün Şamanizm,** s. 159). İslâmiyet kopuzun önemini azaltmaz; lâkin, dinî değerini yok eder. Bunu kamın İslâmiyet içindeki değişiminin sembolik karşılığı olarak görmek de mümkün. XVI. asırda, **Revânî**'nin meşhur **İşret-nâme**sinde bile,

Kopuz gibi bir hûb-âvâz
Ki sâzın cümlesinden ola mümtâz

denişi, kopuzun -ve dolayısıyle icracısının- olanca geleneğiyle hangi muhitlerde önemini sürdürdüğünü gösteriyor. İki asır sonra **Levnî,**

Şâire ses ile sâz ü söz gerek
Yalınız taş olmaz dîvar demişler

mısralarıyle, hâlâ şairin sazından ayrı düşünülmediğini gösteriyor.

Kamlar eski Türk dininin şair-rahipleriydi. Uygurlardan başlayarak Budizm'i kabûl eden boylar, kamları terkettikleri dinin temsilcisi sayar ve yeni dinlerinde aynı

görevi üstlenen kişilere vermek için başka bir ad ararlar. Bulunan karşılığı bugün, aynı kelimenin üç ayrı telâffuzuymuş gibi değerlendiriyoruz; *"Baksı-bakşı-bahşı"* Aslı aranırsa, *"baksı"* ile *"bakşı-bahşı"*nın etimolojik ve semantik bir ilgisi yoktur.

Radloff'a sorarsanız, *"baksı"* kelimesinin *"bakmak"* fiilinden geldiğini söyleyecektir. *"Yatsı"* vezninden... *"Bakşı/bahşı"*nın ise, *"bakıcı"* kelimesinden geldiğini düşünen epeyce dilci olmalı. *"Bakıcı"*nın bugün de mevcut olan mânâsı, *"falcı"* *"kâhin"* ve *"sağlıkçı"*dır. İşin aslı o ki, *"kam"* ile sinonim olan kelimenin *"baksı"*dan *"bahşı"*ya değişmesinde Budizmin büyük payı olsa gerek. Uygurlar budist olduklarında, Sanskritçe'de *"râhip"* mânâsına gelen *"bhikşu"* kelimesiyle tanışacak ve bunu *"bakşı"* diye karşılayacaklar. Sonraları dilcilerin *"bulletin"*i *"belleten"* *"école"*ü *"okul"* yapmaları gibi bir analoji... Kelimelerin doğuşunda tesadüflerin payı ne ilginçtir. Türkmenler arasında bugün bile *"bagşı"* diye, saz çalıp şiir okuyan halk şâirlerine denir. Timurlular döneminde *"carcı"* (tellâl, türkücü) yerine *"bahşı"* kelimesinin kullanıldığı da olur.

Şair-kam, şair-baksı/bakşı ve şiir dinden doğar. *"Profane"* şiirin doğuşu, şairin kudsiyetini de zedeler. Yeni şair, eski şairin kudsî adını kullanamaz. Onlara *"ozan"* denir. *"Ozan"*ın Anadolu coğrafyasında kazandığı mânâlar dahi, onun şairliğinin genel niteliklerini hissettiriyor. **Mütercim Âsım**'ın **Bürhân-ı Katı**'da *"deraz-nefes"* sıfatının karşılığı verilirken, *"uzun soluklu ki, murad pür-gûy ve selîsü'l-kavl kimsedir ki, ozan ve yanşak tâbir olunur"* denir. Aynı lûgat, *"ozan"*la sinonim saydığı *"yanşak"*ı ise, *"geveze, zembereksiz, yayvan ağızlı"* diye açıklar. Şemseddin Sâmi kelimeyi *"uzan"* diye okur (sonraları **Kowalski** de böyle okuyacaktır) ve "lâf-zen, herze-vekil" diye anlamlandırır. **Türkiye'de Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi**'ne göre, bu olumsuz mânâlar 1940'lı yılların Türkiyesinde bile yaşamaktadır. Kelime Balıkesir'de *"şakacı"* Bolu'da *"sersem"* anlamı taşırken, Muğla'da da *"ozancı"* kullanışıyle *"geveze"* demek olur. Anlaşılan o ki, ozanın temel vasfı sazıyle, ama öncelikle sözüyle eğlendiriciliğidir. *"Ozan"*ın, olanca mânâ genişliğiyle *"şair"*i kucaklayıp karşılayabileceğini düşünenlerin kulakları çınlasın.

M. Fuad Köprülü, *"ozan"* kelimesinin nereden geldiğini araştırırken, **İbni Mühennâ Lûgati**'nde *"önde gelmek, ileri geçmek"* mânâlarına gelen *"ozmak"* fiiline tesadüf eder. Fiilden türeyen *"ozgan"* partisipi koşuda birinci gelen köpekler için kullanılmaktadır (**Dîvânü Lûgati't-Türk**'te *"ozgan at"* örneğinin bulunduğunu da ben ekleyeyim). Köprülü, bir tereddüt payı da bırakarak, *"ozan"* kelimesinin *"ozgan"*dan geldiğini yazar (**Türk Dili Ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar,** İst., 1934, Kanaat Ktbv., s. 289). Gerçi, ozanlar toplulukların önde giden isimleridir; atışmalar yoluyle yarıştıkları da olur; lâkin, yakıştırılan bütün olumsuz sıfatlara rağmen, yarışan hayvanlara benzetilmeleri fikri de insaniyet ve hakkaniyetle uyuşmaz.

Şahsî fikrim odur ki, *"ozan"* kelimesi *"oymak"* fiilinin partisipidir. Her ne kadar, **Doerfer**, Türkçe'de *"oymak"* diye bir fiilin bulunmadığını söylese de **Ramstedt** böyle bir fiilin varlığından ve mânâsının *"saz çalmak, oynamak, rol yapmak"* olduğundan söz eder. Mâlûm bir türküdeki

Haydi yârim oymaktan
Yar gelir oynamaktan

mısralarını, fiilin Anadolu'da da yaşamakta olduğunun muhtemel delili diye görüyorum. Yakutlar şâir'e *"oyun"* derken bu fiili kullanırlar. **Samoiloviç**'in Türkmence'de tesadüf ettiği "ozon" kelimesinin de buradan geldiği düşünülebilir.

Kamın ve baksının/bakşının oluşumunu sağlayan dinî şartlar ortadan kalkıp İslâmiyet kendi şair tipini oluştururken, ozan da hem atası kamdan mevrûsen taşıdığı özelliklerini yitirmemek, hem de bu oluşuma ayak uydurmak gereğini hisseder. *"Âşık"* bu gereğin sonucunda doğar. Âşıklıkbaşlarda, *"Hak âşıkı"* gibi İslâmî bir unvanla ortaya çıkan ozanların nitelikleri toplamıdır. Buna rağmen, zaman içinde âşıklığın İslâmiyet öncesi şairinin dinî vasıflarıyle donanmaya başladığı görülür. Sonraları *"Hak âşıklığı"*nın yanına, mevhum veya gerçek bir kıza duyulan *"dünyevî âşıklık"* da eklenir. Âşık, tıbkı kam gibi insanlardan uzakta, onun gibi transı, baygınlığı andırır bir uykuda şairliğe adım atar. Kamın baygınlığı esnasında bir dişi cin görünüp hizmetkârı ve eşi olacağını vâdeder. Âşıkın da uykusunda elinden bâde içtiği veya -sonraki yıllar için- resmini yahut fotoğrafını görüp tutulduğu bir sevgilisi olur. Kam. daldığı derin transtan çıkamadığı hâllerde, kopuz getirilip üç kere çalındığında ayılır. Bâde içen âşık da vücudunu ateş sarıp, ağzı köpürerek günlerce baygın kalır ve çöğür çalındığında kendine gelir. Kamın kopuzuna duyduğu saygının bir benzerini de âşık çöğürü ve sonraları bağlaması için hisseder. Garip âşıkların da kamlar gibi, insanlardan uzağa, ıssız tepelere gömüldüğüne sıkça rastlanır. Kamların şairiyet haricinde kalan vasıflarının da ilk dönem âşıklarda yaşadığının ilginç bir örneğine 1403'te İspanya kralının **Timur**'a gönderdiği elçi **Clavijo** şahit olur. Semerkand'e giderken Erzurum'dan da geçen sefir, o havâlîde *"Deliler kenti denilen"* bir köye uğrar ve bu müslüman köyünde gördüğü ilginç insanları anlatır: *"Bunlara âşıklar denir Hastaları tedavi ederler Müslümanlar bunları ziyaret ederler... Bu âşıklar saç ve sakallarını traş ederler. Çırıl çıplak sokaklarda gezerler Gece gündüz davul çalıp türkü söylerler"* (**Eski Türk Dînî Tarihi,** s. 187). Başlangıçta, âşıkların kendilerini ozanlardan ayrı, müslüman kamlar olarak gördükleri ve bu hissi çevrelerinin de paylaştığı açık. Muhtemeldir ki, *"âşık"* kelimesinin şimdi bile Anadolu'da yaşayan *"deli, sersem"* mânâsı o zamanlarda belirmiş ola. *"Abdal"* ve *"budalâ"*daki anlam kayması da dikkat çekici.

Türkçe'de *"ır/yır/cır"* kelimesi nağmeyle şiir okuma demektir. **Dîvânü Lûgati't-Türk**'te *"ol yır koşdı"* cümlesi *"o koşma, türkü düzdü"* diye, *"yır koşuldı"* ise, *"manzûme yapıldı, şiir düzüldü"* diye karşılanır. *"Irlamak"* fiilinin *"şarkı, türkü söylemek"* mânâsı cumhuriyetten sonra da yaşamıştır. *"Ir/yır"* kelimesinin *"şarkı, türkü"* dışında, Edirne, İstanbul gibi pekaz yerde *"şiir"* mânâsını da taşıdığı görülür. Kırklareli'nde *"yırlak"* diye güzel türkü söyleyene derler. Ayrıca, pekçok yerde fiilin *"ıralamak" "ırgalamak"* biçimleri *"sallamak"* anlamına gelir. Balıkesir'de *"ırlamak"* fiili, beşiği sallarken ninni söylemek demek. Ritmik sallanmalarla ninninin birleşmesi,

nağme-şiir-raks müştereğini hatırlatıyor. Ayrıca, Anadolu'da pek yaygın olan *"ırıp"* (hîle, düzen, yalan) ve *"ırıpçı"* (yalancı, hîlekâr) kelimeleri ile Kastamonu'da tesbit edilen *"ırgıdama"* (geveze çocuk) kelimesi de ozan'a yakıştırılan anlamları hatırlatıyor. **Köprülü** *"ır"*ı bir nazım türü olarak düşünmekten yana ise de daha ziyade, bir müzik terimi olarak görmeli. Nitekim, *"ır"* dan bahsedilirken sık sık anılan *"kög/küğ"* kelimesi de ırlarken sesin yükselip alçalışını ifade eden bir müzik terimidir. *"Küğ"* ün bu fonksiyonu önceleri ır'ın, sonraları da şiir'in ölçüsü anlamlarına doğru genişlemesini sağlar. Bugünki Türk şîvelerinde *"küğ"* nağme, âhenk, makam; *"küğlemek"* de şarkı söylemek mânâlarıyle kullanılıyor. Küçük bir merak: **Orhan F. Köprülü**, babasının edebiyat tarihini yeni harflerle neşre hazırlarken, bizlerin bilmediği hangi malûmat ona bütün "küğ" kelimelerini "gök" diye okutmuş olabilir?

Asırlar sonra Halil Nihad Boztepe, dilde özleşme gayretlerinin çığırından çıktığı ve "şiir" kelimesinin de bundan nasibini aldığı bir sırada Ağaç Kasidesi'ni neşreder. İşte oradan birkaç beyit:

*Gelip oturdu hemen **şair**'in yerinde **ozan***
*Üvey lisanla yaz**a**n gitti, geldi özle yazan!*

***Koşuk, yakım** ve **tuyuk, düzgü** öz lisanda **şiir**!*
*Diyor da bazılar aydık, diyen de varmış **cir**!*

Kaç oldu? Zannederim altı. Sen de say iyice.
Senin düşünceni bilmem ya, kendi fikrimce

*Şu **cir** en uygunudur, çünkü **cırlamak**'tandır!*
Şiir yazan da nedir? Cırlayan bir insandır!

"Şiir" yerine canlandırılmağa çalışılan kelimelerden birinin de *"koşuk"* olduğu anlaşılıyor. Aslında, *"koşmak"* fiili çift olmayı işaretler. Belki **Kâşgarlı**'nın *"yır koşdı"* deyişinde de bu mânâ gizlidir. Iğdır'da av çiftesine *"koşa"* denir. *"Koşam"* hâlâ, pekçok yerde *"avuç"* mânâsına gelir. Kayseri'de iki katlı kilime *"koşma"* deniyor. Çiftlere beraberce uzun bir ömür dilerken *"koşa yaşayın"* diye temennîde bulunulur. Örnek çok. *"Koşuk"* ve sonraları *"koşma"* ile bir ilgisi olmalı (**Köprülü** koşuk'la koşma'yı sinonim sayar). Kimileri, iki mısraın birbirine koşulup bir beyit oluşturulmasına bu adın verildiğini düşünür. Meselâ, **Hüseyin Kâzım Kadri** ve **Mustafa Nihat Özön** *"koşuk"*un iki mısrâlı nazım, beyit demek olduğu fikrindedir. **Reşit Rahmeti Arat** da koşuk'un şiir, nazım, beyit mânâsına alınması gerektiğini söyler. Bu iddialarda *"koşmak"* fiilinin mânâsı kadar, **Dîvânü Lûgati't-Türk**'te koşuk'un *"şiir, kasîde"* olarak karşılanması da sebeptir. Oysa, belki de düşünülmesi gereken şiire nağmenin ortak koşulmasıydı. Zaten, sonraki asırlarda *"koşuk"* hem bizde, hem de -**Radloff**'un tesbitine göre- diğer Türk boyları arasında *"şarkılı oyun havası"* mânâsında kullanılmıştır. Nitekim, Şemseddin Sâmi'ye göre *"koşu"* da *"ko-*

şuk" da, *"koşma"* da bir çeşit oyun havası demektir. Bugün, *"koşuk"* Uygurlarda *"koşak"* Altay Türklerinde ise, *"kojon"* ile karşılanıyor.

"Takşut" da eski Türkçe'de ve XII. asra kadar Uygurlar arasında *"şiir, manzûme, beyit"* mânâlarına gelir. **Kâşgarlı**'nın *"takmak"* fiiline verdiği örneklere bakılırsa, fiilin daha çok *"bir sıraya dizmek"* mânâsına geldiği anlaşılır; tıbkı nazm'ın anlamı gibi... Uygur metinlerinde kelime çoğunlukla *"şlok"* (Sanskritçe "ilâhî" demek) kelimesinin ardında kullanılır ve *"şlok takşutun"* ibaresi, *"manzum olarak"* demeye gelir. Aynı fiilden türeyen *"takmak"* kelimesi ise, Tobollar arasında manzum bilmeceler için, Kazan Türkleri arasında türkü, masal, nükte için, Kazaklarda da türkücü ve şakacı mânâlarına kullanılır.

Bütün bu isimler ve kullanılış biçimleri, bize Türkçe'de sadece şiir'i karşılayan bir kelimenin olmadığını; zîrâ, şiirin nağmeden bağımsız bir varlığı bulunmadığını gösteriyor. Bunun ilk sebebi, şiirin bir edebî kıymet oluşundan evvel, bir sosyal ve dinî değer taşıması ise, ikincisi de sözlü edebiyatın hüküm sürdüğü ortamlarda şiirin dinleyiciye yalın hâlde değil de besteli iletilmesinin bir dünya geleneği oluşudur.

*

Araplarda da şiir benzer şartlarda ve benzer niteliklerde doğar. **Goldziher** Arapça'nın *"şeare"* kökünün mânâsından da hareketle şair'i *"tabiat üstü sihrî bilgiye sâhip olan (sezişle bilen)"* diye tarif ederek Arap topraklarında şairin kâhinle birleştirildiği bir geleneğe dikkat çeker. Benzeri geleneklere pekçok edebiyatta rastlansa da Araplarda ilginç olan, kâhin-şâirlerinin -Türk kamlarının yel'leri gibi- ilişkide bulunduğu bir cinden aldığı ilham ve bilgileri şiirine taşımasıdır. Meşhur şâir **Hutay**'ın ecinniden bir arkadaşı vardır. **Ferezdak** gerektiğinde ciniyle buluşur. **Küseyyir**, bir yolculuk esnâsında yanına gelen ve yakını olduğunu söyleyen bir cin vâsıtasıyle şiire başlar. Şâirin *"sâhib" "karîn" "habib"* gibi kelimelerle andığı cini sâyesinde, kabîlesi içinde büyük bir gücü vardır. Kabîlesinin göçeceği yeri ve zamanı, harbe girilip girilmeyeceğini o tâyin eder; şiirleriyle düşmanlara musîbet getirir; bildiği büyüler sâyesinde, sahrânın en korkunç cinlerini onların üstüne salar ve harbin sonunda en büyük bahadırlar kadar ganîmet alır.

Cininden aldığı bilgi ve ilhamla, âdetâ bir cezbe hâlinde şiir söyleyen şâirin yarında sürekli râvîler bulunur ve bunlar söylenen şiirleri ezberleyip sonra insanlara inşad ederler. Râvîler başka râvîleri yetiştirir ve her râvî yeni şâirlerin yarında repertuarını genişletir. Nesilden nesle geçen bu büyük birikimin bir yerlerinde râvî, üstad saydığı şâirden aldığı şiir terbiyesini kendi şiirlerini söylemekte kullanmayı öğrenir. Böylece belli şairlerin izinden yürüyerek onu ekolleştiren yeni şairler çıkar (Nihad M.Çetin, **Eski Arap Şiiri**, İst., 1973, İÜ y., s. 20-28). Cinin fısıldayarak ilham vermesi, şâirin dilinin çözülmesi için cini öfkelendirecek, neşelendirecek veya üzecek birşeylerin olması gerekir. Zamanla, cinin fısıldadıkları yerine şâirin sezgi ve kabiliyetleri öne çıkmağa başlarken onu coşturan etkenlerin de aynı olduğu farkedilecektir. Bursalı Şeyh **Zâik Efendi**,

Şuarâ ekseri cin-peyker olur

dediğine göre, XIX. asırda bile bu geleneğin izleri duruyor. Hattâ, **Peyami Safa**'nın amcası **Ahmed Vefâ** şiirlerini **Ote-toi** adlı bir cinin etkisinde yazar, o istedi diye yakar; fakat, geleneğin bir tarafı yıkılmış olmalı ki, şair *"deli"* zannıyle atıldığı timarhânede ölecektir (1901). Ahmed Vefâ'dan yarım asır sonra da **Enis Behiç** benzeri bir tecrübe yaşar. Şair, hayatında katıldığı ilk ruh çağırma seansında -gençkızlar arasında hâlâ çokça rağbet edilen bir yolla- harfler üzerinde fincan yürüterek **Çedikçi Süleyman Efendi** adlı bir mevlevî şairin rûhuyle irtibâta geçer ve onun dikte ettirdiği mutasavvıfâne, aruzlu şiirler belirir. Seanslar sürerken, bir seferinde Enis Behiç transa geçecek ve Süleyman Efendi'nin sesiyle, XVII. asrın telâffuzuyle şiirler söyleyecektir. İki yıl kadar bir müddet Süleyman Efendi hep Enis Behic'in ağzından konuşur. **Vâridât-ı Süleyman** (1949, 1956) yayımlandığında, Enis Behic'in kendisini kitabın sahibi değil, sadece nâkili olarak gösterme sebebi de budur. **Ömer Fevzi Mardin**, 1951'de neşrettiği üç ciltlik **Varidât-ı Süleyman Şerhi**'nde, Çedikçi Süleyman Efendi'nin gerçek bir şahıs değil, ilâhî mesajlar taşıyan *"Rûhü'l-kuds"* (Cebrâil) olduğunu iddia edecektir. Söz mevlevîlerden açılmışken, başka bir misâl: *Neclâ Çarpan* adlı bir medyum, 16 Ekim 1960'ta **Mevlânâ**'nın rûhuyle irtibata geçerek yıllarca süren bir otomatik yazı tecrübesi sonucunda yetmiş kitap dolusu şiir kaydeder. Bunlardan dokuzu **Yeni Mesnevi** adıyle üç ciltte toplanmıştır; üçüncü cilt 1969'da. Bizdeki bu cins örnekleri kamlara mı yoksa Arap şairlerine mi bağlamalı dersiniz?

İslâm'ın şiiri Kur'an'la gelir. Kur'ân'ın yeni imajları, şiirli sentaksı ve alışılmadık vuruculuktaki anlatımı dinî olduğu kadar, edebî özellikler de gösteren bir metni haber verir. Kendini Sûku'l-Ukâz'da isbata alışmış, müsabakayı ve mücadeleyi karakter edinmiş Arap şairi için Kur'an, dinî muhalefetten ziyade, edebî rekabetin ifadesi olur. Kur'ân'ı kötüleyen, ondan daha iyisini yazmağa çalışan şairler (Abdullah Aymaz, **Kur'an'ın Edebî Mucizeliği**, s. 24, 57-58), bunu öncelikle din gayretiyle yapmazlar: zîrâ, karşılarında bir dinî metin ve bir peygamber değil; bir şiir ve bir şair görürler. Her Arap şairi zaten bir **"peyam-ber/peygam-ber"**(haberci)'dir. Üstelik, karşılarındaki şair, söylediklerinin kendisine bir melek tarafından aktarıldığını iddia ederken de herhangi bir Arap şairi ile cini arasındaki ilişkiyi tekrarlamaktadır. Dahası, bu şairin söyledikleri de her büyük şairinkiler gibi, râvîler tarafından hıfzedilmektedir. Kur'an nâzil oldukça, şairlerin kendilerinden saydıkları hazret-i peygambere karşı duydukları meslekî rekabetin ve husûmetin izini takip de mümkün oluyor (*Saffât*, 36; *Duhân*, 14; *Tûr*, 29-30... Aynı vehmin hâlâ yaşadığını görmek için bk. A. Rıza Ergüven, *"Şiirin Gerçeği, Toplumdaki Yeri"* **Türk Dili,** C.11, Nu.63, Kasım-Aralık 1997). Kur'ân'ın bu şairlik ithamına en güzel cevabı: *"Biz ona şiir öğretmedik. Ona gerekmez de...* (*Yâsin*, 69). Tezkire sahibi **Latîfî**'nin dediği gibi:

Nebîdir âna şâirlik yaraşmaz
Yed-i Mûsâ'ya sâhirlik yaraşmaz

Kur'an, şiir ve Câhiliyye şairleri karşısında çok hassastır; zîrâ, böyle olmasını gerektiren iki önemli sebebi vardır. Evvelâ, Kur'ân'ın bir şair ağzından döküldüğüne ina-

nılması vahyin ilâhîliğini; sonra da, Kur'ân'ın şiir olarak algılanması mesajını farketmemek olacaktır. O hâlde, şairler Kur'ân'ın düşmanıdır. *"Allah'ın nûrunu ağızlarıyle söndürmek istiyorlar"* îkazı tekrarlanırken (*Tevbe*, 32; *Saf*, 8) sanki şairler hedeflenmiş gibidir; ama, asıl açık hücum *Sûre-i Şuarâ* ile gelir: *"Şairler, onların arkasına sapkın ve çapkınlar düşer"* (*Şuarâ*, 224). Sûrenin son âyetleri (224-226) indiğinde, müslüman şairler üzülür ve sonlarından duydukları korkuyu hazret-i peygambere anlatırlar. Sûre-i Şuarâ'nın 227. ve sonuncu âyeti bunun üzerine nâzil olur. Âyet, Kur'ân'ın şairler karşısındaki hassasiyetine en iyi örnektir ve şairin inanmışını münkirlerinden ayırarak îman etmeyenlere azap vâdedilir [Abdülfettah el-Kadî. **Esbâb-ı Nüzûl,** (terc. S. Akdemir), Ank., 1986, Fecr y., s. 290; Elmalılı M. Hamdi Yazır, **Hak Dîni Kur'an Dili,** C.6. Feza Gaz.A.Ş., s. 120-121]. Bir iddiaya göre ise, peygamber şairlikle itham edildiği için, devrin şairinin içinde bulunduğu yozlaşma gösterilerek onun tefrikı sağlanmak istendiğinden bu âyetler inmiştir (Konyalı Mehmed Vehbi, Hulâsatü'l-beyan fî Tefsîri'l-Kur'an, C.10, 4.bs., İst., Üçdal Neşr., s. 3966-3967). İniş sebebi her ne olursa olsun, bu âyetlerden sonra Kur'ân'ın asıl hedefinin şairi günahkâr ve şiiri de haram saymak değil; mümin-münkir şair, makbûl-merdud şiir ayrımını yapmak olduğu anlaşılır. O tarihten itibaren, şiirin tematik [Nasrullah Pürcevâdî, *"Haram Şiir, Helâl Şiir"* **Can Esintisi (İslâm'da Şiir Metafiziği),** (terc. H.Kırlangıç), İst., 1998, İnsan y., s. 131-152] ve şairin dinî tercihlerinde hep bu âyetler hatırlanacaktır.

"Şiir, şeytanın sazlarındandır" ve *"Birinizin içinin irinle dolması, muhakkak ki şiirle dolmasından hayırlıdır"* (*Müslim*, Şiir, 7) gibi hadislerin merdud ve mekruh olan şiirler düşünülerek söylendiği açıktır. Meselâ, münkir şairlerin en önemlilerinden, Muallâkat-i Seb'a şairi **İmriülkays** hakkındaki *"İmriülkays bin Hucr, kıyamet gününde cehenneme doğru şâirleri sürükleyip çekenlerin reisidir. O, dünyada anılmış, fakat âhirette unutulmuş bir adamdır"* (İbni Asâkir) hadîsi, bütün şairleri kapsamaz. Üstelik, bir anektod, İmriülkays'ın kişiliği reddedilse bile, şiirdeki büyüklüğünün kabûl gördüğünü isbatlıyor:

Sünbül-zâde Vehbî hasta iken, hatırını sormağa gelen **Sürûrî**'ye *"Cânım Sürûrî, bana bir sûzişli vefat tarihi söyle de işitip biraz ağlayayım"* der. Bunun üzerine, Sürûrî'nin hemen

İmriülkays ile haşrolsun ilâhî Vehbi

mısraını söylediği; Vehbî'nin de *"Ne zarar! İmriülkays de az adam değildi"* dediği mervîdir.

İslâm'ın şiire karşı olmadığının en iyi delîli yine hadislerdedir. *"Şiirde mutlak bir hikmet vardır"* (Buharî, *Edeb*, 90; Tirmizî, *Edeb*, 69), *"Şâirler sözün sultanlarıdır" "Şiir söz gibidir; güzeli güzel, çirkini de çirkindir"* (Taberânî, **Mu'cemü'l-Evsat**) gibi hadisler müsbet bakışın işaretleridir. Yine de kısa zaman aralıklarıyle cereyan eden iki hadise şiire müsbet bakışın yerleşmesindeki zorluğu açıkça gösteriyor. İlkinde, Hazret-i Peygamberin huzûrunda şiir okunurken mescide giren **Hazret-i Ebûbekir,** *"Kur'an'la birlikte şiir de mi?"* diye hayret eder. Cevap mükem-

mel: *"Evet, bir müddet o, bir müddet bu!"* (**Kütüb-i Sitte,** C.8, s. 190). İkinci hadise sadece birkaç yıl sonra: Meşhur şair **Hassan** mescidde şiir okurken **Hazret-i Ömer** gelir ve orada şiir okumasını hoş görmez. Bir mükemmel cevap da Hassan'dan: *"Ben vaktiyle bu mescidde senden daha hayırlı olan zat hâzır iken de şiir okur idim"* (Buhârî, **Bed'i'l-Hak,** 6). Peygamberi en iyi anlayanlardan biri olduğuna kimsenin şübhesi bulunmayan Hazret-i Ömer dahi şairin haddini bilmesini bekler. *"Emîrü'l-mü'minîn"* böyle davrandıktan sonra, halkın şiire ve şairin kendine bakışı da müteneffir, en azından müterreddit olacaktır. Nitekim, **Hassan** gibi Arap şiirinin büyük bir isminin en güvendiği beyitlerinden birinde yedi hatâ bulacak kadar şiir dikkatleri gelişmiş olan **Hansa**, müslüman olunca bir daha şiir söylemeyecek ve şiir isteyenlere Kur'an'dan bir sûre yazıp göndermeyi tercih edecektir. İlk şâir olarak **Hazret-i Âdem**'in gösterilmesi; **Hâbil**, kardeşi **Kabil**'i öldürünce Âdem Baba'nın dört beyitlik ve -niyeyse- Arapça bir mersiye söylediği rivayetinin yaygınlaştırılması da bu olumsuz tavrı silemeyecektir.

Konfüçyüs Çin'in ilk şiir antolojisi **Shih Ching**'i hazırlayıp talebelerine ısrarla şiiri tavsiye ederken faydacıdır. Hazret-i Peygamber de aynı faydacı tavırla *"Şiir öğrenin, zîrâ, bu lisanınızı fasihleştirir"* (Münâvî, **Feyzü'l-kadir**) der. Yıllar sonra, **İsmâil Hakkı-i Bursevî** de **Ahd-nâme-i İsmâil Hakkı** (İst., 1329, s. 14)'nın 75. maddesinde şiirle, bilhassa ilâhî, nasîhat ve na't'lerle uğraşmanın *"âdabdan"* olduğunu ve -bilmem ki hangi gerekçeye dayanarak- Arap şiiri ile ilgilenmenin *"farz-ı kifâye"* sayıldığını söyleyecektir. **Dîvân-ı Hulûsî**'nin dîbâcesinde *"Kimi nazm u kimi nesr ile hakayık u dîvan cem'etmişlerdir, tâ ki sâliklere savt-ı gayret ola"* denmesi de şiirin bu işlevinin Türkler arasında kabûl gördüğüne kuvvetli bir işarettir. *"Şâirlerin kalpleri Allah'ın hazîneleridir"* (Kulûbü'ş-şuarâ hazâinullah), *"Şâirlerin kalpleri Allah'ın evidir"* (Kulûbü'ş-şuarâ beytullah), *"Şâirler cennetin anahtarlarıdır"* (E'ş-şuarâ miftâhü'l-cenne) gibi ibarelerin ve

Nizâmî Hamsesinde bi's-serâhat
Demiştir şi'r için cüz'-i nübüvvet

(Sünbül-zâde Vehbî) gibi ifadelerin de bunda etkili olduğu düşünülebilir.

Câhiliyye döneminde, henüz şairin mümini-münkiri yokken ve sonrasında, sadece iyisi-kötüsü değerlendirilirken şairlerin bir kıymet sıralamasına göre isimlendirildiği görülür. **Mütercim Âsımm**'ın **Kamûs Tercümesi**'nde *"şâirin inde'l-Arab merâtib-i adîdesi"* şöyledir: En iyi şaire, *"müflık yâni fasîh u belîg u mâhir olan şâir"*e *"hınzîz"* denir. Onu *"şâir"* takip eder. *"Şuvey'ir"* diye küçük şairlere denirken, *"şu'rûr"* (hıyar) da kötü şairlerin ortak sıfatıdır. *"Müteşâir"* şairlik taslayanlardır; ama, onu bile yapamayanlar *"bâir"* (tezek toplayan) nâmını hakeder. Sonraları *"hınzîz"*in yerine de *"şâir"* kelimesinin kullanılması, bu sıfata kimsenin lâyık görülmeyişinden mi dersiniz? **Ali Edib Bey**'in yorumu, geleneğin tesellî verici bakışını göstermesi adına ilginç:

Mümkin mi ki şâir olsun insan
Evvel müteşâir olmayınca
Nevzâd tekellüm eyliyor mu
Herbir söze kadir olmayınca

İslâmiyet sonrasında, şairin mevkiini yeniden belirlemesi, bunun için de gelenekli temel niteliklerini sorgulaması gerekir. Şair, müslüman kimliğine uymayan taraflarını değiştirmek, değiştiremeyeceği kadar vazgeçilmez saydığı taraflarını da yeni duruma uydurmak lüzûmunu hisseder. Evet, hâlâ şairin gelenekli temel niteliklerinden biri, kendisine ötelerden fısıldanan şiirin getirdiği kudsiyettir; ama, bu kudsiyetin cinlerle sürdüğünü söylemenin artık mümkünü kalmamışsa, daha yüce ve İslâmî bir kudrete bağlanmalıdır. *"Şiir yazılanların en şereflisidir"* (e'ş-şi'rü eşrefü mâ yüellef) veya eskilerden Mevlânâ gibi

Ez-makamât-ı bülend-i evliyâ
Evveleş şi'rest ü âhir kîmiyâ

(Velîlerin yüce makamlarından ilki şiirdir, sonuncusu kimyâ) veyahut yenilerde **Fâruk Nâfiz** gibi

Şi'rin sesi fâş etmese Kur'an'da, muhakkak
İnsanlığa meçhûl idi tâ haşre kadar Hak

diyebilmek için, ilhamını ecinni yerine, Allah'tan alan bir şair olmak gerekir. Üstelik, şairi Allah söyletiyorsa, şiiri mekruh sayanların da ağzı kapanacaktır. *Hâfız-ı Şîrâzî,*

Der-pes-i âyine tûtî-sıfatem dâşte-end
Ançe üstâd-ı ezel güft be-gû mî-gûyem

(Ayna önüne konmuş papağan gibiyim. Allah ne söyletirse, ben de onu söylüyorum) derken hem yeni kimliğini hatırlatır, hem de söylediklerinin sorumluluğundan sıyrılır (**Nef'î**'nin *"Tûtî-i mûcize-gûyem ne desem lâf değil"* mısrâı hatırlansın).

Egerçi herkes ister ola şâir
Hudâ feyz etmese ammâ ne kadir

Dolayısıyle, şair artık kâhin ve sâhir olmakla itham edilemeyecektir; çünki, şiiri sihrî güçler değil, Allah söylettiği için, olsa olsa, bir keramettir. Bu sebepledir ki,

Sühan mâye-i sihr ü efsûn buved

(Söz. sihir ve büyünün mayasıdır) mısra-ı meşhûruna karşı, koca **Fuzûlî**

Şi'r zevkinden olmayan âgâh
Ehl-i nazmı mezemmet eylemesin
Kendi cehline itirâf etsin
Her kerâmâte sihr söylemesin

cevabını verir. Sünbül-zâde Vehbî oğluna nasîhat ederken

Şuarâ tâliidir sehmü'l-gayb
Şi're ta'n eylemedir gayet ayb

der. Asırlar sonra, Abdullah Tukay da "Muhabbet" şiirinde

Kaydan alsın şi'ri şâir, bolmasa ilhamçısı?

diye sorarken, Allah'tan başka bir ilham vereni kasdetmeyecek ve nihayet, **Gazali Bey** kabiliyetsizliğini, Allah'ın ihsan etmeyişine bağlayacaktır:

Kabiliyyet bana bahş eylememiş Hak azıcık
Ne kadar şi're çalışsam yine şâir olamam

Şair, taşıdığı adın semantik karşılığında gizli olan kâhin ve sâhir vasıflarını taşırken, şiirleri kehanettir, keramettir, hikmettir, hattâ âyettir. Bu sebeple onun söylediklerinin yalan olma ihtimâli yoktur. Oysa, genelde sanatın, özelde de şiirin aslı *"öyle imiş gibi"*den, yalandan ibarettir. İslâmiyet'ten sonra, şair doğru ile güzel arasındaki büyük ikilemde kalır. Çıkış yolu da ikidir; ya doğrular tercih edilerek dinî, tasavvufî, hikemî şiirler söylenir ya da güzel olan seçilir ve yalan olduğu da hissettirilerek *"profane"* şiirler söylenir.

"Şiirin en güzel olanı, en yalan olanıdır" (ahsenü'ş-şi'ri ekzebühü) düstûru güzel olanın peşindeki pekçok şairi etkiler. Dikkat çekici taraf odur ki, şairler "profane" şiire yöneldiklerinde, bunun şiirsel bir kurgu olduğunu ikinci kişilere hissettirmeye çalışırlar. Nizâmî-i Gencevî, şiirde güzelliğin mâlûm düstûrunu neredeyse aynen tercüme eder:

Der-şi'r me-pîç der-fen-i û
Çün ekzeb-i ûst ahsen-i û

(Şiir fenninde şunu unutma: Onun en güzeli en yalan olanıdır). Türk şairlerinin eserleri arasında da şairin yalancı, şiirin de yalan olduğuna dair onca emsâlin bulunması tesadüfî değil. İşte **Mihrî Hâtun**:

Şâirlerin birincisi gayet yalancıdır

İşte **Fuzûlî**:

Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var
Aldanma ki şâir sözü elbette yalandır

Bu da **Halim Giray**'dan:

Şâir sözünü neyleyelim kîl ü kaldir

Râzî ve başkaları:

Sermâye-i şâirân tükenmez
Dünyâ tükenir yalan tükenmez
Lezzet verir Nihânî şu şi're yalan dahi
Aceb mi hâne-harâb olsa Sâbitâ şâir
Kimin yâ beytini mâmûr eder cihanda durug

Üstünkörü bir araştırmayla böyle yüzlerce mısraın bulunması mümkün. Şair ikircikli tavrından tedirgindir; ama, mazereti çok sağlam: Güzellik. **Sünbül-zâde Vehbî**'nin beyti ayba ve mazerete iyi bir örnektir:

Her sözünde olsa bin türlü yalanı şâirin
Setr eder aybın yine hüsn-i beyânı şâirin

Arapça'da "nazm" kelimesinin kökü olan "nazame" kökü "tanzim ve tasnif et-

mek, sahnelemek, derlemek" gibi mânâlara gelse de asıl kullanıldığı yerde "inci dizmek" demek. **Raymond Queneau** *"Bir Şiire Dâir Ölümcül Ân"*ında

Gel de seni dizeyim
Diğer şiirlerimin kolye ipine

diyor. Kıt'aları aşan, medeniyet sınırı tanımayan ilginç bir benzerlik.

"Nazm" kelimesi *"sıra, tertip, düzen"* demek olur. Nazmedenin adı olan *"nâzım"* ise. *"manzûme yazan, beste yapan, derleyen"* mânâları yanında, *"su bendi"* demeye de gelir. O hâlde nâzım, coşkun ve serâzâd bir duygu seline nizam veren kişidir. Tam burada, ilginç bir noktaya dikkat çekmeli: Arapça'da *"nazm"* derleyip toparlar iken, *"nesr"*in mânâsı *"saçmak, savurmak"*tır. Oysa, Batı'da *"prose"* (nesir) kelimesi bir ilâhenin adından çıkmıştır ve tam tersine, formal bütünlüğü, parçalar arasındaki orantıyı, uyumu ifade eder. **Dea prosae** doğumun kolay olmasını, çocuğun düzgün gelmesini sağlayan tanrıçanın adıdır. Önemli olan düzgünlük. Burada ilginç olan şu: Şark'ta saçıp savuran nesir -biraz da haklı sebeplerle- küçümsenirken, Garp'ta tam tersi özellikler taşıyan nesre bakış da pek farklı değil. *"Prosaïque"* sıfatı *"nesre âit"* demek olduğu kadar, "bayağı, sıradan" gibi mânâları da taşır.

Arapça, incelikleri olan bir dil. *"Nazm"* kelimesini bulan bir millet, *"şiir"* diye bir başka kelimeye ihtiyaç duymayabilirdi; lâkin, önemli ve gerekli bir ayrımı farketmiş olsalar gerek. Nazım, vezin ve kafiye nizamına sokulmuş sözdür; güzel olması gerekmez. Tarih, felsefe, lûgat gibi estetik tarafı olmayan konularda da manzum eser verilebilir. Oysa, şiirin aslî maksadı güzelliktir. Bunu gerçekleştirirken genellikle nazmı kullansa da manzum olmak onun temel vasfı değildir. Şiirin kötüsü nazımdır, manzûmedir; nazmın iyisi yine nazım.

Çince'de de *"shih"* (şi) kelimesi şiir gibi, şarkı ve ilâhiyi de kapsar; ama, *"şiir"* kelimesini karşılayacak müstakil bir kelime yok. Zaman içinde *"shih"* kelimesi -bir anlam daralmasıyle- nazmın dört ana tipinden birinin ismi olur (fu, tz'u, ch'ü, shih). *"Shih"* kelimesinin aslî mânâsı *"ilk, birinci"* demektir ki, şiir için pek münasip. Kelime, ikinci kullanım yerinde ise, bir ağırlık ölçüsünü karşılar (şiirin *"vezin/ölçü"* unsuruyle ilgisi şaşırtıcı). Çince'de *"shih"*in, *"sanat"* demek olan *"shuh"*(şu) ve *"niyet, maksat"* mânâsına gelen *"chih"* (çi) kelimeleriyle sıkı münasebette oluşu, şiirin yerine ve işlevine dair önemli bir ipucu veriyor. Araplar da şiire biraz böyle bakar. *"Şeare"* kökü, *"bilmek, idrak etmek, hissetmek"* demek. Oradan türeyen *"iş'ar"* kelimesi *"haber verme, bildirme, şuurunda olma"*; *"şuur" "bilinç, idrak, his, sezgi"*; *"şâir" "hisseden, algılayan, bilgi ve haber veren"* demekken, *"şiir"* de *"şuurlu yahut şuursuz, edinilen bilgi"* mânâsına gelir (**Brockellman**'a kalırsa, *"şi'r"* kelimesi ile İbranice'de dinî âyinlerde okunan ilâhilerin genel adı olan *"şîr"* kelimesi arasındaki bir ilginin varlığı da düşünülmeli). **Nâmık Kemâl**'in **Tahrîb-i Harâbât**'ında

Makbûl ola mı şuûrsuz şiir

diye sorması çok yerinde; fakat, bahsi geçen *"şiir"* olduğunda, şiirin kaynağı olan *"şuur"* da gündelik mânâsının dışında kullanılır. Şairin/şiirin özel şuuru vardır ve bu

şuur, her zaman bilinen dünyadan kaynaklanmaz. Meselâ, Hint'te *"rishi"* kelimesi, şuuru ilâhî vahye açık kâhin, âlim, filozof (ve) şairler için kullanılır. Kore'nin en eski nazım şekli olan *"tusolga"*nın sözlük anlamının *"suskun ruhlara ses vermek/olmak için söylenen"* demeye gelişi de şuurun nerelerden beslendiğini gösterdiği için ilginç. **Necâtî**, dîvânının dîbâcesinde *"şâirân-ı bülend-âvâz"* ile *"sâhirân-ı sühan-perdâz"*ı bir tutup şairin *"îcâza karîb sihirler etmeğe kabil"* olduğunu söylerken sâhir ve kâhinlerin şuur frekansı ile şairlerinkinin ayniyetine dikkat çeker gibidir. Aynı frekansın *"deli velîler"* tarafından da kullandığı söylenebilir. Zaten, **İbnülemin Mahmud Kemâl** de *"Tâmü'ş-şuûr olanlar tam şâir olamazlar"* demez mi? Hattâ, şairin içki ve uyuşturuculara olan düşkünlüğünde de şuurunu aşma, yıkma gayreti sezilmez mi? Yenilerde **Lâle Müldür**'ün şiir yazmayı *"vahiy ile cinnet"* arasındaki bir *"delilik zamanı"*nın fiili olarak göstermesi ise, geçmişten akan bir sürekliliği işaretliyor gibidir. **Erasmus**'un, şaheseri olan **Deliliğe Medhiye** (1509)'sinde *"stultitia"* (delilik)'nın ağzından konuşup kimlerin deliliğe neler borçlu olduğunu sayarken, sıra şairlere geldiğinde, *"bana o kadar da minnet borçlu sayılmazlar; çünki, delilik zaten onların tabiî hakkıdır"* deyivermesi, şairi mecnundan sayma geleneğinin Şark'a has olmadığını gösterdiği için dikkate değer. Yine de deliliğin edebî bir teknik kazanması için sürrealistleri beklemek gerekecek ve bilhassa **André Breton** ile **Paul Eluard**'ın müşterek eseri olan **L'immaculé Conception** (1930)'dan sonra şair, şiirini şuursuzlukta aramayı metodik bir hâle dönüştürecektir.

Arapça'nın şiire âit bir başka inceliği de *"neşîde"* kelimesini türetmesidir. *"Neşîde"* kökü, öncelikle *"kaybolanı arayıp sormak"* sonra da *"Allah'tan niyaz etmek, yüksek sesle şarkı, şiir söyleme"* mânâlarınadır. Anlaşılan, şiirin şifâhî dönemini, nağmeli okunuşunu, topluca telâffuzunu ve dilden dile dolaşımını dikkate alan bir terime ihtiyaç duyulmuş. Bugün de *"neşîd"* diye ilâhî, marş gibi yüksek sesle söylenen besteli şiire denir (*"en-neşîdü'l-ümemî"* enternasyonal marşı, *"neşîdi hamâsî"* kahramanlık türküsü demek). *"Münşid"* şiir okuyan değil, nağmeli şiir okuyan, yâni şarkıcı mânâsına gelir (Farsça'da *"çâme/çekâme/çegâme"* kelimesi nağmeli şiiri ve *"çâme-gû"* şair kadar hânende'yi de karşıladığı içindir ki, onlar da -köklü geleneklerine rağmen- Arab'ın *"şiir"* kelimesini kullanırlar). Yine de, yüksek sesle başkalarına şiir okuma eylemine *"inşad"* denir. Şiiri güzel inşâd edene *"münşid"* yerine *"micvad"* adı verilir ki, bundan anlaşılması gereken, şiiri güzel inşaddan murâdın tecvîd esaslarına göre olduğudur. Şiirde tecvîdin esası *"taktî"*"dir. Taktî, şiirin veznini ve o veznin getirdiği ritmi belli ederek okumaktır ki, muhtemelen şiirin nağme ile okunduğu asırların hatırasıdır. Bu bahsin sonunda, kaynağı güzel olanla olmayanın küçük bir yekûnü: İnşâ'nın mukabili nesir, şiir'in mukabili nazım, inşâd'ın mukabili kırâat'tir.

*

Batı şiirinin kökleri antik Yunan'da yatar. *"Men"* kökü Yunanca'da *"akıl, idrak, yaratıcı güç"* demek. Ondan türeyen *"mousa"* kelimesi, **Zeus**'un Titan tanrıçası **Mnemosyne** (onun adı da men'den gelir; **Athena**'nın annesi **Metis**'in adı da)'den doğan do-

kuz kızının ortak adıdır. Dokuz kız üç şiir cinsine göre üç triad'a bölünmüşlerdir. Epos üçlüsü: **Kalliope** destan eposu, **Kleio** tarih eposu ve **Urania** astronomi eposudur. Lyrika üçlüsü: **Erato** sevgi lyrikası, **Terpsikhore** koro lyrikası ve **Euterpe** melos lyrikasıdır. Drama üçlüsü: **Melpomene** tragedya draması, **Thaleia** komedya draması ve **Polymnia** pantomima dramasıdır. Her kim ki, birşeyler yaratmaya kalkışır, bu mousa (muse, ilham perisi)'lardan birinden yardım almak zorundadır. O sebeple de sanatın tamamı bir *"museion"* (periler tapınağı)'dan ibarettir. Yunan'ın musa'ları Şark'ın yel'ine, cin'inine karşılık gelir. Şair **Hesiodos**'un, mousa'larla nasıl tanıştığını **Theogonia**'sında anlatırken çizdiği tablo, bir gelenek hâlinde, başka şairlerde de tekrarlanacaktır. Ona göre, Helikon Dağı'nın eteklerinde sürü otlatan bir çoban iken musalar onu bulur ve çiçek açmış bir defne dalını asâ yapsın diye verirler. Şiir söylemeğe de böylece başlar. Kamlarından âşıklarına kadar Türklerin şiire başlamasını andırıyor. Ayrıca, Türk kam ve bakşılarının âyinlerde kullandıkları böyle asâlarının olduğu da hatırlanmalı.

Yunanca *"poiein"* fiilinden (yapmak, yaratmak, düzenlemek) türeyen *"poiema" "yapılmış şey, eser"* ve *"poietes" "sanatkâr"* demek; dolayısıyle *"poietika"* da sanat amaçlı olarak malzemeye verilen intizamın genel adıdır. *Platon*'un **Şölen**'inde **Sokrates, Diotima**'ya Yunanca'da fiilin yerini anlatır: *"Biliyorsun ki, poiesis dediğimiz şeyin mânâsı çok geniştir Var olmayan birşeyleri var etmenin her çeşidine poiesis deriz. Her sanatın yaptığı bir poiesis ve her yaratan da poietes'tir Yine de bütün yaratıcılara poietes demiyor, farklı isimler veriyoruz, değil mi? Diğer poiesis'ler bir yana, sadece müzikle metrik söze dayalı sanata bu genel isim verilmiştir"* (*Symposion*, 205b-c). *"Poiesis"*in sadece nazmetmek ve şiir söylemek için kullanılmaya başlaması **Homeros**'tan sonradır. Onun derlemelerini dinleyicilere "poiema"nın yegâne tarzı olarak aktarmayı bir baba mesleğine dönüştüren "Homeridai" (Homerosoğulları) loncasının yardımları büyüktür.

Aristoteles sanatın özü olarak *"mimesis"* (taklit)'i görür. Sanat renkler, figürler, sesler yoluyle taklit eder. Sesler yoluyle taklit ritm, armoni ve söz yoluyle olur. Dans sadece ritmi, müzik ritmi ve armoniyi kullanırken, sadece söze dayalı olan *"sanat formunun bugüne kadar hiçbir adı olmamıştır"* (**Poetika,** 1447b). Ritmik nesirleri ve vezinli mısraları içeren taklitleri kapsayacak *"ortak bir ada sahip değiliz"* Şairleri taklitlerinde kullandıkları vezinlere göre *"elejik şair" "epik şair"* diye adlandırmak da çare değildir; çünki bu, taklit biçimine değil, mısra ölçüsüne ve tematik tercihlere göre yapılmış bir adlandırmadır. *"Hattâ bâzen, tıbba yahut tabiî bilimlere has bir konuyu mısralar hâinde dile getirenlere de şair nâmı verilmeye çalışılır"* **Aristo** nazım'dan ayrı olan şiir'i kasdediyor. **Homeros** devrinde *"aoidos"* hem şair, hem de şarkıcı demek; *"ode"* ise hem şarkı, hem besteli şiir.

Platon gençliğinde atletliği ve matematiğe yatkın zekâsı kadar şiirleriyle de tanınmıştı. Buna rağmen, diyaloglarında gerçeği çarpıtması sebebiyle şâirlere cebhe aldığını gösteren pekçok cümlesi bulunabilir. Hocası **Sokrates**, meşhur savunmasında, geç de olsa, anladığı şeylerden biri olarak şairleri gösterir ve *"anladım ki, şairler*

eserlerini bilgiyle değil, bir çeşit içgüdü ile, tanrıdan gelme bir ilhamla yazıyorlar: tıbkı bir sürü güzel şey söyleyip de dediklerinden birşey anlamayan peygamberler kâhinler gibi" der (**Sokrates'in Savunması,** 22^{b-c}). Platon, bir *"rhapsodos"* (şiir okuyucusu ve yorumcusu) olan **İon** ile **Sokrates**'i konuştururken de benzeri şeyler söyler: Epik şairler şiirlerini sanatla değil, ilâhî ilhamla ve telkinle yaratırlar. Tıbkı sâdece kendilerinden geçtiklerinde raks etmeye başlayan korybant'lar (Kybele râhipleri) gibi, lirik şâirler de şiirlerini bestelerken kendilerinde değillerdir. Bu hâlleriyle, ancak kendilerinden geçtiklerinde ırmaklardan süt ve bal çeken bakkha'lara benzerler (Dionysos âyinine katılan kadınlara *"bakkha"* denir. Kendilerinden geçince *"thyas"* delilik anlarında *"mainas"* diye anılırlar). Lirik şâirin rûhunu da aynı sarhoşluk etkiler. *"Şâir, uçucu, kanatlı, kutsal biridir ve ilham almadan, kendinden geçmeden, aklı başından gitmeden yaratamaz. Bu ilâhî lûtuf olmadan kimse şiir düzemez, kehânette bulunamaz."* Tanrı peygamberler ve kâhinler gibi, şâirleri de akıllarını başlarından alarak sözcüsü hâline getiriyorsa, bunun sebebi, dinleyenler konuşanın şâir değil de tanrı olduğunu anlasınlar diyedir (**Ion,** 533^{d}-534^{d}). Artık *"poiesis"*in *"bir vâsıta ile haberleşmek, kehanette bulunmak, îcat etmek"* gibi mânâları öne çıkmakta ve şair şamanlaşmakta, peygamberleşmektedir. Yunan mitolojisinde **Orpheus** müziği ve şiiriyle insanları büyüleyen, vahşî hayvanları bile kendinden geçirendir; *"lyr"* adlı sazın, büyünün ve kâhinliğin mûcididir. Şairin kaynaklarını o temsil eder. Asırlar sonra **Max Jacob** dahi aynı bilgiyi taşıyor ve reddediyor olmalı ki, **Genç Bir Şaire Öğütler**'ine *"şiirin sesi, tanrının sesi değildir"* diye başlar. Aynı şairin *"Apollinaire Ve Muse"* tablosunu yapması ilginç değil mi?

Sonraları Platon, mimesis kaynaklı sanatları ve bunun içinde de şiiri, gerçeğin taklidi olduğu için, yalancılıkla suçlar. Doğruları söylemediğinden ve bu sebeple cemiyetin işine yaramadığından, şâiri ütopik devletine almak istemez: *"(...) her kılığa girip herşeyi ustalıkla taklit etmesini bilen bir şâir, bizim devletimize gelerek şiirlerini halkın karşısında söylemeğe kalkarsa, bu kutsal, eşsiz, doyulmaz adamın önünde hürmetle eğilerek devletimizde onun gibi insanlara yer olmadığını söyleriz"* (**Politeia**, 398^{a-b}. Iris Murdoch, konuyu enine boyuna tartışır: **The Fire and the Sun-Why Plato Banished the Artists,** 1978, Oxford Univ. Press). Şairin, yalancılığını kabûl ettiğini görmek için, Şark'ın klâsik şiirini beklemek gerekecek. Asırlar sonra, bir **Gürhan Tümer** çıkar ve şairi lânetlediği için **Devlet ve Kur'ân**'ı beraber anar (*"Kur'an'da Ve Devlet'te Şiir"* **Yazko Edebiyat,** C.4, Nu.23, Eylûl 1982); sonra da *"Yalnız ne var ki, Eflâtun, konuya Tanrı'dan ya da Hz.Muhammed'den daha ayrıntılı, gerekçeli bir biçimde yaklaşmaktadır"* diyerek ne **Devlet**'i ne de **Sûre-i Şuarâ**'yı anladığını ayan beyan isbat eder. Keşke, yazısı için örnek aldığı **Cemal Süreya**'nın biraz aymazca; ama, samimî ve anlamaya açık tavrından da etkilenseydi (*"Şuara Suresi"*, **Şapkam Dolu Çiçekle**, 3.bs., İst., 1991, Yön y., s. 53-56). Allah'tan ki, yazdıklarının cevabı çabuk gelir (İlhan Kutluer, *"Yalnızca Anlaşılmak İstiyoruz"* **Yönelişler,** Y. 2, Nu. 16, Ekim 1982).

Platon'un aksine, talebesi Aristoteles, episteme sıralamasında bilimden hemen sonraya poetika'yı oturtacaktır (**Metaphisika,** 1025b). *"Mârifet"* basit ve cüz'î (particular); *"ilim"* ise, mürekkeb ve küllîdir. Öyleyse şiir, objesinin nitelikleri noktasında ilimden çok, mârifet sayılır [İlhan Kutluer, *"A'mâk-ı Hayâl'e Tutulan Kandil"* **Yönelişler,** Nu. 11-12, Şubat-Mart 1982. Ahmet İnam da **Heidegger**'den (*"The Question Concerning Technology" Martin Heidegger: Basic Writings,* New York, 1977, Harper and Row) fazla etkilenmiş görünen bir yazısında *"poyetikê"*yi *"epistêmê"* yerine *"tekhnê"* saymaktan yanadır: *"Tekhne Kavramı Üstüne Bir Araştırma"* **Teknoloji Benim Neyim Oluyor?**, Ank., 1993, Alamuk y., s. 122]. *"İlim"* yalan söylemez; lâkin, inandırıcı yalanlar söylemek bir *"mârifet"*tir.

Sonraları Romalılar da *"bona dea"* (*"bizden iyiler"*, cinler, iyi saatte olsunlar)nın şâir üstündeki gücüne inanacaklardır. Şâirin gücünü pieris'lerden aldığı fikri sürmekte. **Ovidius**, küçük ama değerli **Ars Amatoria**'sında (550. mısra) *"Şiir söylerken gücümüzü ve nefesimizi göğün ulvî katlarından alırız"* der. Şiir hâlâ *"carmina"*dan uzaklaşmamıştır. Asırlar sonra, **Boileau** da **Art Poétique**'in hemen başında, *"Chant I"*ün ilk mısrâlarında, göklerden gelen gizli ilhâmı hissetmeyen şâire karşı Phébus'un sağır, Pégase'm huysuz olacağını söyler.

Batı Roma İmparatorluğu yıkılır; ama, Batı'ya Roma'nın getirdikleri sağlam kalır. Ortaçağ'ın Kuzey Fransasında kullanılan Oïl lehçesinde *"trouver"* (*"bulmak"* Lâtince'deki *"tropare"*) fiilinden türetilen *"trouvère"* kelimesi, Güney Fransa'da, Provence'ın Oc lehçesinde Latince'ye daha uygun bir telâffuzla *"troubadour"* diye söylenir ve *"bulan, mûcit"* demek olur. Anlaşılan, *"poiein"* fiilinin *"îcat etme"* mânâsı ayakta. Kelimenin gezgin şairler için kullanılışı, onların irticalen şiir söyleyişinden olsa gerektir. Oysa, aynı dönemde *"joglar, jongleur"* denen şairlerin îcat kabiliyeti yoktur. Onlar saz şairi, daha doğru bir adlandırmayla şairin sazıdır. Bâzen trouver'lere sazıyle eşlik edip aralarda da gösteriler yapan, bâzen de tek başına çalıp söyleyen jongleur'ler, taşıdıkları bu sıfatın aslî mânâsına uygun olarak (jongleur'ler, eski Lâtin vekayinâmelerinde anılan *"iocular"*ların torunlarıdır ve *"ioculare"* fiili *"şakalaşmak"* anlamına gelir) bugün de *"hokkabaz"* olarak adlandırılıyorlar. Onları bu özellikleriyle Osmanlı *"kâse-bâz"*larına benzetmek mümkün. Kâsebazlar, kalabalıklar karşısında gösteri yapan ve elindeki birkaç kâseyi havaya atıp tutarken bir yandan da gazeller okuyan hokkabazlardır (Âşık Çelebi, **Tezkiretü'ş-şuarâ,** London, 1971, Meredith-Owens, v.43a). XIV. asırdan itibaren, hokkabaz olanlarından ayırmak için, saz şairi jongleur'lere *"menestral, minstrel"* denmeye başlanır. Kelime, Lâtince *"ministreium"* (hizmet, yardım) kelimesinden türetildiğine göre, menestral'lerin trouver'lere sazıyle yardım tarzındaki ilişkileri uzunboylu sürmüş olsa gerek. Bizde de bir saz çalmayı bilmeyen âşıkların yanlarındaki çırakları yahut bir saz şairi eşliğinde şiirlerini okudukları görülmüştür. Avrupa edebiyatlarının geçmişinde, semantik olarak bizdeki *"âşık"*ı karşılayacak bir kelime aransa, zannımca, yalnız Almanca'nın *"minnesänger"*leri bulunabilir. Evvelâ, *"minne"* kelimesinin kadim Cer-

mence'de bir kadına duyulan aşkı ifade edişi ve *"minnesäng"*in şövalyelerin aşkını anlatan şarkıların ortak adı oluşu, âşık tarzının tematik tercihini hatırlattığı için; sonra, **Wagner**'in meşhur **Tannhäuser** operasının ikinci perdesinde de işlendiği gibi, minnesänger'ler Türk âşık'larına benzer bir biçimde atıştıkları için...

Almanca'da *"dichten"* fiili *"îcat etmek, uydurmak, şiir yazmak"* demek (*"poiein"*le anlam karındaşlığı burada da sürüyor); *"gedicht"* oradan gelir ve *"şiir sanatı, şiir"* demek olur. Fiilin Latince *"dictare"* (dikte etmek) fiilinden geldiği açık. Demek ki, şâire eserini dikte ettiren bir güç var. Nitekim, *"inspiration"* kelimesi de önceleri *"ilham etmek"* demek iken, sonraları bir tıbbî terim olarak *"nefes alıp vermek"* mânâsını kazanmıştır. İki anlamın birbiri ile ilgisi şübhesiz. Bir ilâhî kaynaktan *"nefes edilince"* şair de kendisine dikte ettirileni söylemeğe başlar. Zaten, *"prophétiser"* (vahiy yoluyle bilmek, olacağı görmek) fiilinden gelen *"prophéte"* kelimesi de *"peygamber"* (haber getiren), *"resûl"* (ulaştıran), *"kâhin"* mânâlarına gelir. Alman şairi Novalis *"Gerçek şair daima kâhin kalır"* derken bu bilgiyi kullanır. Sonraları **Rimbaud** edebiyata *"voyant"* (kâhin, peygamber) kelimesini kazandırırken de şairin kaybettiği şaman bilgilerini ve özelliklerini yeniden edinmesinin gereğine dikkat çekecektir. Demek ki, şairin şaman nitelikleri modern çağlarda da hatırlanıp aranıyor, kollanıyor.

Yukarıda söylenenlerin ışığında, geleneğin şiire yüklediği semantik ve fonksiyonel karşılıkları sıralamak mümkün:

Şiir dinî ritüellerin nağmeli, danslı âyin metnidir.

Şiir büyü metni ve metnin büyüsüdür.

Şiir yazandan okuyana değil, söyleyenden dinleyenlere ulaşan bir sosyalliktir.

Şiir bir müzik âletinin eşliğindeki türküdür.

Şiir gerektiğinde dua, gerektiğinde bedduadır.

Şiir görünmeyenden alınan mesajdır; âyettir, hadistir, kerametttir, kehanettir.

Şiir gerçek değil, gerçeğin taklîdinden doğan bir gerçekliktir.

Şiir estetik biçimde kurgulanmış yalandır.

Şiir eğlendirici bir zevzekliktir.

Şiir bir çılgının hezeyanlarıdır.

Bu karşılıklar sadece Doğu'ya has değildir. Şiirin doğuşu ve semantik geleneği bütün cihan için büyük benzerlikler gösterir. Eğer şiirin evrensel bir tarafı varsa, o da sadece budur.

TURAN KOÇ

ŞİİR DİLİ

Sen 'elif' dersen hoca,
Mânası ne demektir?
Yunus Emre

Bugün, çok iyi bilindiği gibi, 'modern dönem' diye adlandırılan ve hemen hemen bütün dünyayı bir şekilde etkilemiş olan süreçte insanı ve dış dünyayı anlama, algılama ve anlamlandırma konusunda köklü değişiklikler olmuştur. Günlük hayatın sıradan ilgi ve ilişkiler düzeninden başlayarak nihaî atıf çerçevemizi oluşturan dünya görüşlerine varıncaya kadar her alanda kendisini hissettiren bu durumun genel olarak sanat, özel olarak şiir ve edebiyat anlayışlarında da çok derin ve önceki bakış açılarını neredeyse bütünüyle tersyüz edici bir etkisi olmuştur. Biz bu denemede, bu değişen anlama ve anlamlandırma çabalarının şiir ve şiir dili açısından içerdiği hususların neler olduğunu incelemeye ve irdelemeye çalışacağız.

Şüphesiz, şiiri ses, imge, yapı, öz-biçim ilişkisi vs. gibi, çeşitli açılardan ele alıp incelemek mümkündür. Ancak, biz bu yazıda, sözlü bir ifade biçimi olarak şiirin dil ve anlam ilişkisi bağlamında içerdiği hususların neler olduğunu; onun dünyayı anlama, algılama ve anlamlandırma deneyiminin bir ifadesi olarak öteki dil ve ifade biçimleriyle olan benzerliği ya da başkalığının nerelerde yattığını tartışmaya çalışacağız. Bu bakımdan, yeri geldikçe, şiirin başka özelliklerine de temas etme imkânımız olmakla birlikte, epeyce bir yere kadar kendimizi sınırlamış oluyoruz. Öte yandan, modern Türk şiiri de bu sözünü ettiğimiz süreçten köklü bir biçimde etkilenmiş olduğundan, tartışmamızın genel bir yaklaşımla ele alınmış olmasının kendi şiir pratiklerimiz açısından ciddi bir güçlük çıkarmayacağı kanaatini taşıyorum.

Genel olarak ele alındığında, bugün çok büyük sayıda şiir kuramcısı ve hatta şair için, şiirin dış dünyaya ilişkin herhangi bir atıfta bulunmadığı görüşü bir aksiyom olarak kabul edilmiş bir hususdur. Bu anlayışa göre, has şair herhangi bir iddiadan elden geldiği kadar uzak duran şairdir. Zira, mesele şiirin *ne söylediği* değil, onun *ne olduğudur*.

Böyle bir tutum, şiirin bilgi unsuru taşımadığını veya onun salt bir hayal (ürünü) olduğu görüşünü kabul eden şiir kuramcılarına özgü bir görüştür. Doğrusu, başta bizzat büyük şairler olmak üzere, şiirin dış dünyaya ilişkin bir önerme ileri sürdüğünü, veya şiirsel olmayan sıradan söylemin yaptığı şekilde, bir hakikat iddiasında bulunabileceğini reddetmekle birlikte, çok önemli bir bilgi türünü ortaya koyduğunu kabul edenler de vardır. Ama, burada önemle ve öncelikli olarak üzerinde durulan husus, şiirin, *tecrübeye ilişkin* dolaylı bir anlatım değil, onun başlıbaşına bir *tecrübe* olduğudur. Bu özelliği ile şiir kendi dışındaki olgu ve olaylarla ilgili olarak 'uyuşumun' *doğruluğunu* vermez;

çünkü şiirin ihtiva ettiği bilginin konusu kendisidir, ve bu yüzden, yalnız 'tutarlılığın' *doğruluğuna* ulaşmayı arzu eder. Kısaca, şiir düşünceyle ilgili bir iddia değil, fakat canlı bir kabul, veya en azından düşünme süreçlerinin bir takdimidir. Başka bir ifadeyle, şair belli bazı kanaat ve görüşleri doğru-yanlış bağlamında ileri sürmez; tam tersine, belli bazı kanaat ve görüşlere sahip olmanın ne tür bir duygu olduğunu canlandırır. Dolayısıyla, bir şiiri okurken göz önünde bulundurulması gereken husus, şiirin, bizi fikrî bir tartışmaya davet eden bir kanıt ya da herhangi bir şeyi anlamamızı isteyen bir izah değil, fakat kendisine katılmamızı talep eden bir drama olmasıdır (Gerald Graff, *Poetical Statement and Critical Dogma,* Chicago-London, 1980, s. xii).

Bu kısa açıklamadan da anlaşılacağı üzere, şiirin önermesel bir özelliğe sahip olduğu görüşüyle, onun 'dramatik' bir mahiyette olduğu görüşü birbirinden bütünüyle ayrılmaktadır. Şiirin, özünde dramatik bir sunum olduğunu savunanlar, onun takdim edici, canlandırıcı özelliğini vurgulamak sûretiyle, onu sonuca götürücü, yani çıkarımsal ifadelerden bütünüyle soyutlamış oluyorlar. Zira 'dramatik' tabiri burada, günümüzde genel olarak anlaşıldığı anlamda, yani münhasıran çıkarımsal karşıtı bir semantik işleve, dilin gerçeklik hakkında herhangi bir iddiası olmayacak tarzda iş gömesi yeteneğine delalet edecek şekilde kullanılmaktadır. Doğrusu, önermesel ve dramatik şeklinde bir ayırıma giderek bunlardan birini tercih etmek zorunda olmadığımız gibi, böyle bir şey şiirin özü ve işlevi açısından arzuya şâyan da değildir. Şiir sözkonusu olduğunda önem ve öncelik arzeden husus, şiirin kendi içinde şu veya bu şekilde bir iddia barındırabileceği görüşünü savunanlarla, onun herhangi bir iddiaya açık olmadığı görüşünü benimseyenlerin eksik ve eleştiriye açık yanlarını tesbit etmek, bu arada, şiirde organik bütünlüğe önem verenlerin görüşlerinden de yararlanarak, bütün insanlığın şiir tecrübesi adına sağlıklı bir sonuca ulaşmaktır. Doğrusu, şiirde kendine özgü ve benzersiz bir biçimde ulaşılmış deneyimsel karmaşıklığın üzerinde durmak, kendi kuramımızı dayatmaksızın onu anlamaya ve tahlile çalışmak son derece büyük bir önem arzetmektedir. Böyle bir yaklaşım, önermesel ve dramatik arasında yapılan sakat ya/ya da ayırımını aşmamıza da imkân tanıyacaktır.

Şimdi, şiirin dış dünyaya ilişkin herhangi bir iddia barındıramayacağı şeklindeki görüşün kalkış noktasının ne olduğu, ve şiirin leh ve aleyhindeki içerim ve uzantılarının neler olabileceğini biraz daha yakından irdelemeye çalışalım.

Genel olarak ele alındığında, modern şiir anlayışı doğrudan *tecrübeyi* esas alan bir yaklaşımdır. Romantik öncesi şiir anlayışı ise ağırlıklı olarak tecrübeyle ilgili felsefî/teolojik tasavvura dayalı bir anlayış idi. Daha açık bir ifade ile, klâsik döneme ait eserlerde şair ve sanatçının tecrübesi büyük ölçüde din ve teolojinin tanımladığı veya hâlelediği dünyada derinleşirken, modern dönemde bunun yerini şair ya da sanatçının doğrudan doğruya kendisi ve uçsuz bucaksız bir tecrübe dünyası almıştır. Modern sanatçının, en azından klâsik dönemde olduğu anlamda, bir kıblesi yoktur. Eskiden iş başında olan ve hakikatin daha derin boyutlarına atıfta bulunma gücüyle insanlara anlamlı bir dünya takdim eden allegori çökmüş, onun yerine kahramanların ve şartların bütünüyle kurmaca olduğu epik şiir ortaya çıkmıştır. Bu durumun kendisini en iyi

göstediği yer de roman olmuştur. Çünkü romanda, genellikle, allegoriye dayanan şiirle taban tabana zıt, 'ironi' denen bir ilke iş başındadır. Allegoride bu dünya ile öte dünya arasındaki tekabüliyeti açığa vurma sözkonusu iken, romanda bu durum gerçek ile hayalî olan arasındaki mesafeyi vurgulamak, ve hatta bunları birbirinden koparmak şeklinde ortaya çıkmıştır (Octavio Paz, *The Other Voice*, (İng. Çev. Helen Lane, New York-London, 1991, s. 16). "Dinî değerlerin ortadan kalkmasıyla," diyor Paz, "imge ve düşüncelerin rastlantısal çağrışımından başka bir şey kalmadı geriye. Modern dünya anlamını yitirmiştir ve bu yönelim yokluğunun en dehşetli kanıtı düşüncelerin kozmik ya da ruhanî bir ritim tarafından değil, sadece rastlantılar ve başıboş çağrışımlar tarafından yönetilmesidir. Bu yıkıntıların oluşturduğu kaos teolojik dünyanın tam bir zıddıdır" (O. Paz, *Şiir Nedir*· Yay ve Lir, İst., 199, s. 85).

Başka bir açıdan, bu durumu. ortaçağın kozmoloji anlayışı ile modern çağın kozmoloji anlayışları arasındaki farka işaret ederek anlatmak da mümkündür. Ortaçağlarda insan sonlu ve sınırlı bir âlemde yaşadığı inancına sahip olmakla birlikte sonsuz bir hayale sahipti. Bugün ise, tersine, sonsuz bir âlemde yaşadığına inanmakla birlikte hayal gücü dumura uğramış durumdadır. Modernite, geleceğin bir "arz-ı mev'ûd" olduğunu ilan ve vaat etti; ama bugün çok sayıda insan, O. Paz'ın dediği gibi "yarın güneşin doğacağından bile endişelidir."

İmdi, modernite ile başlayan süreçte, yukarıda kısaca arzetmeye çalıştığımız durumun en olumsuz sonucu, insanın, kendi bilincinin hapishanesine kapatılmışlık duygusunu yaşamak olmuştur. İnsan, tarihte eşi benzeri görülmemiş bir şekilde, kendi yapayalnızlığı ile başbaşa kalmıştır. Bu durum, başka alanlarda olduğu gibi modern şiir ve sanatta da yoğun bir biçimde kendisi hissettirmiştir. Daha açık bir söyleyişle, modern şiir (özellikle bazı şiir kuramları) hem bu süreçten etkilenmiş, hem de bir şekilde onu desteklemiş ve savunmuştur. Zira inançsızlık çağında, inancın tatmin ve tarziyelerini sağlamak. kendi ölçüleri ve üslûbu içinde şaire kalmıştır. Bu yaklaşıma göre, olgu ve olaylara ilişkin nesnel bilgiden bütünüyle "berî" ve bağımsız olan sözde ifadeler, yani şiir, duygusal toparlanma ve durum alış için gerekli uyaranları sağlar. Böylece, tabiatın nötr hale getirildiği bir dünyanın yalnızlığından ve artık geçersiz hale gelmiş geleneksel teolojinin mutlaklarından modern insanı kurtarır. Şiir, deniyor, gerçi nesnel bir açılma olmasa, veya bu açılmanın doğruluğuna inanılmasa da, okurda keşfedilmiş anlam duygusu uyandırır. Zira, bizim bu tür kanaat ya da duyguladan tatmin olma yeteneğimiz entellektüel kanaatlerimizden bağımsızdır. Kısaca, şiirin meşru olarak iddia edebileceği "hakikat" duygulanımsal ya da salt öznel bir hakikat olmak durumundadır.

Modern insan, içinde yaşadığımız dünyayı, birbiriyle bağlantısı bulunmayan olgu. olay ve durumların ölü bir toplamı olarak algılamaktadır; öyle ki buradaki tek düzen ya da birlik hayal yoluyla imal ve inşa edilir. Hiçbir şey bilemeyeceğimize veya bilebileceğimiz bir şey tercih ve eylemlerimiz sözkonusu olduğunda herhangi bir fark getirmeyeceğine göre, şaire düşen, hiç olmazsa arzularımıza cevap veren mitik yapılar üretmektir.

Ancak, şiirin, inancın duygulanımsal yararlarını sağlayacağı düşüncesi, bu tatmi-

ni inanılacak sağlam bir muhtevaya dayandırmaktan son derece uzak tutulmaktadır. Yani, inancın muhtevasını saf dışı ederek, ondan sadece inanma eylemi, süreci ya da tecrübesine bağlanması talep edilmektedir. Doğrusu, şiirsel inanç ve duygular ile bunların beraberinde gelen tatmin edilme durumunu nesnel gerçeklik ya da hakikatten bağımsız kılmak, şiiri duygusal arzuya erişme aracına dönüştürmekten başka bir anlama gelmez. Zira, eğer şiir insana sadece duymak istediğini veriyorsa, bu durumda şiir eften püften bir şey demektir. Doğrusu, şiirin ne olduğu ve şiirsel dil ve söylemin mahiyeti konusundaki görüş ve kuramların kısaca temas ettiğimiz bu durumla içten ve sıkı bir ilişkisi vardır.

Bu bağlamda, etkili olmuş şiir kuramlarından birinin en çok üstünde durduğu iki ilke son derece önemlidir. Bunlar "paradoksik dil" ve "bir yapı ilkesi olarak ironi" kavramlarıdır. Bilindiği gibi, paradoks; ister açıkça ifade edilmiş olsun, isterse mecazî inceliklerle telkin edilmiş bulunsun, açıkça çatışan fikir ve duyguların aynı ânda bir arada bulunduğu sözel bir ifade şeklidir. İroni ise, bu fikir ve duyguların birbirine uyguladığı karşılıklı değiştirme ve nitelendirmelerin baskısına, yani birbirinin altını oyma, gücünü kırma tarzına işaret eder. Her iki terim de birbirini izleyen "hamle ve karşı hamlelerin" yapısal görüntüsünü ve bunun ayrışma ve birleşmesini anlamak için ortaya atılmıştır.

Şiir, deniyor paradoks ve ironi kullanılarak veya bunlar aracılığı ile mantıkî ve önermesel olmayan anlam ve birliğine sözde ulaşmış olur. Şairin rûyeti ya da içgörüsü sürekli ironinin ateşlerine atılarak gayeye ulaşılır! Bu bakımdan, şiirde aklî denebilecek türden herhangi bir bilgiyi inkar ve reddedenler, şiirin fikirler ileri sürmek yerine onları "canlandırdığı", "somutlaştırdığı", "takdim ettiği" ya da "gerçekleştirdiğini" savunurlar. Yeats'ın, "İnsan hakikati somutlaştırır; ama onu bilemez" sözü önerme karşıtı şiir kuramcılarının el üstünde tuttukları vecize haline gelmiştir. İnsan hakikati rasyonel yollardan bilemeyeceğine göre, nesnel bir şekilde doğru ve gerçek olan herhangi bir iddiadan elden geldiği kadar uzak durmalı, bunun yerine zihin durumunun hakikatini kendi kendine yeten bağlamı içinde tecessüm ettirmelidir.

Belli bir yere kadar, şiir adına çok önemli bir gerçeğe parmak basan bu anlayışın en büyük engeli, rasyonel anlama açılan dünyayı şiire bütünüyle kapatmış olmasıdır. Kaldı ki, bu iddia kendi içinde belli bir çelişki de barındırmaktadır. Zira, herhangi bir iddiada bulunmaksızın, bir fikri "tecessüm ettirmek" veya "canlandırmak" mümkün değildir. Doğrusu, mahiyeti gereği hüküm ve iddiasız olamayan hakikati, ifadeye ait herhangi bir girdi olmaksızın sunulabileceği bugüne kadar gösterilememiştir. Eğer aklın formüllendirmelerinin tecrübenin derin gerçeklikleriyle hiçbir ilgisi yoksa, ve eğer şiir rasyonel bilgi ile şu ya da bu şekilde teyit edilemiyorsa, bu durumda nesnel hakikatin hangi zemine dayanarak ifade edileceği kapalı kalıyor demektir (Graff, s. 15-16).

Eğer şiirde *bilgi* ve *iddiadan* kaçınılırsa, ve eğer o herhangi bir şey *hakkında* değilse, bu durumda o salt bir duygulanım ve psikolojik bir "gerçek" olmaktan ileriye gidemez. Rasyonellik, mantıkî bağlantı ve tekabüliyetin doğruluğunun aracılık eden kategorileri olmazsa, "tecrübe" öznelliğin sonsuz ve ayrımlaşmamış kaotik akışından

başka bir şey olmaz; veya açıkçası, şiirsel hakikati bilinç akışının herhangi bir salt dramatik sergilenmesine teslim etmek durumunda kalırız.

İmdi, belli bir dünya görüşüne oturan ve onu besleyen inançla tutarlılık arzeden iyi bir şiirde ifade ile tecrübenin bütünlüğü sözkonusudur. Modern şiir ve öne çıkmış belli bazı şiir kuramları temel yaklaşımları itibariyle bu cümlenin içinde barındırdığı hükme ters düşen bir yaklaşım sergiler. Bu modern yaklaşımların şiir konusundaki görüşlerini genel hatlarıyla şu şekilde belirlemek mümkündür:

1. Önermeler (cümleler ya da ifadeler belki de daha doğru olur) şairin içinde bulunduğu duruma topyekun cevabının olsa olsa kısmî bir veçhesi olarak işlev görür. Felsefî fikirler kavramsal bir metnin mantıkî sonuçları olarak değil, belli bir tecrübenin sözlü ya da yazılı izharı olarak takdim edilir. Bunlar bir dünya görüşünü dile getiren iddialar değil, fakat belli bir dünya görüşüne sahip olmanın, tabir caizse, ne menem bir şey olduğunun göstergesidir.

2. Önermenin üstlenebileceği beyana yönelen dürtü, şiirin ortaya çıkış şartlarını çepeçevre kuşatan bağlamın niteleyici baskısı altında iptal olur.

3. Bir şiirin önermelerini, dış dünya hakkında önermelermiş gibi okumak şiirin bütünlüğünü tahrip eder; böyle bir şey onun yöntemini pratik iletişim yöntemleriyle karıştırmak olur. Şiirin genellemelerinin doğru ya da yanlışlığının, bir genelleme olarak, şiirin mantıkî geçerliliği ile bir ilgisi yoktur.

Genel özellikleri açısından, bu üç maddede özetlemeye çalıştığımız modern şiir anlayışını kabul eden I. A. Richards'ın şiir kuramına göre, şiirsel ifadeler sözde ifadelerdir; dolayısıyla nesnel hakikat ve kognitif kanaatlerin şiirsel değerlendirmeyle bir ilgisi yoktur. Richards şiiri dilin "duygulanımsal" bir kullanımı olarak görür. O, "Şiir iddiadan kaçınmalıdır" derken, şiirde önerme özelliği taşıyan ifadelerin bulunabileceğini değil, bunların nesnel dünyaya uygulanabilirliğini inkar eder. Zira, ona göre, şiirde dış dünyaya ilişkin gerçek ifadeler kullanmak, özünde duygulanıma dayanan bir dilin işlev ve kullanımına ters düşer.

Burada serdedilen görüşlerin Viyana Çevresi olarak bilinen Mantıkçı Pozitivistlerin görüşleriyle sıkı bir benzerliği vardır. Bu Çevre'den olan Schlick, Carnap ve Ayer gibi filozoflar tarafından popüler hale getirilmiş duygulanımcı anlam kuramına göre, ahlâk, ilahiyat ve metafizikle ilgili ifadelerin çok büyük bir bölümü, anlamla ilgili doğrulanabilirlik kıstasına uymadıklarından, anlamlı değildir. Bu tür ifadeler, olsa olsa, konuşan kimseye duygusal olarak, ya da onun zevk ve tercihleri konusunda bir anlam verebilir. Gerçi Richards, deneysel olarak doğrulanabilen, ve bu bakımdan da literal olarak anlamlı önermelerin, şiirde sık sık göründüğünü kabul etse de, o anlam konusunda Ayer'le aynı dili kullanır. Onun burada hakkını yediği husus şudur: Böyle durumlarda, atıfların doğrulanabilirliğinin, uyarmaya hizmet ettikleri duygusal tutumların değeriyle ilgisi bulunmadığından, referansların tecrübeye taalluk eden ya da metafiziksel bir önerme oluşturup oluşturmadığı meselesi ortaya çıkmaz. Richards'ın görüşü bu bakımdan Northrop Frye ve Susanne K. Langer'ın görüşleriyle de büyük bir benzerlik gösterir. Çünkü, bu düşünürlere göre de, şair ya da sanatçı fikirleri kul-

lanır, ama o, bir sanatçı olması hasebiyle, onların doğruluğu ile ilgilenmez. Şiirin malzemesi sonuca götürücü olsa da, ortaya çıkan eser bu özelliği taşımaz. Şiirdeki dümdüz ve dolaysız ifadeler fiilî bir tecrübe yaratmanın aracılığını üstlenmekten başka bir anlama gelmez; dolayısıyla bunlar çıplak olgu ifadeleri bile olsalar, yine de şiirsel ifadelerdir. Buna göre, şiirsel dil ve anlamın bir dereceye kadar önermesel ve kavramsal olduğu kabul ve teslim edilse bile, şiirsel anlamların şiirin dışındaki konulara ilişkin herhangi bir iddia barındırabileceği reddedilmektedir. Bu görüşte olanlara göre, şiir, içinde kavramsal söylem tarzını barındırsa bile, o kendi anlamını bütünüyle kendi içinde taşıyan, kendi kendine yeten, başlıbaşına bir organizma olarak var olur.

Bu arada, Coloridge'in hem realist, hem de idealist bakış açılarının hakkını teslim etme amacına yönelik olarak ortaya attığı "organik form" görüşü de bir yerde Richards'ın görüşüyle benzerlikler göstermektedir. Zira ona göre, her şiir biriciktir: dolayısıyla herhangi bir tümel/evrensel "soyut kuralla" yargılanmaya dayanamaz; şiiri, yalnız kendi gâye ve varlığına uygun olup olmama yönünden eleştirebiliriz.

Özetleyecek olursak, şairin işi, bilim adamının yaptığı gibi, tecrübeyi tahlil etmek değildir. Onun işi, tecrübeyi birleştirmektir. O, insanın bizzat yaşayarak, doğrudan doğruya tanık olduğu tecrübe bütünlüğünün kendisini bize vermeye çalışır. Ama bu bütünlük entellektüel terimlerle ifade edilebilen veya kavranabilen bir bütünlük değildir. Hakiki şiir, tecrübe hakkında salt herhangi bir ifade olmaktan veya tecrübeye ilişkin herhangi bir soyutlama olmaktan çok, doğrudan bir *tecrübe* olması dolayısıyla, gerçekliğin sadece bir sûretidir.

Doğrusu, bu şiir kuramının yaklaşımının, şiirin yalnız taşıdığı mesaj için okunması gerektiği şeklindeki, linguistik bağlamda işlenmiş imalar, içerimler ve karmaşıklığı gözardı eden yaygın eğilimin eksikliğini giderici ve onu düzeltici bir yanı var. Ancak dramatik bağlamın önemini kabul etmek ve hatta asıl ağırlığı ona vermek, şiirsel ifadelerin üstlenebileceği anlam çerçevesini daraltmamızı gerektirmez. Şiirde genellemeler olacağını kabul etmememiz için makul hiçbir neden yoktur. Ancak, şiir, dilin ritmik vs. imkânlarından yararlanmak sûretiyle kendisini şiirsel olmayan söylemden ayırır. O bu ritmik imkânları, anlatmak istediği durumla ilgili bir zihin hali veya bir tutumu dramatize etmek için kullanır. Tecrübenin bu şekilde dramatik temsili, herhangi bir iddiada bulunmaya veya içinde iddia barındırmaya ters düşmez.

Şiirin üslûp ve ilerleyişinde yansıtılan, temsil edilen ve canlandırılan tutumların yöneldiği bir şey kesinlikle vardır. Bu tutumlar, özellikleri şiirin ifade edilen muhtevası aracılığı ile nesnel bir biçimde doğrulanan tecrübenin bağlamı ile ilgilidir. Başka bir ifadeyle, önermeyle ilgili olmayan unsurlar, mantıkî olarak, dış tecrübeye atıfta bulunan soyut kavramlaştırmaya dayanır. Öteki dil ve söylem şekilleri gibi, şiir de, açık veya gizli, insanın durumuna ilişkin ifadede bulunmaya yönelir, ve bunların tutumla ilgili iç tutarlılığı ifadelerin (hükümlerin) tutarlılığına dayanır (Graff, s. 30).

Sözgelimi, eğer şairin dünya görüşünde ya da kuramsal varsayımlarında Tanrı inancına yer yoksa, bu durum şiirin iç dokusunda da şöyle veya böyle ifadesini bulacaktır. Böyle bir dünya görüşüne dayanan şiirde, imajların kendi gerçekliklerinin

ötesine uzanma durumu sözkonusu değildir. Bu imajlar artık sembolik değil, bizatihî neyse o olarak kalır. Böyle bir şiirde imajlar âdeta fiziksel nesneler durumundadır; anlam çerçeveleri kapalıdır; dolayısıyla işaret ettikleri veya atıfta bulundukları bir başka âlem yoktur. Zira, savunulan görüşe göre, şiirin kendi dışına taşınabilecek anlama ihtiyacı yoktur.

Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, savunulan bu modern şiir kuramında, şiirin iddia edici ve felsefî bir özelliğe sahip olduğu bir yerde hâlâ kabul edilmektedir; ama bu durum, tutucu eleştiri diliyle bulanık hale getirilmiştir. Daha önce geniş kabul görmüş ve geleneği temsil eden fikirlerin hızla terkedildiği bir dönemde, eleştiri kuramlarının şiirle soyut öğretiler arasında genellikle bir ayırım yaptığı görülüyor. Burada inkar edilen husus, şiirin yaslandığı geleneksel olarak doğru kabul edilen öğretilerdir.

Doğrusu, "her insanın kendi bilincinin hapishanesine kapatıldığı" görüşü bile, insanın durumuna ilişkin, rasyonel terimlerle bir tasvir verme iddiasındadır. Tarihe ilişkin teolojik kavramları; düzenli, uyumlu, gâyeli bir âlem anlayışını itibardan düşürmek, veya düştüğünü kabul etmek, hiç de rasyonel söylemin iflasını gerektirmez. Böyle bir şey, olsa olsa, sözgelimi bir şiirin konusu âlemde aklî bir gâyenin bulunmadığı olduğunda, o şiirin aklî olmayan bir ilke tarafından düzenlenmiş olması gerektiğini söylemeye varır.

Şiirin, bir çeşit doğrudan, sonuca götürücü olmayan bir anlam "takdim ettiği" şeklindeki görüş, dilin mahiyetini tahrif ve tahrip eder görünmektedir. Zira dilin, yöneldiği olgu, durum ve tecrübelerden ayrılabilen soyut kavramların aracılığı olmaksızın herhangi bir anlam belirtmesi imkânsızdır. Şiirle açığa çıkarılmaya çalışılan anlamın önerme dışı ya da kavram ötesi birtakım unsurlar barındırdığını inkar etmek elbette mümkün değildir; ama tutarlılıktan feragat edilmediği sürece, dilin kavramsal anlamdan bütünüyle yoksun kalması da sözkonusu değildir. Yukarıda anlatmaya çalıştığımız anlamda bir şiir kuramını savunanların en önemli zaafları, dilin doğrusal, ardışık, kategorik ve aracılık eden karakterinden ayrılmasının hemen hemen imkânsız olduğunu tanıma konusunda bir yerde acz içinde olmalarıdır. Burada durum, resim, heykel, dans vs. sanatında olduğundan bütünüyle farklıdır. Doğrusu, düşüncenin soyut çerçevesinin müdahalesi olmaksızın bir tecrübenin yeniden meydana getirilmesi imkânı yoktur. Dilin en "organik" şekillerinde bile mütemâdiyen ve önüne geçilemez bir tarzda soyut anlamların içerimleri ve uzantıları bulunur.

Richards'ın, şiirsel dilin kullanımı ile ilgili görüşü, değer duygulanımla eşdeğerdedir ve nesnel bilgi ile herhangi bir bağlantısı yoktur şeklindeki kendi "psikolojik değer" kuramına dayanır. Bu kurama göre, bir duygulanımın dayanakları duygulanımın bizzat kendisidir; duygulanım ve değer var olabilmek için, kendi kendini destekleyici ve kendi kendine yeten bir özelliğe sahiptir. Yani, tecrübenin haklılığını ortaya koyan şey ya da onun gerekçesi yine kendisi olmuş oluyor.

Gerçekten, duygulanımsal tutumları referanslardan bağımsız kılmakla ve şiirsel değeri atfa dayalı hakikatten koparmakla, bu kuram, bir yerde kendi dayanaksızlığını ve tükenmişliğini ilan etmiş olmaktadır. Zira, şiirde atfın önemine veya önemsizliğine iliş-

kin akla yatkın bir açıklama veremediği gibi, değerlendirme konusunda işe yarar bir kıstas da sağlayamamaktadır. Şiirin şöyle ya da böyle bir iddiada bulunabileceğini inkar etmek, onun entellektüel muhtevasını, bütün açısından belirsiz bir yere yerleştirmek olur. Böyle bir şey yeterli bir değerlendirme kıstasına sahip olma imkânını ortadan kaldırır, ve şiirle dış dünya arasındaki ilişkiyi müphem bir duruma sokar. Dahası, şiirin önerme barındıramayacağı görüşünü kabul edecek olursak, duygulanımın kendi kendisini gerekçelendirdiği şeklinde, sonu kısır döngüye varan bir anlayışa düşeriz. Eğer şiirsel duygulanımlar dış dünyaya ilişkin nesnel birtakım iddialar barındıran görüşlere dayandırılmazsa, başka hiçbir şeye dayandırılamaz. Duygulanımların kendi kendine dayanacağını ileri sürmek, yani tecrübenin kendi kendisinin gerekçesi olduğunu iddia etmek, şiir sanatı için herhangi bir makul dayanaktan vazgeçmek anlamına gelir.

Aynı şekilde, şair ve sanatçıların hakiki bir düşünme faaliyeti içinde olmadıkları, onların düşünce ve akımları olsa olsa kendi estetik amaçları için kullanabilecekleri şeklindeki görüşler de kendi içinde birtakım çelişkiler barındırmaktadır. Her şeyden önce, belli bir düşünce ya da fikri, onu kullanma sürecinde, düşünmeden kullanmak mümkün değildir; çünkü düşünce bir nesne değil, bir etkinliktir. Biz bir kalem ya da silgi gibi bir nesneyi, onun imaline herhangi bir katkıda bulunmadan istimal edebiliriz. Ama bir fikri tefekkür etmeksizin, bir duyguyu hissetmeksizin kullanmamız mümkün değildir. Kaldı ki, niçin belli bir fikri seçip diğerini seçmediğimiz de ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur. Bir ifadenin belli bir kullanımını, özellikle estetik veya şiirsel diye seçip, ifadenin ifa etmeye yöneldiği değer, içerim ve anlamları arızî ya da gözardı edilecek bir şey olarak görmek son derece keyfi bir tutumdur. Bu tür görüşler, ağırlıklı olarak modern kültürün ihtiyaçları, özellikle dinî inanç ve âyinlerin duygusal dengi olabilecek ihtiyaçlar göz önünde bulundurularak ortaya atılmış kuramlardan çıkarılan sonuçlardır.

Şiirin, doğru ve yanlışla ilgili deneysel ve aklî ilkelerden bağımsız olarak, dilin salt duygulanıma dayalı bir kullanımı olduğunu kabul eden bir başka görüş de "Mitopoetik kuramlar" denen yaklaşımdır. Bu anlayışa göre, şiirin amacı nesnel gerçekliğin kayıtsız ve gayr-i mütecanis dünyasına öznel bir özdeşlik, bütünlük ve değer duygusunu iade etmektir. Öyle ki, mitopoetik kuramların amacı, şiire, iç ya da psikolojik bir tasdik (doğrulama) ortaya koymak oluyor; böylece şiir, dış gerçeklikten bağımsız olarak kendi kendisini haklı çıkarabilecek, yani gerekçelendirebilecektir. Bu kuramların örnek aldığı mitik bilinçte hayat sınıflara ve altsınıflara bölünmez; tersine kesin bölünmeleri kabul etmeyen ve aralıksız süren bir bütün olarak görülür, diye yorumlanıyor. Mitik bilinç için her şey gerçektir, ve gerçekliğin derecesi yoktur. Parça bütünü temsil etmez, o başlı başına bir bütündür. Sembol nesnenin soyut bir temsili değil, nesnenin ta kendisidir. Ne arzu ile gerçekleştirme arasında, ne de ölümle hayat arasında bir fark vardır. İşte, Mitopoetik eleştirmen açısından, mitik düşüncenin bu özellikleri şiirde iş başındadır, ve bu durum da şiiri analitik söylem tarzından ayıran önemli bir özelliktir.

Burada, şiirle rasyonel söylemin kesin olarak birbirinden koparılması, netice ola-

rak zihnî cevapların katı bir biçimde kompartmanlara ayrılması ve bölünmesi durumu ortaya çıkmaktadır. Doğrusu, psikolojik değer kuramı gibi, mitopoetik kuram da duygulanımsal tatmini kendi kendisine dayanan ve kendi kendisine yeten bir yasa kılmakla, bizim bir eleştirel tefrik ilkesine ulaşmamızı engellemektedir. Böylece, her şeyin her şeye katıldığı ve karıştığı, olanla olacak olan arasında bir farkın kalmadığı. sadece hayal edilenin gerçek olduğu şeklindeki- şiirin özerk bir ru'yet âlemi ya da aslî bir bilinç dünyası olduğu anlayışını benimseyen görüşler de eleştiri alanının dışında kalmaktadır.

Mitik düşünce şekillerinin doğruluk ölçü ve kıstaslarının bizzat bu düşünce formlarının içinde bulunması gerektiği görüşü, her şeyden önce totolojik, yani kısır döngüye dayanan bir akıl yürütmedir. Dahası, şiirin mantıkla ilgili olmayan, salt imajinatif bilginin dramatik bir somutlaştırılması olduğu şeklindeki görüş, sonunda aklın sınırlanmasına varan pozitivistik bir anlayışa dayanır. Onların, kendilerini antipozitivist olarak görme eğiliminde olmaları olgusu olsa olsa kendilerinin nerede durduklarını kavrayamamalarının bir sonucudur. İşin daha da ilgi çekici olan yanı, mitopoetik şiir kuramcılarının, dualistik bir yaklaşımla, böyle bir kanıt kullanmaları, şiirde önerme olamayacağını savunan kuramın temellerini kazmaktadır. Zira, eğer bir şairin mecaza dayanması belli bir ontolojik görüşe teslim olma, yani dünyayı özel, ru'yete dayalı bir açıdan görmeye teslim olma anlamına geliyorsa –çünkü sürekli monizmden söz ediyorlar- bu durumda şiirin bunlara işaret edecek önermeler kurabileceğine yönelik itirazlar da anlam ve gücünü bir yerde yitirmeye başlar.

E. Cassirer, sanatın, kavramlarla değil, sezgilerle; düşüncenin aracılığı ile değil, fakat duyumsal formlar aracılığı ile yapılan bir yorum olduğu görüşünden hareketle, sanatta soyutun tavassutunu reddetme eğiliminde olsa da, şiirin ham, primitif bir duygu boşalması, veya hülya ve halüsinasyonların su katılmamış bir dışavurumu olduğu şeklindeki romantik galata teslim olmaz. O, duygulanımın kesin bir biçime, yani açık bir düzenleme ve ifadeye oturtulduğu somutlaştırma sürecine büyük bir önem verir. Ona göre, lirik bir şair, salt duygularının teşhirine kapılmış bir kimse değildir. Yalnız duygu ile yetinmek sanat değil, duygusallıktır. (E. Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, çev. N. Arat, İst., 1980, ss. 137 vd.) Tam tersine hayat, dünya ve insan hayatına ilişkin derin ve nesnel bir görüşü içerir; zira sanat gerçekliğin bir keşfidir.

Cassirer'in görüşüne daha yakından bakıldığında, onun da birtakım zaaflarla malûl olduğu görülmektedir. Zira, duygusal doğrudanlığın, ima ettiği kavramsallaştırmalardan ayrı olarak şu veya bu şekilde bir yorum taşıyabileceği varsayımına dayanarak, şiirden soyutlamayı kaldırmak, eninde sonunda, şiirden anlamı boşaltmaya, ve şairi kendi duygularını teşhire kapılan bir insan durumuna düşürmeye yol açabilir. Gerçekten, Cassirer sık sık, şiirin, hakikatinin nesnel gerçeklikle ilgisi bulunmayan, hemen hemen bütünüyle bir duygu alanı olduğunu söyler; zira bir sanat eserinin biçimlenmesinde ağırlık büyük ölçüde duyguya verilmiştir. O, sanatın, empirik şeylerle, salt formlarla ilgili, "yeni bir hakikat türünü amaçladığı iddiasındadır. Sanat ve şiir bütünüyle içkin bir gerçekliğe ve hakikate sahiptir. Dolayısıyla, sanat başka bir şe-

yi amaçlamaz, veya daha açık bir ifadeyle, başka herhnangi bir şeye atıfta bulunmaz: o yalnız vardır, ve kensini ihtiva eder.

Açıkça söylemek gerekirse, bu tür görüşler, şiirsel ve artistik hakikatin mahiyetini yeterince açıklığa kavuşturmaktan uzaktır. Rasyonel düşüncenin ateşli bir taraftarının, şiir konusunda böyle, anti-entellektüalist bir görüşe sahip olması oldukça yadırganacak bir tutumdur, veya, tam tersine, belki de katı bir rasyonalist olduğu için o böyle düşünmektedir. Gerçek şu ki, onun kuramı şiirde entellektüel muhtevaya pek yer vermemekte ve böylece şiiri eleştiriye açık olmayan duygunun bir aracına dönüştürmektedir.

Susanne K. Langer'ın, kendi dışına herhangi bir anlam taşıma iddiasında olmayan, sanatın anlamı kuramı da Cassirer'in, şiirin "içkin" gerçekliği ve hakikat anlayışını andırır. Yani, şiir herhangi bir önerme dile getirmez; dolayısıyla, herhangi bir şeyi savunmaz ve itiraf etmez.

Bu görüşün zayıflığı, bir yerde, Langer'ın şiiri müzikle bir tutmasından kaynaklanmaktadır. Zira, Langer'a göre, artistik bir ifadenin anlamı *(import)*, genel olarak müzikte olduğu gibi, tüm sanatlarda aynıdır; yani tarif edilemez, dile getirilemez, yaşanan bir tecrübe olarak kalır. Gerçi şiir salt sesler yerine sözcükler ve cümlelere yer verse de, müzikle aynı anlama ulaşır. Öyle ki, şiirin malzemesi gerçekten sonuca götürücü olsa da, ortaya çıkan eser öyle değildir. O bakımdan, şiir ne tür bir genelleştirme ihtiva ederse etsin, fiilî bir tecrübe olmanın ve doğrudan doğruya yaşanan hayatın bir yanılsamasını yaratmaya hizmet etmenin dışında hiçbir nesnel gerçekliğe atfı içermez. Şiir ahlâkî bir aydınlanma değil, ahlâkî aydınlanmaya eşlik eden dolaysız duygusal durumu ortaya çıkarır. Şairin gayesi inancın tesbiti ya da anlatımı değildir; bir inanç tecrübesini yaratmaktır.

Bu görüşler, Richards'a ait, yukarıda anlatmaya çalıştığımız görüşlere benzemektedir. C. G. Jung'un, şiirin, küllî kollektif bilinç dışında depolanan arketiplerden fışkırdığı görüşüne dayanan kuramı da bu görüşleri andırmaktadır.

Cassirer'in görüşlerinde dile getirilen mitik dönüşüm ve katılma dünyasında olduğu gibi, Northrop Frye'nin şiirsel dünyasında da, vizyon (ru'yet) arzu ile nâiliyet arasında hiçbir ayırıma izin vermez. Akıl bize eşyayı ne iseler öylece gösterdiği hâlde, vizyon dünyasında biz görmek istediğimiz şeyi görürüz. Edebiyatta, iddia edici ve dış dünyaya atfı içeren sözel yapıların aksine, gerçeklik ilkesi zevk ve duygu ilkesine boyun eğer. Tahayyüle dayalı bir dünyada hayal edilebilen her şey gider. Burada amaç başlıbaşına yaratıcı süreçtir; dolayısıyla bundan yararlanarak doğru ve yanlış hükümlerinde bulunamayız. Akıl bize arzularımıza ters düşen bir tabiat verdiği hâlde, hayal ve vizyon (ru'yet), çevremizle olan o kaybolmuş özdeşlik duygusunu yeniden ele geçirir. Ama bu özdeşlik duygusu inanç, kanaat ya da nesnel doğrulukla bir tutulmamalıdır; çünkü şiir durumun (gerçeğin) ne olduğuna ilişkin hiçbir ifade (yani önerme) kullanamaz. Şair önermelerle değil, mecaz ve imgelerle düşünür, ve şiirde her şey hayal edilebilir; doğru, yanlış diye bir şey yoktur.

Frye'nin burada atladığı husus, "arzu" ve "isteme"nin çok aslî olan bir kompleks-

liği içermesidir. O, yaşamak istediğimiz dünyanın nesnel bir dünya değil, insanî bir dünya olduğu hususu üstünde durur. Ancak biz, insanların hemen tamamı, aynı zamanda nesnel de olan bir dünyada yaşamak isteriz, en azından, yargı, değerlendirme ve eylemlerimizin salt vehim ve yanılsamadan daha güvenilir bir yere dayanmasını. Bu ve benzeri zaaflarından dolayı, bu tür anlayışların şiir konusunda, oldukça zorlama görünen bir yaklaşımı sergilediklerini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Burada allegoriye dayanan geleneksel şiir ve atıfta bulunduğu dünya ile modern şiirin, veya daha açıkçası sözünü ettiğimiz modern şiir kuramlarının telkin ettiği anlayış arasındaki epistemolojik ve ontolojik kırılmaya bir daha işaret etmek gerekiyor. Romantisizm, şiiri, mimarisi ve konuları da içinde olmak üzere, köklü bir değişikliğe uğratmıştı. Her şeyden önce, daha önce de belirtildiği gibi, şiirin öznesi (konusu) olarak sübjektif bir unsur getirdi: Şairin ben'i. İkinci olarak da, diyor, Paz, şarkıyı öykünün bizzat kendisi kıldı. Bununla kastedilen şey, şarkının, öyküsünün şarkısı: şiirin konusun da şiirin bizzat kendisi olduğudur. Burada, Machado'nun, konumuzla ilgili çok özlü bir sözünü aktarıyor Paz: "Öykü terennüm edilir *(is sung);* şarkı anlatılır *(is told)* (Paz. *The Other Voice*, s. 24).

Şiiri, mitik bilince dayanarak tartışan en kapsamlı eserlerden biri de Philip Wheelwright'ın *The Burning Fountain* adlı çalışmasıdır. Bu eserde savunulan ve esrarengiz bir özdeşleşme durumunu esas ittihaz eden mecaz görüşü mantık ve önermeyi aşan şiir lehinde sıkça iktibas edilen kanıtlardan biri olmuştur.

Wheelwright, "dar dil" *(steno-language)* de denen "literal" ya da "temel anlamlı" dil kullanımının temelini teşkil eden varsayımların toplu bir listesini verir. Bu varsayımlar pratik söylemi yöneten "kısıtlayıcı şartlardır." Bu sınırlayıcı şartlardan birkaçı şunlardır: sembol ile işaret edilen şey arasındaki ayırım, tekanlamlılık ve çelişmezlik ilkesine itaat. Buna karşılık, ifade edici dil (buna bir yerde dışavurumcu dil de diyebiliriz), ikonik anlam, yani sembol ile işaret edilenin özdeşliği, çokanlamlılık ve parodoks ilkesine itaat. Öyle ki, bu ikinci durumda katı mantık kurallarına göre çelişki arzeden iki ifade bazen birlikte kabul edilebilir. Dar dil empirik olgu ve olayların çıplak bir raporunu taşıdığı veya aktardığı hâlde, ifadeye dayalı dil, "mecazın ontolojik statüsünden dolayı, mantıkî genellemelerle elde edildiğinden daha tam ve daha derin bir bilmenin aracı olur.

Açıkça görüldüğü üzere, burada anlam yükü büyük ölçüde mecaza dayandırılmaktadır. Mecaz, deniyor, iki veya daha çok imgeden bir füzyon oluşturmak, yani bunları cemetmek sûretiyle, belli bir nesnel ilişki hakkında daha önce dikkat edilmemiş bir algılama ortaya çıkarır. Bu birleşme, daha önce ayrı ve birbirinden bağlantısız olarak görülen nesne, durum ve olayların özdeşliğini ortaya koymak sûretiyle, paradoks ilkesini yürürlüğe geçirir. Böylece, mecaz çelişmezlik ilkesini ihlal eder, ve iki farklı şeyin bir ve aynı olduğunu telkin eder.

Bu görüş, şiirin, "öte"ye esrarengiz bir "nüfuz etme sezgisi" verdiğini, "Öteki"ne, "aslî gizem"e ilişkin bir bilgi verdiğini iddia etmek sûretiyle bir tür iddiada bulunduğunu söyleme cesareti göstermek sûretiyle, şiirsel söylem ve insanî dünyanın mahiyetini keşfetme konusunda çok önemli hususları dile getirmekle birlikte, yine de ba-

zı eleştirilere açık görünmektedir. Her şeyden önce, bilimsel ve ifadeye dayalı dil ayırımına gitmesi, bu görüşü karşı çıktığı dar dil anlayışlarının tuzağına düşürmektedir; zira bu kuram, olumsuz bir yönden, bilimsel bir mantık ve semantiğin kendisine ters düşen talepleri tarafından kontrol edilmektedir; dolayısıyla bu kuram şiirin yapısının mahiyetini tam olarak anla(t)maktan uzaktır. Başka birçok anti-pozitivist kuram gibi, bu kuram da şiiri genel hatlarıyla da olsa rasyonel olarak temellendirilmiş alandan çekerek, transandantal bir alana, yani nesnel anlam alanının dışına yerleştirmek sûretiyle, farkında olmadan, karşı çıktığı pozitivizme kapaklanmaktadır.

Doğrusu, hakiki şiirsel mecazların bir tür bilgi verdiğini baştan reddetmek büyük bir cür'et olur. Mecaz, en azından, niçin işbaşında olduğu konusunda genel bir mantıkî çerçeveye oturmak durumundadır. Zira şairin mecaz kullanması, bir yerde kaçınılmaz olarak, geçici bir süre için de olsa, bir tür aşkın monizme götürür. Bu yüzden, mecaz, mantıkî kıyas ve benzerlik ilkelerinin tersine tekçiliğe varan bir özne-nesne özdeşliği olarak kabul edilir. Bu anlamda bir mecaza dayanan şiir, rasyonel, dualistik dünya görüşü, monotonluk ürettiğinden, gerçeklik ilkesini tepeleyerek, zevk ilkesini öne alan monizmin (tekçiliğin) tesellisini tercih edebilir. Böyle aşırı bir monizme dayanan şiir nesnel dayanakları olan herhangi bir iddia içermediği gibi, çelişki de içermez; dolayısıyla onayladığı ve olumsuzladığı hususlar karmakarışık hale gelir. İşte bu yüzden, bu ve benzeri takdime dayalı sembol ve imajların olumsuz yönleri olmadığından, doğruluk değerleri de tartışmalı hale gelir. İmajda olumsuz bir yön, fark gözetme sözkonusu olmadığı için, "bu" ya da "şu", veya "o" değil, "bu" diyemeyiz. Böyle bir şiir kuramına tâbi olan bir şair, eğer düz mantık diline tenezzül ederse, sanatına ihanet etmiş olur. Onun işi sadece takdim etmek, ve somutlaştırmaktan ibaret kalacaktır.

Şiiri, duygusal etkiler meydana getirmenin veya arketipal muhteva ile iletişim kurmanın bir aracı olmaktan çok, özerk, kendi kendine yeten bir varlık olarak tanımlayan, ve şiirde hakikat iddiasına karşı çıkan başka bir görüş de, başta Cleanth Brooks olmak üzere, bazı şiir ve sanat kuramcılarının savunduğu görüştür.

Şiirle ilgili bu Yeni Eleştiri kuramı, şiirin özünü kollektif bilinç dışına ya da okurun duyarlılık yetilerine değil, bizzat şiirin iç yapısına yerleştirir; böylece daha önce ele aldığımız kuramlar için sözkonusu olan eleştirilerden kaçınmış olduğunu iddia eder. Brooks'a göre, şirin önermesel olmak yerine "dramatik" olduğunu ortaya koyan birçok özellik sıralamak mümkündür. Her şeyden önce, şiir, okurla, sözleri nesnel bir şekilde doğru değil, fakat tip ya da karakter olarak düzenlenmiş, ve bir duruma cevap vermeye bağımlı olan dramatik bir metin kişisi aracılığıyla iletişim kurar. Keza, şiir mantıkî bir izah modeline göre düzenlenmez; fakat bilincin mantık öncesi, çağrıştırıcı bilinç durumlarını dramatize etmenin yollarını arar. Bir başka önemli özellik de, şiirdeki herhangi bir ifadenin (önermenin) bağlamın baskısı altında olduğu hususudur; dolayısıyla o ifade bağlam tarafından tebdil edilmiş bir anlama sahiptir. İşte bu özelliklerden ayrılması mümkün olmadığından, şiir soyut önermeler içermez. Tıpkı bir oyundaki belli bir karakterin diğer karakterler ve ortamla etkileşim içinde olduğu ve bu durumdan etkilendiği gibi, belli bir şiirdeki herhangi bir cümle

de kendi sözel bağlamı içinde etkileşimde bulunur, ve değişikliğe uğratılır. Bu "dramatik uygunluk" ilkesine göre, şiirdeki önermeler, âdeta bir oyundaki konuşmalar gibi okunmalıdır. Cümlelerin birbirleri ile olan ilişkisi, uygunluğu, retoriksel gücü ve hatta alamı dercedildikleri bağlamdan koparılamaz.

Elbette şiir, herhangi bir yazı türü gibi, değerlendirmede dayanak olarak alabileceğimiz kıstasları belirler ve kendisini bu şekilde geçerli hale getirir. Şiirin bu yönü, bizzat şiirsel kompozisyonun dışında bulunan ve okurun beklentilerini önceden belirleyen, çok geniş kapsamlı tasnif ve temellendirmeleri kabulümüze dayanır. Öyle ki, sözgelimi bir ilmihal kitabı yazıyorsak, bu durum o kitaba uygulanması gereken değerlendirme kıstaslarını da ister istemez belirler. Yani onu bir yemek kitabı, karayolları kılavuzu veya hatta bir kelam kitabı olarak değerlendiremeyiz. Ama bundan, o kitabı başlıbaşına, sadece kendi kendine ve kendi ilkelerine göre değerlendirilebilen bir organizma olduğu sonucunu çıkarmak çok aceleci ve cüretli bir yaklaşım ve hatta saçmalık olur. Bir ilmihal ya da yemek kitabı için sözkonusu olan hususların şiir için olmayacağını iddia etmek keyfî bir yaklaşımdır.

Doğrusu, yazılı tüm kompozisyonlar, öz ve biçimleriyle, dahil edildikleri, önceden mevcut olan ve değerlendirmeye dayanak teşkil eden genel kategorilere işaret eder. Kendi kendini geçerli kılmak, olsa olsa bu anlamda olabilir. "Şiirde ne söylersen gider" görüşünü kabulde çıkmaza girmemiz veya öznel tecrübenin salt imkân dahilinde bir şey olmasının şiir açısından sahih ve yeterli bir unsur olarak görülmesini kabul etmekte zorlanmamız, şiirsel takdimin makul ve sağlam bir insanî bakışa oturması gerektiğini ortaya koyar. Böyle bir görüş bağlam kıstasını reddetmek anlamına gelmez. Bağlam şüphesiz gerekli, ama yeterli değildir. Brooks'a göre, eğer bir şiirde dile getirilen iddiaların organik bir bağlamın parçaları olarak alınması gerektiğini anlar, ve onları başlıbaşına ele alma iğvasına direnebilirsek, onun dramatik bütünlüğüne dayanarak, bir bütün olarak şiirin dünya görüşü, "felsefesi" ya da "doğruluğu" ile ilgilenmeye devam edebiliriz (Graff, s. 95).

İyi de, "dramatik uygunluk ilkesi"ni nerede terkedip, nerede şiirin bir bütün olarak dünya görüşü ve doğruluğunu yargılamaya başlayacağımız açık değildir. Doğrusu, şiirin dünya görüşünü yargılamaya veya değerlendirmeye kalktığımızda, dramatik uygunluğu dış tutarlılığa tâbi kılıyoruz demektir; ki bu da, kaçındığımız, yani vazgeçtiğimiz felsefî hakikat meselesini yeniden işin içine katıyoruz anlamına gelir. Aslında bundan kaçış yolu da yoktur; zira biz, tüm iyi şiirler sözkonusu olduğunda, şairin mizacı ile ilgili olan hususlardan çok, şiirdeki dünya görüşüyle ilgileniriz. Büyük şiirlerin çok sayıda insana hitap etmesinin altında yatan başlıca etkenlerden biri de budur.

İmdi, buraya kadar yapmış olduğumuz tartışmalardan şöyle bir neticeye ulaşmak mümkün gibi görünmektedir: Biri siyak-sibak olarak kendini pekiştiren ve mantıkî tutarlılığa önem veren şiir; diğeri, yine sözün gelişi bağlamında, kendi kendini niteleyen, psikolojik boyutun öne alındığı, dramatik şiir olmak üzere, iki farklı çizgi veya daha açık bir ifadeyle şiir kuramı oluğu gibi bir görüş ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşımlardan birincisi geleneksel şiir, ikincisi ise modern şiir anlayışına tekabül etmektedir. An-

cak, bu ayırım pek doğru ve doyurucu görünmemektedir. Didaktik ve mimetik şiirin karışımı bir şiirle de karşılaşmamız her zaman mümkündür. Kanıt şiiri ve eylem şiiri şeklindeki ayırım da aşırı bir genelleme olarak görünmektedir. Zira, lirik bir şiir bile, kanıt sayılabilecek ve mantıkî dayanak teşkil edebilecek unsurlardan nadiren mahrum olur. Mantıkî düzenleme ve kavramsal anlamın varlığı, şiirin baskın telkin ve temayülleri öznel ve çağrıştırıcı olmasından dolayı, ve kutsallaştırılmış özel şiir "mantığı" görüşünden hareketle gözardı edilemez. Zira, imajinatif algının epistemolojik statüsü her zaman gündemdedir. Doğrusu, şiir sözkonusu olduğunda yapılan tüm tartışmalar, mütemadiyen değişen konumlara rağmen, hep bu problemle ilgili olmuştur.

Bir şiirdeki ünlem, çığlık ve kendiliğindenmiş gibi görünen dışavurumlar (ifadeler) ne kadar aykırı, aşırı infiale dayalı, ateşli ve başıboş görünürse görünsün, şiirin dayandığı genel mantıkî dayanaktan ilgisiz değildir, ve onun dışına çıkmaz. Dahası, şiirde açık seçik hiçbir önerme yer almasa bile, şiirin bizzat kendisi içinde bir iddia barındırır, ve bu iddia düzenleyici bir rol oynar. Gerçekten, eğer biz bir sanat eseri ile ilgili olarak herhangi bir "tutarlılık" ya da "birlik"ten söz ediyorsak, onun bütünlüklü bir inanç sistemini telkin ya da desteklemeye yönelik gücü ile ilgili bir delil öne sürüyoruz demektir. Bir sanat eserinin, dolayısıyla şiirin, duyumsal, duygusal ve hayalî muhtevası, tek başına, bir estetik bütün olarak kendi birliğini tesis etmediği gibi; parçaları da, salt bir arada bulunmalarından dolayı, bir "uyum" oluşturmaz. Eğer sözkonusu eserin unsurları estetik bir bütün içinde bir terkip oluşturacaksa, bunları karşılıklı olarak belli bir ilişkiye sokan düzenleyici bir inanç ve tutum sisteminin varlığına ihtiyaç vardır (Graff, s. 134). O nedenle, şiirle ilgili olarak, mantıkî ve psikolojik şeklinde kaba bir ayırıma gitmek yerine; daha açıklayıcı, mantıkî düzenlemenin ve birbirini takip eden unsurların daha belirgin olduğu şiir ve açık hiçbir mantıkî izaha yer vermeyen, dolayısıyla temel belirleyici unsurun eylemin dramatik kıvrımlarında zımnen bulunan şiir şeklinde bir ayırıma gitmek konunun tabiatına daha uygun görünmektedir. Birinci tür şiirde, mantık, daha açık bir şekilde şiirin belirleyici yapısal ilkesi iken ve açıkça kurucu bir unsur olarak ortaya çıktığı hâlde, diğerinde konunun çerçevesini sınırlama, kayda almaya, ve böylece de çağrıştırıcı ve psikolojik süreçlerin dramatize edilme işlem ve ilişkisine hizmet eder.

Bir şiirde açık bir şekilde ortaya çıkan genelleme ve kanıtların "dışarıdan" bir "zorlama" ve "baskı" olduğu şeklindeki görüş, "içeriden" ve "dışarıdan" kavramları konusunda bir karıştırmayı, ve soyut yorum ve yargıların edebî bir esere sirayeti konusunda belli bir şiir kuramına sıkış(tırıl)mış yanlış veya en azından kusurlu bir anlayışı yansıtmaktadır. Çünkü, ham tecrübenin kavramsal bir çerçevenin aracılığı olmaksızın kendi yorumunu ihtiva etmesi mümkün değildir. Yorum, sanat eylem ve etkinliğinin dramatik dokusundan kendiliğinden çıkıyor görünse de, oraya, açık bir yorum şeklinde olmaksızın, dile, tona, eylemin ayrıntılarının seçiliş ve düzenleniş şekline sinmiş olarak, kavramlaştırıcı bir zihin işlemine dayanarak konmuştur; dolayısıyla o sanat eylem ve eseri tutarlılığını sözkonusu bu kavramsal şema sayesinde kazanır. Buna göre, unsurları şu veya bu şekilde mantıkî bir ilişkilendirme ile bağlan-

mamış. ve kavramsal hiçbir dayanak noktası bulunmayan şiir o ölçüde kör bir bilinç akışının dışavurumu olmaya mahkumdur. Şüphesiz, şiirde bizi birlik ve bütünlüğe götüren etki ve sonuçlara ulaşmamızı sağlayan ritmik yapı, ton ve imaj örüntüsünün birliği gibi daha başka yollar da vardır. Ama yapı birliği, her şeyden önce mantıkî bir konudur; dolayısıyla konu birliği olmaksızın başka türden birlikler eksik kalacaktır. Mantıkî diyebileceğimiz, şu veya bu şekilde bir zemin olmazsa, imajın mantığından da, psikolojik tutarlılıktan da söz etmemiz mümkün olmaz. Mantıkî ve kavramsal bir çerçeve olmadığında, tutum ya da durum alışların çevresinde tutarlı bir şekilde toplanacağı bir şey de kalmaz.

Plastik ve ezgisel sanatların kalkış noktası, diyor Paz, irrasyonellik olduğu hâlde, şiirinki her halükarda hayatiyetini sürdürebilen, baştan sona anlamlı varlıklardır, yani sözcükler. İnsanın dünyası bir anlamlar dünyasıdır. Bu dünya belirsizlilere, çelişkilere, çılgınlıklara ve şaşkınlıklara katlanabilir, fakat anlamsızlığa asla. Bu dünyada sessizlik bile sembollerle dolup taşar. O hâlde, yapıların düzenlenmesi ve birbirleriyle olan ilişkileri de belirli isteklere verilmiş yanıtlardır (Paz, ss. 16-18). Eğer şiir aynı anda birden gazla anlam taşıma olanağını kazanırsa, dilin en temel niteliğine, yani anlama karşı düşer. Bu durumda o hem boş bir şey haline gelecek, hem de insanı en değerli hazinesinden yoksun bırakarak, ona anlaşılmaz ezgisel mırıltılar vererek ürkütücü bir uğraşa dönüşmek durumunda kalacaktır (*Aynı eser*, s. 49).

Şiirin, mantıkî bir yapıya sahip olmaması gerektiği görüşünün altında yatan nedenlerin başında öyle anlaşılıyor ki şu anlayış yatmaktadır: Eğer şiir tecrübenin gerilim ve çatışmalarını dramatize etmek durumunda ise, soyutlama ve izahların aracılığından kaçınarak, psikolojik olarak organize edilmelidir. Daha da ileride, "bağlamın baskısı"nın tüm salt genellemeye dayalı kabul ve teslimiyetlerin otoritesini kırdığı ve onları nitelediği kabul edilmektedir.

Çapraz ilişkilerin oluşturduğu bağlamsal örüntünün anlamı derinleştirdiği, zenginleştirdiği ve ona yeni boyutlar kattığı elbette görmezlikten gelinemeyecek çok önemli bir konudur. Ama bundan, hemen, has ve halis şiirin mantıkî bir yapıdan çok psikolojik bir özelliğe sahip olduğu neticesine varmak acele ve cüretle ulaşılmış bir "sonuç"tur. Kaldı ki, şiirde sözkonusu olan psikolojik yapının mantıkî belirlemelerden bütünüyle bağımsız olduğunu söylemek de bizi daha başka ciddi çıkmazlara götürebilir. Bağlamın baskısının tek yönlü olduğu konusunda ısrarlı olmak büyük sıkıntılar doğuracak bir kanaattir. Tecrübe takdimine dayanan son derece dramatik bir şiirde mantığa dayanarak açıklanması gereken hususlar olabileceği gibi, pek de dramatik olmayan şiirlerde de duygulanıma dayalı unsurların bulunması rahatlıkla mümkündür.

Şiirde kavramsal bir yapının bulunabileceğine karşı çıkanların kalkış noktaları, öyle anlaşılıyor ki, bilimsel dil ve söylemi esas ittihaz etmiş olmalarından, ya da şiirsel dili, özellikle öz ve biçim açısından, bilim dili ile bir tutma anlayışından kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi, bilimsel bir önermenin muhtevası ifade edildiği belirli sembollerden bağımsız olan bir statüye sahiptir. Buna karşılık, bir şiirin dile getirilmesinde kullanılan sembollerin, yani kelimelerin herhangi bir değişikliğe tabi tutulması şi-

irin bütün anlam ve muhtevasını değiştirebilir. O bakımdan, şiirin anlamının, bilimsel söylemde olduğu gibi, *söyleyişten* ayrılabileceğini düşünmek büyük bir yanılgı olur. Şiir sözkonusu olduğunda, üslûp cümleyi bilimsel ya da felsefî bir incelemede hiç de yeri olmayan bir statüde istihdam eder. Burada yazarın, felsefe ve bilimde olduğunun aksine, üzerinde durduğu şey karşısındaki duygu ya da tutumu da büyük bir önem arzetmektedir. Hatta bu tutum dizenin anlamının gerçek bir parçası bile olabilir. Dolayısıyla, o dizeyi başka sözcüklerle, veya sözcüklerin yerlerini değiştirerek başka türlü dile getirmek bile onun anlamını bambaşka bir muhtevaya büründürebilir. Öyle ki, şiirde biçim, bağlı bulunduğu ilişkiler açısından, yansıttığı duygu ve tutumlara da işaret edebilir; dolayısıyla şiirsel bir ifadenin birliği, onun biçimi ve beraberinde gelen tutumların dayandığı, ait olduğu ve belirlendiği fiilî zemine de oturur demektir.

Şiirin nesnel bir anlama işaret eden kavramsal bir yanı olduğuna karşı çıkan kuramcıların şiirsel yapı ve anlamın somut gerçeklerine doyurucu bir izah getiremedikleri görülmektedir. Şiirde önerme özelliği gösteren iddialar ve açımlayıcı kanıtlarda da önemli bir yapısal ve semantik ilke oluşturur. Bu tür bir söylemin şiire yabancı olması şöyle dursun, özellikle eleştirel tahlillerde gözden uzak tutulması mümkün olmayan, hayatî ve olmazsa olmaz bir unsurunu oluşturur onun.

Düşünürler, filozoflar ve hatiplerin, sözcükleri anlamları, edebî, ahlâkî ya da öğretisel değerlerine göre seçtikleri bilinen bir gerçektir. Şairler ise sözcükleri seçmeden, aşina oldukları şekliyle kullanırlar. Burada, büyük ölçüde bir bireysellik de sözkonusudur. Ancak, şair tarafından, ilk defa kullanılıyormuşçasına ve âdeta bütün sırlarını ifşa edercesine kullanılan dil yine de toplumunun ortak dilidir, ve insanla iletişim kurmak üzere kullanılır. Acılarımızı, coşkularımızı ve buna benzer diğer duygularımızı dışa vuran sözcükler, deyimler ve haykırışlar, diyor Paz, dilin salt tepkisel değerlere indirgenmesinden ibaret kalır. Bu şekilde kullanılan bir sözcük, artık ilişki kurmaya yarayan bir araç olmaktan çıkar.

Özetlemek gerekirse, şiirde kavramsal bir yapıya karşı olan modern şiir kuramlarından özellikle bazıları, şiiri, makul ifadelerin sızmasına izin verilmeyen, dramatik bir takdim olarak tanımlamakla, onu bir mitoterapi, mitolojik teselli malzemesi formuna indirgemişlerdir. Önermesel *(propositional)* ve önerisel *(presentational)* arasında kurulan tipik zıtlık, bu görüşü savunanların nesnel gerçeklik dünyasına yapacakları herhangi bir müracaatı gayr-i meşru hale sokmuştur. Burada doğru olanla arzuya şayan olan arasındaki ayırım belirsizleşmiştir. İşin daha da kötü olan yanı, şiirle fikir arasında kuram hatırına konan ayrılık, bölünme ve parçalanmayı yoğunlaştırmak sûretiyle insanî bilginin tahribine yönelen bir özelliğe sahip görünmektedir.

Burada tartıştığımız kuramlar, şiirin özerkliğini, onun kavramsal ve mantıkî mahiyetteki her şeyden soyutlanmış olduğu görüşüne dayandırmaktadırlar. Richards için bu özerklik okurun nörolojik dürtülerinde, mitopoetikler için insanlığın ortak bilinç dışında, organik bütünlüğü savunanlar içinse şiirin kendi sözel bağlamında yatmaktadır. Kendi kendine ayakta duran ve sonuca götürücü akıl yürütme ve deneysel gerçeklikten bağımsız olan şey, okur ya da yazarın duygulanımları değil, şiirin bağlamı ve anlamıdır.

Tüm bunlar iyi de, bizzat şiirden söz edebilmek için şiirin dışında bir atıf çerçevesine ihtiyacımız olacaktır. Şiirin bağımsızlığını savunanlardan bazıları, nesnellik, hakikat, doğruluk, olgunluk vs. üzerinde ısrarla durmaktadırlar; ama bunların şiire gerçekten nasıl girdiği ve nasıl gerçek kılındığı açıklığa kavuşturulmadan kalmaktadır.

Şiirin gerçekliği ya da hakikatini onun içinde değil, eninde sonunda dışında aramak durumundayız. Tecrübeyi rasyonel dayanaklarından koparmak ve onu kendi kendisiyle haklı çıkarmak ya da gerekçelendirmek, kanıtlanması gereken şeyi dayanak olarak almak demektir. Böyle bir görüşten hareket edildiğinde olsa olsa izafilik ve irrasyonellik ortaya çıkar. Kaldı ki, bilimde bile tümdengelime dayanan bir ilkenin denetim ve desteği olmaksızın, salt tümevarımla hiçbir yere varılamayacağı açıkça bilinen bir gerçektir.

Burada, tipik olduğu için Mesnevî'nin ilk 18 beytini hatırlatmakta yarar görüyorum. Zira bu şiirin tipik oluşu hem ele aldığı konu, hem kullanılan imajlar ve hem de bize çeviri yoluyla geldiği için özellikle önem arzetmektedir. Doğrusu, bu şiirin yüzyıllardır çok sayıda insan tarafından (hatta Batı'da bile) niçin anlamlı bulunduğunu ve sevildiğini yukarıda irdelemeye çalıştığımız kuramlardan hareketle izah etmek mümkün değildir.

Meselenin özü, öyle anlaşılıyor ki, insanın ve hayatın ne olduğu konusunda modern anlayışın bakış açısından kaynaklanmaktadır; zira bu anlayış, büyük ölçüde gelecekten ve insandan umut kesme ve insanı kendi kendisine kapatma süreci olarak ilerledi (!). Belki de hâlâ bu süreç içinde oyalanıyoruz.

"Oyalanma alışık olduğumuz bir durumdur." diyor Paz. "Bu oyalanma, kendisini hayalinin gizli ve mütemâdiyen değişen ülkesine kapatmamak için dünyadan elini eteğini çeken birinin kafasını dinlemesi değil, tam tersine her zaman kendi dışında olan, günlük hayatın ıvır zıvır, anlamsız kargaşasında kaybolmuş birinin oyalanmasıdır. Aynı anda binlerce şey dikkatimizi çeker, ama bunlardan hiçbiri ilgimizi üzerinde toplamaz. Böylece hayat parmaklarımız arasında kuma, saatler de beyinlerimizde dumana dönüşür. Eğer düşünce ve davranışlarımızın günlük bir muhasebesini yapma cesaretine sahip olsaydık, keffareti olmayan suçlardan değil de, kendimize ve başkalarına karşı ânlık vazgeçiş ve ihanetlerin birbirini izlediği sayısız ânlık arzu ve iştihalardan suçlu olduğumuzu itiraf ederdik" (*The Other Voice, s. 87*).

KÂZIM YETİŞ

ŞİİR ve RETORİK

Şiir neye göre, nasıl yazılır?

Bu sorunun cevabı, soru kadar garip karşılanabilirse de hep merak edilir. Yazarın yaratılışından getirdiği kabiliyeti bir tarafa bırakırsak, uygulaması nasıl olursa olsun, her şair, bir eğitim devresi geçirir. Bu eğitim, dili kullanmaktan tutun da yazdığı şiirin öncelikle şekline ve muhtevasına kadar uzanır. Dolayısıyla bir şair, dilde ve gelenekte hazır bulduklarını bilmek durumundadır. İster poetika densin, ister şiir estetiği densin, ister şiir nazariyesi densin, ister şiir retoriği veya sadece retorik densin. bir şair şiirle ilgili geçmiş yılların birikimini kazanmalıdır. Bilmezse ne olur? Bu sorunun cevabını iki merhalede vermek gerekir: a) Kullandığı veya şiir yazacağı dili bilmeyen, onu tanımayan, dili kullanma mümaresesi kazanamayan bir kimsenin şiir yazması elbette mümkün değildir. b) Şiirin ne olduğunu, kendisine kadar nelere şiir dendiğini, şiirin en azından şekli hakkında bir fikri olmayan birisi de kolay kolay şiir yazamaz. Bunları bilmek elbette şair için yeterli değildir. Şu hâlde şiir iklimi her eline kalem alanın kılıç sallayacağı bir iklim değildir.

***

Kaide, nazariye veya retorik mi yoksa edebî eser veya buradaki konumuz olan şiir mi öncedir? Şiirin önce hatta nesirden de önce olduğu şeklindeki görüşler akla gelerek, sorunun basitliğine veya yetersizliğine gülünebilir. Ama bizim gelmek istediğimiz nokta başkadır. Önce kaide, retorik değil edebî eser vardı. Retorik edebî eserlerden çıkarıldı. Tıpkı gramerin yazılı ve sözlü metinlere dayanılarak ve sonradan meydana getirilmesi gibi. Nitekim bütün milletlerdeki şiir ve nesrin ilk örnekleri hep iptidaî kalmış, şekil ve muhteva zaman içinde gelişmiştir. Bu gelişen metinlerden retorik veya bir takım edebî kaideler çıkarılmıştır. Meselâ Reşid Rahmeti Arat'ın topladığı ilk Türk şiiri örneklerinden- bunların çok daha iptidaîleri olmak gerekir-ancak basit çerçevede bazı kaideler çıkarılabiliyor. Zamanla, özellikle İslamî devirde Arap ve Acem örneklerinin de yardımıyla daha "mazbut" eserler yazılmıştır. Yakın dönemlere doğru geldikçe retoriğin iyice belirginleştiğini görüyoruz. Hangi kelimelerin hangi kelimelerle kafiye olabileceğinin, hangi kafiye örgülerinin hangi nazım şekillerini ortaya çıkaracağının, meselâ rubaîlerin aruzun hangi tefileleriyle yazılabileceğinin kesinlik kazandığını ve mutlaka uyulduğunu görüyoruz. Hele 600 seneden fazla süren klâsik Türk edebiyatının oluşmuş ve temellenmiş sağlam bir retoriğe dayandığını söylemek hiç de yanlış değildir. Aynı dönemlerdeki halk edebiyatı için aynı kesin kanaati belirtecek durumda değiliz. Çünkü klâsik şiirin belirlenmiş, oturmuş bir retoriğe, Arap belâgatına dayandığını biliyoruz. Klâsik şairlerimizin hemen pek

çoğu medresede öğrenim görmüş kimselerdir. Bu şairler içinden tekkeye girenler bile önce medrese öğrenimi görmüş oluyorlardı. Medreselerin programlarına baktığımız zaman Arap belâğatının önde gelen kitaplarından olan Miftahu'l-Ulûm, Telhis, Mutavvel, Muhtasar'ın ders kitabı olduklarını görüyoruz. Burada retoriği dar anlamda yani "güzel söyleme" veya "neyi, nerede, ne ölçüde söyleyeceğini bilme" bilgisi, sanatı, ilmi olarak almıyoruz. Retoriği bu anlamla beraber, roman, hikâye, şiir, tiyatro vb. bir edebiyat nevinin genel prensipleri, nazariyesi, anlayışı, kaideleri olarak anlamak ve almak istiyoruz. Bu çerçevede düşündüğümüz zaman klâsik şairin önünde sadece belâğat kitapları değil Arap, Fars ve Türk dilinde yazılmış yüzlerce eser vardır; o bunlardan birini tercih etme hakkına sahiptir. Tabiatıyla eline aldığı bir eser onu hem eğitiyor, hem de ufkunu açıyordu. Şair kabiliyeti ve yaratıcılığı varsa örnekleriyle yarışıyor hatta onu aşacak eserler meydana getirebiliyordu. Bu kabiliyeti yoksa şiir yazmayı denese de belli bazı manzumeler yazıyor, ama çok defa bir okuyucu olmaktan ve okuduklarını anlamanın ve zevkine varmanın ötesine gidemiyordu. Halbuki halk şairinin önündeki örnekler daha çok şifahî kültüre dayanıyor veya bir ustanın yanında ondan belli kaideleri öğreniyordu. En azından neyi yapıp neyi yapamayacağını fark ediyordu. Bunun için de halk şiirinin bilinen retoriğinde tam bir vuzuh yoktur. Belli bütün eserler taranarak meydana getirilecek retorik bizi daha sağlıklı sonuçlara götürebilir. Burada yeri gelmişken belirtelim ki klâsik belâğatın retoriği de eserlere dayanılarak çıkarılmış değildir. Edebî malzemeye dayanılarak tesis edildiğinde şüphe olmayan Arap belâğat kitaplarının Türkçeye maalesef tercümesinden öteye gitmez. Hatta klâsik dönemin aydınları Arapça bildikleri için o dilde olanlarını okumuşlar Türk şiirinin retoriği üzerinde maalesef düşünmemişlerdir. Bu konudaki dağınık işaretler bu kanaati değiştirememektedir. Ancak Tanzimat'tan sonra açılan yeni tarz mekteplerin ders kitabı ihtiyacını karşılamak için önce Araplardan sonra Fransızlardan bazı nakillerde bulunmuşlardır.

***

Bu noktada konunun bir başka cephesine yönelmek ihtiyacını hissediyoruz.

Retoriğin görevi sadece şairi aydınlatmak mıdır? Başka bir söyleyişle retorik sadece şair veya sanatkâr için mi gereklidir.

Sorularla başlayıp sorularla devam ettiğimiz yazımızın üçüncü merhalesini teşkil eden bu sorunun cevabı ile makaleyi tamamlamak istiyoruz.

Elbette retorik, sanatkâr-şair için olduğu kadar belki ondan daha çok araştırıcı, edebiyat bilimcisi için gereklidir. Başlangıçtan beri bizde, edebî metinler üzerinde araştırma, inceleme, değerlendirme alışkanlığı geleneği olmamış ve oluşmamıştır. Konuyu kronolojik çerçevede geçmişten günümüze değerlendirecek olursak şöyle bir vakıa ile karşılaşırız: Bütün Türk edebiyatı tarihi içerisinde edebî eserlerin incelenmesi, değerlendirilmesi en çok ihmal edilen husustur. Bunu söylerken geçmişte yapılmış bazı şerhleri unutmuş değilim. Bu şerhler daha çok remiz, rumuz, mazmun anlayışı, içindedir ve tasavvufîdir, belirli edebî kriterler ortaya koymaktan çok söylemek iste-

nenleri anlamaya yöneliktir. Edebî eserlere dayanılarak, onlar incelenerek bir retorik tesis edilmesi yoluna gidilmemiştir. Bunu bütün edebiyat tarihimiz içerisinde Recaizâde Mahmut Ekrem denemek istemiş, her ilk denemedeki bir yığın hata bir tarafa bu başlangıç devam ettirilmemiştir. Aynı dağınıklık günümüzde de sürüyor. Bugün kitaplaşmış bir şiir retoriğimiz yoktur. Aynı durum diğer neviler için de geçerlidir. Adı konmamış pek çok sanatımız, şiirimiz araştırıcısını beklemektedir. Bu konuda, yani edebî sanatlar, belâğat, edebiyat nazariyesi alanında yapılanlar geçmişin veya günümüzde batının anlaşılmamış, kavranamamış kitaplarının çok kötü birer kopyasıdır. Geçmiştekiler de Arap belâğatının maalesef yine çok kötü birer kopyası idi.

Şu hâlde geçmişte de günümüzde de, geçmiş yüzyıllardan kalma eserleri veya günümüzün edebî ürünlerini incelerken mutlak bir retorik bilgisine ihtiyaç vardır. Bu bilgi, genel edebiyatın veya çeşitli edebî nevilerin olmak üzere ayrı ayrı ve iç içe bir retorik bilgisine dayanmalıdır. Aksi hâlde günümüzde olduğu gibi söylenenler; genel değerlendirmeler, sathî yorumlar nitelemesinden kurtulamazlar.

Araştırıcı; dilin genel tarihini, şiirin yazıldığı döneme kadar olan gelişmelerini. zamanındaki durumunu, şiirin nazım şeklini, veznini, kafiyesini, edebî sanatları. imajları, genel şiir anlayışının yanında, yazıldığı dil ve edebiyattaki şiir anlayışını. şiirin lengüistik, estetik, psikoloji, tarih, felsefe vb. sosyal ilimlerle ilişkisini bilmeli ki şiiri anlayabilsin, yorumlayıp tahlil edebilsin. Bütün bu söylenenlere şiir retoriği diyebiliriz. Öyleyse retorik şiir okuyucusu-burada okuyucuyu daha çok araştırıcı için kullandık-için de son derece lüzumludur.

Sonuç olarak söylemek gerekirse ister klâsik anlamda olsun, ister bir edebî nev'in, bir sanatın usûl ve prensipleri, nazariyesi anlamında olsun retorik şair için de şiir okuyucusu için de bilinmesi, tanınması gerek bir bilgi-birikimdir. Retorik şiir varlığının dayanağı olan unsurlar, dayandığı prensiplerdir.

NURULLAH ÇETİN

TÜRK ŞİİRİNDE ANLAM SORUNU

Kavramsal Çerçeve ve Anlamın Belirginliği

Bir göstergeler düzeni olan anlam, şairin nazım formu içinde şiirin konusu, kelimeleri, mısra düzeni, imlâ anlayışı, ses yapısı gibi gerekli unsurları kanalıyla okuyucuya iletmek, duyurmak istediği ileti(mesaj)dir. Şairin şiirinde ifade ettiği olay, olgu, varlık, zaman, hayat, mekân, insan, toplumla ilgili kanaatlerine, düşünce, duygu, hayal ve heyecanlarına genel olarak şiirin içeriği ya da anlamı diyoruz. Anlam, şiirin bütününden çıkarılan, okuyucu tarafından tanımlanan, belirlenen bir algıdır. Okuyucunun okuduğu şiirden anladığı, duyduğu, hissettiği, sezdiği şey; zihninde, kalbinde, aklında, duygularında oluşan tesirdir. Şiirde anlam, nesirde olduğu gibi doğrudan ve dilin tek anlam boyutuyla yani temel (düz) anlamıyla, hüküm ifadeleriyle iletilmez; mecazî, sembolik bir dil kullanılarak dolaylı olarak aktarılır. Mecazî anlam, kelime ve kelime gruplarının temel ve yan anlamlarının dışında şairin onlara özel bir tasarrufta bulunarak verdiği özgün anlamdır.

Şiirdeki anlam, nesre has olan doğrudan doğruya lojik (mantıkî) bir anlam değildir. Yani nedensellik, aynîlik gibi salt akıl ve mantık ilkelerine, aklî kontrole, determinist yaklaşıma tamamen bağımlı değildir. Ayrıca dış realiteyle birebir örtüşen, makul, bilinen, görülen gerçeklerin ifadesi olan yansıtmalı anlamla da sınırlı değildir. Çoğu zaman fiziksel anlamda olağanüstü, insanın sınırlı anlama yetisi olan akıl karşıtı, yüce, aşkın, ilâhî hakikatleri ifade eden şiir, kendi şartları içinde oluşmuş özel bir anlam yapısına ve katmanına sahiptir.

Şiirin içerdiği anlam, zihinsel melekelerimizle algılanabilen bir anlam değil, düşüncenin duyguya dönüşmüş biçimidir. Şair, üretilen bilgi ve bulgu verilerinden de yararlanabilir, ancak oradan aldığı düşünceleri, his ve heyecana dönüştürür. Şiirin bilgisel anlamını bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Şair anlamı, içeriği bilimsel bilgi hâlinde değil, duygu hâlinde sunar. Şair, kendi duygu ve duyarlığını dış dünyadan sağalttığı, objektif bilgi unsurlarından yararlanarak da ifade edebilir. Bilimsel bilgi şairin duyarlığına biçim vermede, düzene sokmada, yönlendirmede etkili olabilir.

Varlıklar, olaylar, olgular arasında çeşitli şekillerde münasebet kurmak, karşılaştırmalar yapmak, muhakemeler yürütmek düşünceyi doğurur. İnsan sujesinin çıkardığı bu soyut hükümleri bilim adamları ya da filozoflar ve düşünürler düz(temel) anlamlı net nesir cümleleriyle ifade ederler, tanımlarlar, tasvir ederler ve formülleştirirler. Aynı düşünce üretimini şairler de yapar, ancak onlar bunu dilin çok boyutlu mecazî anlam katmanlarıyla duygu, hayal, simge, sembol hâline dönüştürerek sunarlar. âlim ve filozoflar tek bir zihinsel ameliyeyle düşünce üretmekle yetinirler. Şairler ise ikinci bir ameliyeye teşebbüs ederek elde ettikleri düşünceleri ayrıca dönüşüme uğ-

ratıp duygusal birer sembol hâline getirirler ve şiirin tamamına görünmeyen ama hissedilen bir ruh hâlinde sindirirler. Böylece biz şiirde düşüncenin doğrudan karşılığı olan lojik anlamı değil, duygusal izdüşümlerini, estetik bir sentez hâlinde bulabiliriz.

Şiirde anlam deyince ilk elden doğrudan doğruya dinî ya da ideolojik kaynaklı sistematik bir dünya görüşü akla gelir. Şaire hangi ideolojiyi savunuyor ya da hangi düşünceyi terennüm ediyor diye sorulur. Bu unsurlardan bağımsız olduğunu düşünemediğimiz şiirde hazır düşünce kalıplarının aynen sıralanması yerine öncelikle dünyaya. varlığa, olaylara şairin kişiliğine özgü bir açıdan bakış tarzının, özgün yaklaşım biçiminin izleri hissedilebilir. Hissedilen yaklaşım tarzı şiirin anlamını verir. Asıl bu nokta üzerinde durmalıdır.

Şiirin anlamının çok belirgin olmayışı "kapalı", "mübhem", "anlaşılmaz" "gizli", "düğümlü","muakkad" gibi kavramlarla ifade edilmektedir. Kimi anlaşılmaz şiirlerde şair, bilinçli olarak anlaşılmazlığı tercih etmiştir. Onun iletmek istediği anlam. anlaşılmazlık kanalıyladır. Ancak çoğu şiirdeki anlaşılmazlık, ya şairin iletme zorluğundan ya da okuyucunun algılama engellerinden kaynaklanır.

Açık anlamlı, üzerinde uzun boylu düşünmeyi gerektirmeyen, derinlikli yorumlara gereksinim duyurmayan şiirlerin bir kısmı, sanatsal, edebî, estetik endişeler taşımayan; salt sloganı, açık bildiriyi, davayı öne çıkarmayı amaçlayan metinlerdir. Bu tür metinlerde nazım, okuyucu ve dinleyici üzerinde kalıcı iz ve etki bırakma gücünden yararlanılan estetik bir formdan ibarettir. Şairin heyecanını duyduğu ve başkalarını da o doğrultuda kanalize etmek istediği bir davası, topluma benimsetmek istediği bir takım düşünceleri ve görüşleri vardır ve bunu haykıra haykıra, bağıra bağıra. üstüne basa basa vurgulama gereği duyar. Bunu yaparken de şiirin olmazsa olmaz unsurlarına gereken özeni gösterme gereği duymaz. Bu tür şairler için önemli olan. denmek istenenin anlaşılır, vurgulu, açık ve net bir biçimde ortaya konmasıdır. Dolayısıyla bu tür metinler, gerçek anlamda şiir olmaktan da uzaktırlar.

Şiirin anlamının ortaya çıkarılmasında, belirgin kılınmasında ve üretilmesinde iki temel figür önemli bir role sahiptir: Şair ve okuyucu.

Şiirin anlaşılır kılınmasının birinci unsurunu şair oluşturur. Öncelikli görev ona düşer. Şiir anlaşılmıyorsa birinci derecede bundan sorumlu olan şairdir. Elbette kimse şairden nesir açıklığında bir metin yazmasını, alelâde bir gazete haberi, siyasal/ideolojik bir bildiri, bir ders kitabı, bilimsel bir araştırma/inceleme yazmasını bekleyemez. Kimse onun şiiri düz anlamda bir iletişim, bilgi ve bildiri aracı kılmasını beklemez.. Ancak şiir demek, hiçbir şey söylemez, insanlara derinlikli, önemli. çarpıcı anlamlar ifade etmez demek değildir. Şiir, söylenecek şeyin çok güzel ve etkili bir yapı içinde ifade yollarından biridir.

O hâlde şairin her şeyden önce söyleyecek sözü olmalı. Bunun için de şair yeteneğiyle doğmuş, fıtratı müstait bir kişinin derin bir bilgi, görgü, kültür ve tecrübe birikimi, gözlem ve izlenim becerisi, bütün bunları özgün bir bireşime ulaştırabilme mahareti olmalıdır. Elde ettiği özgün sentezini etkili, çarpıcı ve vurucu bir biçimde ortaya koyabilmelidir. Şair anlamı anlatan, aktaran, sunan değil hissettirendir. Aktar-

mak istediği anlamla ilgili duyarlığını, duygusal tavrını ortaya koyandır.

Yeterli donanımı ve üretim kabiliyeti olmayan müteşairler, "ben yazarım anlayan anlar anlamayan anlamaz" ukalâlığıyla işi geçiştirmeye, yeteneksizliklerini ve derinlikli birikim yoksunluklarını kamufle etmeye çalışıyorlar ki bu öz güven eksikliğinin bir tezahürüdür. Esaslı şair, anlaşılma sorununu sehl-i mümteni ile aşabilen bir kıvraklığa sahiptir. Çünkü konusunu çok iyi hazmetmiş, kendi içinde tutarlı yeniliklere ve değişikliklere ulaşmış, yepyeni bir bakış açısı ortaya koyabilmiştir. İçeriğiyle hemhal olabildiği için onu ifade etmede kekeme davranamaz.

Anlaşılmaz şairin en büyük handikaplarından biri şiirine konu edindiği duygu, düşünce ve hayallerini iyice özümsememiş, yaşantısına geçirememiş, tecrübeleriyle onu içselleştirememiş olmasıdır. Sindirilmemiş, kendisiyle bütünleşilmemiş, hep ayrıksı ve eğreti durmuş anlam, kekeme, pütürlü, pıtraklı bir dil ve üslûp içinde sunulunca anlaşılmaz olur. Konusuna vakıf olan şair, kem küm edip karnından konuşmaz; duru bir su gibi akar gider. Anlaşılırlılık içinde büyük şiir üretebilmenin özgüvenini hisseder. Anlaşılmazlığın kamufle edici sanallığına ve yanıltıcılığına sığınma gereği duymaz.

Şair, mensup olduğu milletinin dil bilincine, ince, zengin kültürel değerlerine, kullanım kıvraklığına, çağrışım, sanat, süs, oyun değerlerine sahip değilse anlaşılır şiir üretmede bir hayli zorluk çeker. Çünkü anlaşılma biraz da iletişimin sağlıklı, etkili ve çarpıcı bir biçimde gerçekleşmesine bağlıdır. Bu da dil bilgisi ve bilincine dayanır. Onun için şair, dilinin tarihsel gelişimi içinde ortaya koyduğu tüm kültür, sanat edebiyat zenginliklerine vakıf olmalıdır.

Şiirin anlaşılmasında ikinci unsuru okuyucu oluşturur. Okuyucuya düşen sorumluluk ise şunlardır: Şiire muhatap olabilmek için yeterli tarihî, kültürel, felsefî, dinî, sosyal, ekonomik, coğrafî bilgi birikimine sahip olmalıdır. Kültürel donanım temel bir altyapıdır. Şiirin simgesel göndermeleri, ancak esaslı bir kültür birikimiyle irtibat kurabilme becerisiyle algılanabilir. Valery'nin "Şiiri çok fazla kişi anlamamalıdır, bu eğitimce, kültürce seçkin insanlara yönelik bir sanattır" sözü bu noktayı vurgulamaktadır. İkincisi şiir estetiği ile ünsiyeti olmalıdır. Kulağı şiire, şiirin sesine aşina olmalıdır. İlk defa şiirle muhatap olan birisiyle sürekli şiir okuyucusu arasında şiiri içselleştirebilme açısından büyük fark vardır.

Dolayısıyla şiiri anlamak, bir bakıma iyi ve sürekli şiir okuyucusu olmakla da alâkalıdır. En azından bir şiir antolojisini baştan sona okumak büyük imkânlar sağlayacaktır. Üçüncüsü okunan metnin şiir olduğunun idrakine varılmalı, şiirin diğer metinlerden farklı bir hazırlık ve duruş gerektirdiği bilinmelidir. Şiirin her bir unsuru en ince ayrıntılarına kadar yoklanmalıdır. Kelime ve ifadeler tüm anlam, çağrışım ve duygu boyutlarıyla irdelenmelidir. Mecazî, örtük ve dolaylı anlatım şiirin doğasında vardır. Bunun derinliklerine inebilmek sıkı bir gayreti gerektirir. Âsaf Halet Çelebi "Şiirde Vuzuh" adlı bir yazısında bu konudaki düşüncelerini özetle şöyle aktarır:

Şiirin gizli mantığını anlamak için her mısraı gazete okur gibi değil, tasavvur ederek okumalı ve mukayese etmeli. Şiirde en ufak hayalleri düşünmeye mecburuz. Çünkü aksi takdirde bu hayallerin sıralanışını takip etmeye başka türlü imkân bulu-

namaz. Çoğunluğun bir şiiri anlamaması, yani anlam ve işaretleri tasavvur edememesi bu kabiliyetsizliğinden doğar. O zaman anlamak iddiasında bulunan daha doğrusu kendisine anlatılmasını isteyen şiir okuyucusuna şiir yerine tafsilat ve makale yazmamız icab ederdi.[1]

Behçet Necatigil, şiirin anlamının ortaya çıkarılmasının yine şiir içi unsurlardan hareketle mümkün olacağı düşüncesindedir: "Şiirde manaya varmak, belki gizli ama mutlaka mevcut ipuçlarını bulmaya bakar. Şair, manadan ne kadar kaçarsa kaçsın veya manayı ne kadar kendine saklamak isterse istesin, zaman zaman, kendisine o şiiri yazdıran sebepleri, şiirin yakınlı uzaklı kelimelerinde, belki kendi de farkında olmadan ele verecektir. Şiirine göre; bir başlık, bir motif; teslim oluş veya isyanı, ümit veya ümitsizliği çeşitli yollardan değişik şekilde ifadeye yarar. Birbirine yakın manada isimler, sıfatlar, bir ima, bir hatırlatış, bir şiirin okuyucuya ne demek istediğini bulmamıza yeter birer ipucudur."[2]

Şair, bütün duygu, düşünce ve hayallerini bilinçli olarak tamamiyle ifade etmeyebilir, çoğunu da teğet geçer, ima yoluyla anlaşılmaya bırakır, okuyucunun çağrışım zenginliğine havale eder. İster ki okuyucu kendi hayalinde, zihninde o şiiri kendine özgü yorumlarıyla çoğaltsın, kendisi de katkılarda bulunsun. Dolayısıyla şiir metnini anlamak için ayrıca okuyucunun çabası gereklidir. Şairin boş bıraktığı alanları doldurmak okuyucuya düşmektedir. Bir anlamda okuyucu, kültürel birikimi, hayal gücü ve sezgileriyle, farklı yorumlarıyla metni yeniden üreterek onu zenginleştirmeye çalışır. Böylece şiir, bir anlamda şair ve okuyucu tarafından ortaklaşa üretilmiş bir ürün gibidir.

Okunan şiirin anlamı okuyucunun o anki psikolojik durumuna göre de değişebilir. Okuyucu bir şiiri oldukça karamsar bir halet-i ruhiye içindeyken farklı çağrışımlarla bambaşka bir düzlemde algılayabilirken; son derece neşeli bir havadayken okuduğunda belki de çok daha farklı izlenimler edinecektir. Ayrıca şiirin mecazî dilinin onun farklı biçimlerde anlaşılmasına ve yorumlanmasına yol açacağı da hesaba katılmalıdır. Her insanın aynı şiir metninden farklı şeyler anlayabileceği gibi aynı insan farklı okuma zamanlarında da yine farklı anlamlar ve tatlar alabilir. Şiirin anlamının okuyucuya göreceli olarak daha ayan beyan kılınabilmesi için okuyucunun o şiiri dönüp dönüp birçok kez okuması gerekir. Her okuyuşta şiir daha bir açılacaktır. Tuğrul Tanyol şöyle der:

"Şiir her okumada kendini bir başka limana atabilmeli, yani her insan onda ayrı bir tat, anlam bulabilmeli. Hatta belki de aynı insan, başka okumalarda orada daha önce bulamadıklarını bulabilmeli. Şiirin kendini yeniden üretebilmesi ve belki de kalıcı olabilmesi buradan kaynaklanır."[3]

Okuyucunun şiirden istifadesinin mümkün yollarından biri de şairin dünyasına girmeye çalışması, onun kişiliğine, psikolojisine, dünya görüşüne, felsefesine nüfuz edebilmesidir. Onun mantığıyla duyup düşünmeye çalışmalıdır. Bunun için de biyografik bilgi oldukça yararlı olacaktır. Şairin kim ve nereli olduğu, hangi eğitim seviyesine sahip olduğu, hangi sosyo-kültürel katmana mensup olduğu, ne iş yaptığı gibi hayat hi-

kâyesine ilişkin bilgiler birer ipucu vermede katkı sağlayacaktır. Çoğu şair, şiirine otobiyografik özelliklerini yansıtır. Dolayısıyla ayrıntılı şair biyografileri oldukça yararlı çalışmalardır. Nitekim Behçet Necatigil bununla bağlantılı olarak şunları söyler: "Şiiri, şairin hayatına paralel, o hayatın bir görüntüsü diye düşünüyorum. Bir şiir, kendi başına bağımsız bir ülke olduğundan çok, bir ruhtur, bir anlamdır. Yaratıcısının fizik, moral yapı ve davranışlarıyla sıkı sıkıya bağıntısı olan bir fotoğraf âdeta"[4]

Şiirde anlam kapalılığının en önemli unsurlarından birisi mecazî yapıdır. Şiirin en temel bilgilerinden birisi mecaz bilgisidir. Belâğat ve retorik kitapları bu hususun üzerinde çok dururlar. Şiirde bir kelimenin, bir ifadenin görünen, bilinen, düz, temel ve yaygın anlamının dışında başka bir anlamda kullanılmasına mecaz denmektedir. Yaygın, ortak halk dilinin ürettiği, harc-ı âlem haline gelmiş, basmakalıp mecazların ötesinde her şair, hem bu kollektif mecazların hem de başka şairlerin ürettiği mecazların dışında yepyeni, özgün mecazlar üretmek kaygısındadır. Şiirin değerini bir ölçüde bu bakir mecazlar sağlar. Üretilen bu mecazlar, farklı derece ve derinliklerde oluşlarına göre açık ya da kapalı, anlaşılır ya da zor anlaşılır gibi nitelemelere maruz kalırlar. Derinlikli mecazların altındaki ve arkasındaki anlam katmanlarını çözüp gün yüzüne çıkarmak, farkına varmak ve onları tüm boyutlarıyla algılamak için geleneksel, tarihsel kültür birikimine vakıf olmak ve şiirin bütününe yayılan genel anlama hâkim olmak gerekir.

Öncelikle okuyucu, kendi milletinin dinî, tarihî, folklorik, sosyal, politik, coğrafî, filolojik kültür, bilgi ve medeniyet birikime ne kadar vakıfsa mecazî anlam katmanlarını ortaya çıkarmada o oranda başarılı olabilir. Ayrıca şiir bir bütün; tüm unsurlarıyla uyumlu bir kompozisyon olduğundan parçayı bütünden yola çıkarak yani bir bakıma tümdengelim metodundan yararlanarak anlamaya çalışmalıdır. Parça, bütünden bağımsız olarak algılanamaz. Çünkü modern şiir, Divan şiiri gibi beyt esasına göre değildir, kendi içinde tamamlanmış bir bütündür. Onun için şiirin tamamını bir bütün olarak algılamaya çalışmakla ve şiire üstten genel bir bakışla mecazî ifadeler anlaşılır kılınabilir.

Anlam Sorununun Türk Şiirindeki Tarihsel Gelişimi

Klâsik Türk Şiiri

Bugünden baktığımızda elde mevcut İslâm öncesi bazı Türk şiiri metinlerinin anlaşılmama gibi bir sorunu yoktur. Bu damardan beslenerek günümüze kadar gelen genellikle köylü kasabalı halk şairlerinin yalın Türkçe ile kaleme aldıkları halk şiiri verimlerinin de anlaşılmazlık sorunu bulunmamaktadır. Türk şiirinin anlam kapalılığı, ya da zor anlaşılırlığı İslâm medeniyeti etkisinde gelişen Klâsik Türk şiirinde ortaya çıkan mazmun sistemiyle birlikte gündeme gelmeye başlamıştır. Bununla birlikte anlama önem verilmiş, şairin asıl amacının anlam olduğu, şiirin diğer unsurlarının bunu en iyi bir biçimde sunan birer araç olduğu vurgusu öne çıkarılmıştır. Nitekim Fuzulî Farsça Divanının önsözünde sözün anlam hazinesinin incilerini tane tane sıraya dizen bir ip olduğunu, sözün anlamı düzene soktuğunu, biçimlendirdiğini, çok değerli anlam cevherinin ancak edebî, estetik, sanatlı, etkili bir sözle yani güzel bir kap içinde sunulabileceğini belirtir.[5]

Fuzulî'den çok daha önceleri Mercimek Ahmed'in Farsça'dan dilimize aktardığı *Kâbusname* (Bu eser, Emîr Unsurü'l-Maâlî Keykâvus b. İskender b. Kâbus b. Verşmgir b. Ziyâr tarafından H.475/M.1082'de yazılmıştır.) adlı Doğu klâsiğinde Keykavus şairler için şu öğütte bulunmaktadır:

"Ey oğul, eğer şair olup da şiir söylemeğe niyetlenirsen, şiirde sözünün rûşen olmasına yani açık olmasına çalış, sakın gâmız söylemeyesin, yani örtülü söylemeyesin. Meselâ bir şiirde bir sözün anlamını yalnız sen biliyorsan başkası bilmiyorsa böyle sözü söyleme, çünkü şiiri halk için söylerler, kendi kendileri için söylemezler. Öyleyse şiirin anlamı açık gerektir ki açıklığından ötürü herkes beğensin."[6]

Klâsik Türk şairi, ya da Divan şairi çoğu zaman söylemek istediği duygu, düşünce ve hayallerini doğrudan doğruya ifade etmek yerine meramını dolaylı olarak bazı kelime ve kelime grupları vasıtasıyla çoğu zaman beytin tamamına sindirip gizler. Böylece mazmunlar sistemi dediğimiz Klâsik Türk şiirine özgü şifreler bütünü ortaya çıkar. Şairin kastettiği anlam, zımnen söylenen şeydir ve bunu anlamak için okuyucunun ya da dinleyicinin bilgisel ve kültürel bir altyapısının olması gerekir. Halk şiiri daha çok bir sezgi şiiri iken Klâsik Türk şiiri bir kültür şiiridir. Onun için okuyucu, şairin beslendiği ortak kültürel atmosferi paylaşabilmeli, aşağı yukarı ona yakın bir eğitim ve kültür seviyesine sahip olabilmelidir.

Mazmunlar, çoğu zaman İran'ın en büyük destanı *Şehname*'de geçen belli başlı kahramanların hayat hikâyelerine ya da bazı özelliklerine, peygamber kıssalarına, evliya menkıbelerine, İslâm ve Türk tarihine, tasavvuf düşüncesine ve terminolojisine, siyere ve halk hikâye geleneğine yaslanan şifreli anlam katmanlarına sahiptir. Geleneksel İslâm ve Doğu kültürüne ve klâsik edebiyat bilgi ve kültürüne vakıf olmak, mazmun denilen sistemi çözmede büyük ve önemli bir aşamadır. Gerisi okuyucunun pratik zekâsına ve algı gücüne kalır. Cenap Şehabeddin bir yazısında mazmunların hemen hepsinin fikir olduğunu ve hepsini zekânın idare ettiğini, veznin sağladığı musikinin onları bize his gibi gösterdiğini belirtir.[7]

Ayrıca mazmunlar sistemi, büyük oranda kalıplaşmıştır, pek fazla değişkenlik göstermez. Neyin neyi çağrıştırdığı, neyin neye benzetildiği, neyin neyle irtibat kurulduğu bilinir. Genelde mazmunlar oturmuş, yerleşmiş ve gelenekleşmiştir. Her gelen yeni şair bu sistemi değiştirmekten çok derinleştirme yoluyla zenginleştirmeye ya da yeni olay, olgu ve durumlara göre bakir mazmunlar üretmeye çalışmıştır. Onun için Klâsik Türk şiirinin anlaşılma problemi üniversitelerin bu konuyla ilgilenen uzmanları tarafından bilimsel anlamda sistematik olarak yapılan çalışmalarıyla halledilmiş sayılabilir. Bu bağlamda Ali Nihat Tarlan'ın *Fuzulî Divanı Şerhi* çok iyi bir örnektir. Ayrıca Ahmet Talat Onay'ın *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* ve İskender Pala'nın *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* adlı çalışmaları ve bunlara benzer sözlük çalışmaları da mazmunlar sisteminin çözümünde önemli katkıları olan eserlerdir.

Klâsik Türk şiirinin anlaşılmasıyla ilgili bir başka unsur da sebk-i Hindî denilen üslûptur. Bu üslûpla yazılan şiirlerde sözsel niteliklerden çok anlamsal ağırlık öne çıkmaktadır. Asıl amaç, hayal güçlerini sonuna kadar kullanarak ve derinleştirerek,

girift bir temsil sistemine dayalı olarak, uzun ve karmaşık tamlamalarla daha önce kimsenin kullanmadığı yepyeni, ince, derin anlam ve mazmunlar bulmak, ya da var olan mazmunları bambaşka açılardan ele almaktır. Bu anlayış zaman içerisinde şiirin anlaşılması zor, kompleks bir muamma olması sonucunu doğurmuştur.[8]

Tanzimat Dönemi

Türk edebiyatının modernleşme sürecinin başladığı Tanzimat döneminde Türk şairleri bir yandan Klâsik Türk şiiri anlayışını devam ettirirken bir yandan da Batıdan esinlenmeyle yeni edebiyat anlayışına uygun metinler ortaya koymuşlardır. Bu dönem şairleri, genellikle kendilerine sosyal ve politik düşüncelerin savunusu için belli bir misyon yükledikleri için ve teorik plânda Klâsik Türk şairini, anlamı gereksiz söz sanatları ve oyunlarına boğmakla eleştirdikleri için kendi yazdıkları şiirleri anlam bakımından açıktır. Savundukları sosyal ve politik düşüncelerini hemen hemen dolaysız bir biçimde sunmuşlardır. Karmaşık, anlaşılması zor bir üslûp yerine açık anlatımlı bir üslûbu yeğlemişlerdir. Dolayısıyla bu dönem Türk şiirinin anlaşılmazlık sorunu yoktur.

Namık Kemal, "Edebiyatın ruhu sadeliktir"[9] "Edebiyatın aslı sade fikir demektir(...) Edebiyatın manaya müteallik ne kadar sanatı isim bulabildiyse onların haricinde olup da ismi muayyen olmayan fikirlere itikadımca sade denilmek lâzım gelir."[10] diyerek şiirde açık anlamın önemine işaret eder.

Şiirde anlam üzerine yazanların çoğu, anlamı, ele avuca sığmaz, somut niteliklerle tanımlanamaz soyut bir öz olarak görmüşlerdir. Anlamla ilgili ifadeler de yine şiirsel bir üslûpla dile getirilmiştir. Abdülhak Hamid de *Makber* mukaddimesinde şiirin anlamına ilişkin olarak dolaylı da olsa bazı bilgiler verir. Şair burada şiirin anlamının, içeriğinin tanımlanamazlığına, belirgin bir biçimde ortaya konamazlığına, kısıtlı dil imkânlarıyla tam olarak ifade edilemezliğine değinmektedir:

"En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-ı müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir. İnsan, bazı kerre hatırına gelen bir hayali tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır, yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de kalemini ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir."[11]

Ancak Nabizade Nazım, Hamid'in bu şiir anlayışına alaylı bir üslûpla karşı çıkar: "Bizim şairlerce her şey şiir imiş: Meselâ bir şahinin feryadı dahi şiir imiş, kalemi kırıp ezmek dahi şiir imiş! Pir-i muganın miço, yani muğbeçeyi çağırması dahi şi'r-i ulvî imiş! Zannederim ki öküz arabasının gıcırtısı dahi şiir olacak!"[12]

Şiirde anlam ve hakikat unsuruna önem atfeden Nabizade Nazım'ın bu konuya ilişkin düşünceleri şöyle: "Ben şiir dediğim zaman nazar-ı tasavvurum önüne öyle âsâr-ı manzume getiririm ki, hâvî oldukları fikirler lâtif lâtif mecazlarla zinetlenmiş oldukları hâlde yine hakikatten ayrılmazlar. Yani bence şiir sadece ve fakat hoş bürümcük libasa bürünmüş nazik vücutlu güzel, sevimli bir duhter-i pakize haysiyetindedir."(A.g.e.)

Benzeri bir yaklaşımı Menemenlizade Mehmed Tahir ortaya koymaktadır: "Şiir senin zannettiğin gibi mukaffa, mevzun iki söz söylemekten ibaret değilmiş; belki bir söze şiir diyebilmek için vezninden kafiyesinden ziyade manasının bir melek gibi hafif hafif tebessümlerle ruhu okşayacak nesîm-i seherin ağaç yapraklarına verdiği ihtizazlar gibi vicdanda lâtif lâtif tesirler hasıl edecek sûrette olmasına bakılırmış."[13]

Servet-i Fünûn Dönemi

Servet-i Fünûn şiiri genelde sosyal değil bireysel bir şiirdir. Klâsik Türk şiirinin kollektif mazmun sisteminden Batılı duyarlığa dayalı bireysel imge/imaj anlayışına kesin olarak geçişin gerçekleştirildiği bir dönemdir. Klâsik Türk şiirinde mazmunlar ortak İslâm kültürünün kodlarıydı. Servet-i Fünuncular ise tarih, mazi ve dinle alâkalarını kesip tamamiyle Batıyı esas almışlardır. Dolayısıyla duyma, hayal etme ve düşünme biçimleri, bunları ifade etme sistemleri de özellikle Fransız şiirine yaslanmaktadır. Burada ortak kültürel zeminden yola çıkarak mazmun üretme yerine tamamen bireysel kültür donanımına göre üretilmiş imajlar ön plâna çıkmaktadır. O bakımdan bu imajların çözülmesi, anlaşılması da o şairin bireysel dünyasına ne oranda girilebildiğiyle doğru orantılı olarak gerçekleşmektedir. Servet-i Fünûn şairi, gözlemlerinden, izlenimlerinden, çağrışımlarından, anılarından, düşüncelerinden elde ettiği şiirsel duyarlığı, kalıplaşmış mazmun sistemiyle değil kendi ürettiği ifade biçimleriyle ortaya koyuyordu.

Özgün, yeni ve Batılı anlamda imaj üretmeye önce Abdülhak Hâmid başlamış daha sonra Cenap Şehabeddin, Tevfik Fikret gibi şairler devam etmiştir. Bu anlayış günümüze kadar da sürmektedir. Dolayısıyla bu dönem Türk şiirinde anlaşılma problemi ortaya çıkmış ve bu konuda tartışmalar da baş göstermiştir. Servet-i Fünûn şairlerinin anlaşılmasında zorluk çekilmesinin sebeplerinden biri bireysel imaj üretme çabası ise diğeri de Sembolizm akımından gelen etkilenmelerdir. Ayrıca II. Abdülhamid döneminin istibdad yönetiminden kaynaklanan bir durumla şairler, zor anlaşılabilir îmalara dayalı simgeselliğe de sığınma ihtiyacını hissetmişlerdir. Özellikle Tevfik Fikret'in bir çok şiirinde siyasî eleştiri ve düşünceler, II. Abdülhamid'e, yönetimine, hürriyete yönelik îmalar, uzak çağrışımlı benzetmeler oldukça yaygındır. Bu dönemdeki şiirin anlaşılması tartışmalarına bir bakalım.

Tevfik Fikret, iyi manzumelerin çoğunlukla mensur eserlerden daha güç anlaşıldığını, bunun sebebinin de bunlarda fikirlerin bazen pek yoğun olması, bazen de pek yüksek bulunması olduğunu belirtir.[14]

Şiirin anlamının ne olması gerektiği konusunda da Hüseyin Cahid şunları söylemektedir: "Şair ilimden aldığı fikirleri bir takım heyecanlara çevirmesini bilmelidir. Şair, ilmî gerçekleri değil, şevkli bir ruhun duyduğu hissiyatı nazmetmeli, bize bir şey öğretmeye değil bir takım intibaları ve duygulanmaları telkin etmeye çalışmalıdır."[15]

H. Nazım da şairin söylemek istediğini açık, berrak ve net bir şekilde ortaya koymasının önemine vurgu yapar:"Tebliğ edilmek istenen konu, açık ve belirli olmalıdır. Belirli olmayan bir fikir, muğlak bir his, karışık bir hayal yalnız okuyanların de-

ğil yazanın da zihninde bir iz bırakmaz. Bu türlü eserlerin hayatla ilgisi yoktur."[16]

Cenap Şehabeddin, Servet-i Fünun şiiri için karşıtlarının söylediği "şimdiki şiirlerin hep manasız" olduğu yolundaki eleştirilere karşılık olarak:"Sükûtun bile manası olduktan sonra manasız şiir olmaz. Manasız, hakikaten manasız şiirlerin manası odur ki nâzımlar budaladır!"[17] diyerek şiirde anlam unsurunu kesinlikle reddetmez:

Servet-i Fünun döneminde şiirde anlam bulanıklığının önemli sebeplerinden biri de büyük ölçüde aklın yerini duygunun almasıdır. Batıda 17. ve 18. Yüzyıllarda bilimde, sanatta, hemen her alanda akla öncelik tanınıyor, akla uygun tavır almak önemli sayılıyordu. Aklın kontrolü ve üstünlüğü söz konusuydu. Neredeyse akıl ve mantık temel ölçüttü. Dolayısıyla akla, mantığa uygun olan, idrak edilebilir, algılanabilir, anlaşılabilir olan anlam ön plândaydı. Ancak 18. Yüzyılda Jean Jack Rousseau'nun akıl unsuruna karşı duygu unsurunu öne çıkarmasıyla birlikte aklî olana karşı çok net olmayan hissîlik, açık seçik olan anlamı bulanıklaştırdı. Rousseau'ya göre "hakikat idrak edilemez, hissolunur" Bu anlayışın sonucu olarak şiirin, anlaşılabilir olan bir şey değil, hissolunabilir, duyulabilir olan bir şey olması daha önemli sayıldı. Servet-i Fünun'da bilinçli olarak başlayan "duyulabilir olma" nın daha öncelikli olması ilkesi daha sonra Ahmet Haşim'de de yoğun biçimde devam edecektir.

II. Meşrutiyet Dönemi

1908 II. Meşrutiyet inkılâbından sonra sosyal ve politik fikirler yoğun olarak gündeme hâkim olmaya başladı. Bu ortamda şiir, çoğunlukla düşünce aktarımına dayalı propaganda aracı olarak görüldüğü için bu türlü metinleri anlama sorunu da yoktur. Ancak bu dönemde güncel politikaya ya da geleceğe dönük ideolojik hedeflere angaje olmamış halis şairler de önemli bir ağırlığa sahiptir. Bu şairler, anlam sorununu hem teorik plânda hem de pratikte tartışmışlar, gündemlerinde tutmuşlardır.

Bu konuda en ciddî metin Ahmet Haşim'inkidir. *Dergâh* dergisinin ilk sayısında (15 Nisan 1337(1921) Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı bir şiiri yayımlanır. Bu şiirle ilgili çıkan eleştiri yazılarında özellikle son iki mısraı müphem, manasız ve vuzuhsuz bulunur. Bunun üzerine Haşim *Dergâh* dergisinde "Şiirde Mana ve Vuzuh" başlıklı bir yazı yazar. Bu yazı *Piyale* kitabının önsözü olarak "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlığıyla da tekrar yayınlanır. Haşim bu yazısında özetle şu görüşlere yer verir: Şair, bir hakikat habercisi, belâğatli bir insan ve bir kanun koyucu değildir. Şairin dili nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere oluşturulmuş musikî ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın ara yerde orta bir dildir. Nesirde üslûbun oluşması için gerekli olan unsurların hiçbiri şiir için söz konusu değildir. Şiir ve nesir bu bakımdan iki ayrı mimarîdir. Nesri doğuran asıl kaynak, akıl ve mantık, şiirin kaynağı ise idrak bölgeleri dışında sırlar ve bilinmezliklerin geceleri içine gömülmüş yalnız aydınlık suların ışıkları, vakitli vakitsiz gözle görülen şeylere yansıyan kutsal ve isimsiz kaynaktır.

Mana araştırmak için şiir deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını titreten kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o büyüleyici sesi telâfiye kâfîdir. Şiirde her şeyden önce önemli olan kelimenin manası değil cüm-

ledeki söyleniş değeridir. Esasen mana, ahengin telkinlerinden başka nedir? Şiirde konu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu fağfur bir kavanoz gibi mana, şiirin yaprakları arasında gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayaller ve kelime kafilelerini, vızıltılı arılar gibi haricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen okuyucu, bu akılları hayrette bırakan arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir. Şimdiye kadar hiçbir büyük şair, sınırlı sayıda bir insan tabakası dışında anlaşılmamıştır.

Herkesin anlayabileceği şiir, aşağı seviyede şairlerin işidir. Büyük şairlerin kapıları tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi sımsıkı kapalıdır. Her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca kapalı durur. Her şiir, ruh seviyesine göre muhtelif derecelerde manalıdır. Anlaşılırlık, esere ait olduğu kadar okuyucunun da zekâ ve ruhunu ilgilendiren bir meseledir. Şiir, anlaşılmak için değil, ruh ve zekâ kabiliyetinden başka çetin bir hazırlanma ve hatta ışık, hava ve zaman şartları gibi zor dış etkenlerin de yardımını ister.

Şiir, resullerin sözü gibi muhtelif tefsirlere müsait bir genişlik ve kapsamlılığa sahip olmalı. En zengin, en derin ve en etkili şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve dolayısıyla sınırsız hassasiyetleri içine alacak bir genişlikte olanıdır.

İlginçtir Haşim'in bu yazısından daha önce Halil Nihad'ın mizâhî bir üslûpla çıkmış bir şiirinde şiirde anlama boşverip ahengi ön plâna alan şairler bir bakıma hicvedilmektedir:

Bütün gençler şiir yazar, *Yanlış fikre olma kail,*
Sanatkârdır yeni nesil, *Sen manaya aldırma pek;*
Manaya yok hiç itibar: *Bilmiyorsan gel işte bil:*
Lâzım olan ritim, stil! *Şiir demek ahenk demek!*[18]

Ayrıca Haşim'in verdiği "kuşu eti için öldürmek" örneğiyle Picasso'nun resmi açıklamaya çalışanlar için verdiği örnek birebir örtüşüyor. Buna tevarüd mü demeli yoksa sanatçı duyarlığının bir noktada kesişmesi mi? Picasso şöyle der:

"Herkes sanatı anlamak ister. Bir kuşun ötüşünü anlamaya çalışır mıyız? İnsan, niçin geceyi, çiçekleri, çevresindeki her şeyi anlamaya çalışmadan sever? Ama sanata gelince ille de anlamaları gereklidir! Her şeyden önce bir sanatçının yaratmak zorunda bulunduğunu, onu dünyanın ufacık bir parçasından ibaret olduğunu ve kendisine anlamadığımız hâlde hoşumuza giden nice nice şeylerden daha çok önem verilmemesi gerektiğini, ah bir anlasalar! Resmi açıklamaya çalışanlar çoğu kez boşuna nefes tüketmektedirler."[19]

Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet döneminde Hececi şairlerin, Yedi Meş'alecilerin, Garipçilerin, Sosyalist gerçekçilerin, Hisarcı şairlerin ve bunların yanında hiçbir edebî akım ve topluluğa girmemiş pek çok bireysel şairin şiirlerinde anlaşılmazlık gibi bir sorun yoktur. Bu akım ve topluluk mensubu şairler ve diğer bireysel şairler, meramlarını açık ve net bir biçimde ortaya koymuşlar ve müphem, kapalı bir üslûbu benimsememişlerdir.

Garipçi şairler şiirde anlama çok öncelikli bir yer vermişlerdir. Şiiri şiir yapan

pek çok unsurun gereksizliğine, bunların şiirin gerçek anlamda oluşumuna engel olan yapay unsurlar olduğuna inanırlar. 1941'de çıkardıkları *Garip* adlı ortak şiir kitaplarının önsözünde şu ifadelere yer verilir:

"Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamiyle manadan ibarettir. Mana insanın havâss-ı hamsesine değil, ruhiyatına hitap eder. Binaenaleyh doğrudan doğruya insan ruhiyatına hitap eden ve bütün kıymeti manasında olan hakikî şiir unsurunun müzik ve saire gibi tâlî hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalıdır."

Orhan Veli, kendisiyle yapılan bir konuşmada şiirde ses ve görüntüden çok anlam unsurunun önemine ısrarla değinmektedir: "Şiir bir söz sanatıdır. Söz ne hubûl-i savtiyyeden çıkan ses demektir, ne de yazının kâğıt üzerindeki görünüşü. Sözün hikmet-i vücûdu manalı oluşuna bağlıdır. Bu itibarla şiir ve mana arasında münasebetlerin azamisi bulunacaktır. Yeter ki bu münasebeti; mana hokkabazlığı, mantık hokkabazlığı derecesine çıkarmayalım. Edebî bir yazımda sanatlarda tedahüle taraftar olmadığımı söylemiş: resmin sadece renk, musikinin sadece ses, şiirinse sadece manadan ibaret olması lâzım geldiğini beyan etmiş; şiirde diğer sanatlara ait unsurları, ahenkle tasviri kullanmanın bir hile, aczden doğma bir hile olduğunu ilâve eylemiştim."[20]

Şiirin kapalılığına ilişkin olarak da şunları söylüyor:"Demek şiirde kapalılık türlü türlü oluyor. Dil yüzünden, konu yüzünden kapalılık, kapalı olsun diye yapılan kapalılık. şairin kafasındaki bulanıklıktan gelen kapalılık."[21]

Nurullah Ataç, 1945 yılında Ankara Halkevinde verdiği bir konferansta şunları dile getirir: "Bizde şiirde mana aramak garabeti var. Halbuki Türk şiirinin manasızlığında da bir güzellik vardır. Manasız pekâlâ şiir olabilir. Fakat bundan şiir manasız olabilir sonucuna varamayız. Demek ki şiirin manası şiir değildir. Manayı şiirden ayrı olarak düşünebiliriz"

Bu düşünceleri değerlendiren Peyami Safa da şöyle der: "Şiirde mana sembollerin arkasına gizlendiği ve yalnız akıl yoluyla anlaşılması güçleştiği nisbette yüzeysel mantık ortadan kaybolur ve şiirin asıl mantığı, duygu ve heyecan mantığı gizli kalır. Bu, şiirde mananın, hatta mantığın lüzumsuzluğunu değil, aklî unsurlarının şart olmadığını ispat eder. Nurullah Ataç'ın konferansında bahsettiği sürrealistlerin şiirde mana aramadıkları doğru değildir. Bilâkis onlar, aklın kontrolünü uzaklaştırarak, düşüncenin en manalı ve gerçek mekanizmasını izah edebilecekleri kanaatindedirler.

Şiirde mana aramanın hiçbir garabeti yoktur. Ancak bu, şiirin sembolik diliyle ve bazen kelimelerin dışında bile mana taşıyan iç yapısı ve edasıyla fazla temasları olmayanların aradıkları mana değildir. Şiiri yalnız akıl yoluyla anlamağa çalışanların uğradıkları zorluk buradadır. Karşılarına remizlerin, sembollerin, mecaz ve kinâyelerin sayısız kilitleri çıkıyor. Ellerinde şiire has bir sezgiden başka bir şey olmayan anahtar yoktur, Hele yeni batı şiirinin daha girift sembol mekanizması içinde onların hiçbir mana bulamamalarına şaşılmaz.[22]

Haşim meşhur makalesinde "mana araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'şe içinde bırakan hakîr kuşu eti için öldürmekten farklı ol-

masa gerek. Et zerresi, susturulan o sihrengiz sesi telâfiye kâfi midir?" demişti. (A. g.m., s. 72). Haşim'in yaklaşımına benzer tarzda bir benzetmeyi Peyami Safa da yapmıştır. O da anlamın şiirde soyut bir öz oluşuna dikkat çekiyor: "Şiirin sesine, imajına, edasına, yapısına sinen ve yerini gizleyen mana çiçeğin kokusu gibidir: Nereden ve nasıl sızdığını belli etmez, neden hoşumuza gittiği de kolay kolay izah edilemez. Burnu koku almayanlar onu tarif etmek mümkün değildir."[23]

Diğer yandan Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirde anlamın nesirden farklı olduğunu ve daha çok sezgi gücüne hitap ettiğini belirtir: "Şiirde mana vardır, fakat bu mana nesrin ve konuşmanın manası değildir; ve asıl kıymet onda değil, şiirin manevî benliğini yapan havasındadır. Birbiriyle irtibatı olmayan rüyet ve düşünce parçalarını, hissin ve hayalin bütün dağınık unsurlarını kendi içinde ve bir vahdet halinde toplayan, işte bu havadadır. Mana bu havaya tıpkı sesle melodi gibi refakat eder. Aksini nasıl kabul edebiliriz ki, şiirdeki bu mana sadece söz veya nesirde ancak tali ve tezyinî bir kuvvet mahiyetinde kullanılan imajların birbirini takibinden ibarettir."[24]

Ancak özellikle İkinci Yeniciler, şiirde kapalılığı, giderek anlamsızlığı poetikalarının bir ilkesi olarak ileri sürüp bu konuda bilinçli bir tercih ortaya koymuşlardır. Bu dönemde anlaşılmazlık sorunu en fazla da bu akım mensubu şairler için söz konusudur. Garipçilerin anlamı çok fazla açık seçik ortaya koyan tutumlarına bir tepki olarak anlamı kompleks imge karanlığına gizlediler. Anlamı şiirin estetik ölçülerine uygun biçimde kapalı vermeyi amaçlamışlarken kimi zaman anlamsızlığa düştüler. İlhan Berk, Ece Ayhan'ın şiirini değerlendirirken aynı zamanda İkinci Yeni şiirine ilişkin de bir saptama yapıyordu:"Ece Ayhan kapalı bir şairdir ama bu anahtarsız olduğunu göstermez. Zor dediğiniz bu anahtar olsa gerek. Bazı şairler anahtarı okurun eline hemen vermek ister. Ece bu konuda kıskançtır."[25]

İlhan Berk ayrıca Gülin Tokat'ın 'İkinci Yeninin anlam karşındaki tutumunu irdeleyebilir misiniz?' biçimindeki bir sorusuna şöyle cevap verir: "Varlığı tedirgin eder beni. Varsa üstünü hep çizerek bakarım ona. Silmek için de uğraşırım. Varlığını iyice altlara attığım zaman rahat ederim. Yolunu kaybetmiş bir çocuktur anlam benim için. Yolunu bulmasını ise istemek aklımdan geçmez. Ama durmadan arasın isterim önüme gelen sokaklara girsin çıksın isterim. Birden yolunu buluverirse de:'Yok burası değil' demeli. Anlam çıkarsa rastlantısal çıkmalı, başını göstermeli sonra alttaki yerine çekilmeli. En eski mezarlığından çok sıkıldıkça çıkmalı. Bilincin uyuduğu, felç olduğu, onmaz hâle düştüğü zaman göstermeli yüzünü."[26]

İlhan Berk, genelde şiirde anlamdan çok güzellik unsuruna önem verir. Oktay Rıfat bu anlayışa karşı çıkarak "neydiği belirsiz, buğulu bir kavram" biçiminde tanımladığı güzellik anlayışını eleştirir. Ayrıca "anlamsız şiir bir şey anlatmamak şöyle dursun, bize anlamlı şiirin anlatamadığı şeyleri anlatıyor" demek sûretiyle anlama ilişkin tavrını da ortaya koyuyor.[27]

İkinci Yenici Türk şiirinin kapalı oluşunda Sürrealist akımın büyük etkisi bulunmaktadır. Sürrealizmde şairin serbest çağrışım metoduyla alt-şuur (gayr-i şuur, bilinçaltı)u ifade etmeye, kelimelere, mısralara dökme gayreti vardır.

Şiirin anlaşılmazlığının modern dönemlere özgü bir olgu olduğunu belirten Melih Cevdet bir yerde şöyle der: "Eskiden anlaşılmayan şiir diye bir şey yoktu. O ya bir öyküydü. ya da duygular bir tümce. Anlaşılmayan sözlere kutsal kitaplarda, evliyaların, ermişlerin söylediklerinde rastlanırdı ve o zaman tanrının niyetini anlamak için yoruma gidilirdi. Eski şiir bize anlamı tam bir tümce sunar, modern dediğimiz şiirde ise bunun her zaman uygulanmadığını görüyoruz"[28]

Yine Melih Cevdet, anlaşılmayan şiirin moda oluşuyla ilgili olarak şu anekdotu aktarır: "Yaşar Nabi dedi ki 'Nobel'i alsa alsa Fazıl Hüsnü alır' çünkü 'yazdıkları anlaşılmıyor' dedi. Yani anlaşılmayan şiir şimdi modadır demek istedi. Yaşar Nabi İkinci Yeni şiirini *Varlık*'ta kat'iyen kabul etmedi."[29]

Ayrıca Âsaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz gibi derinlikli tarihsel kültür, din, tasavvuf birikimine yaslanmış bağımsız birtakım şairlerin kimi şiirleri yine anlaşılmazlık problemiyle yüzyüze kalmıştır.

Âsaf Halet Çelebi şiirde anlamın daha önce edinilen kültürel, eğitimsel, bilgisel, sezgisel birikimin alt-şuurda oluşturduğu soyut bir tortunun tezahürü olarak değerlendiriyor: "Şair de birçok hadiselerin, hikâyelerin, çocukluğunda dinlediği masalların tesiri altında kalır. Fakat bu hikâye ve hadiselerin kendisine tesir eden en mühim tarafı alt-şuuruna yerleşmiş olan müphem ve tam manasıyla vuzuhu olmayan ruhudur. Ve bizde kalan hikâyenin baştan sonuna kadar cereyanı değil, bıraktığı intibaıdır. O hâlde şiirde bu intibaın dışında kalan kısımların da lüzumu yoktur."[30]

Behçet Necatigil, 1955 yılından sonra modern, entellektüel şiir dönemine geçmiş, hikâye dozu belirgin şiirler yerine anlaşılması için okuyucunun çabası gereken şiirler yazmıştır. Son şiirlerinde kasıtlı olarak boşluk bırakmıştır. Atıf, mitoloji, teğetlerle doludur ve bunlar bir öğretmenin, kılavuzun yardımını beklerler. Okuyucu tarafından doldurulması gereken boşluklar vardır. Bundan dolayı bu tür şiirler okuyucuya kapalı, anlaşılmaz gelebilir. Şiirin bu çapraşık ve muammalı görünmesi, onun çözülemeyeceği anlamına gelmez. Ön plânla geri plân arasında bağlar, belirli motif örgü ve atkıları varsa her şiir, bir kumaş gibi iplik iplik açılabilir.

Necatigil, asıl iyi edebiyatın insana yorum imkânı verecek olan, insanı konuşturacak olan edebiyat olduğunu, hikâye-şiirlerin açıklamaya gerek kalmayacak ölçüde açık olduklarını, kendisinin düşündürücü şiirler aradığını, şiirde her kelimenin ince bir dikkat gerektirdiğini, yeni şeyler gösterme ve öğretme imkânı sağlaması gerektiğini belirtir.

Şiirde anlamın şiiri yapan ögelerin başında geldiği tezini savunan Behçet Necatigil de anlamın bir bildiri açıklığında sunulmasından çok şiire sindirilmesi, okuyucunun şiirde anlamı doğrudan doğruya görmesi değil hissetmesi, dolaylı olarak algılaması gerektiği düşüncesindedir: "Şiirin çapraşık ve kat kat atkılarla dokunması, anlamın yok edilmesi için değil, nesnenin çok yönlülüğünü tek kumaş üzerinde toplayabilmek için yapılmış olur. Şair, anlamı ipucu, basamak kelimeler, imgeler arasına ilk okuyuşta birbiriyle bağıntısız sanılan hayat ve hayal parçaları arasına serpiştirmiştir de bu bize çok karanlık görünebilir."[31]

Necatigil, şiirde kapanık, örtülü, mecazlar altında saklı bile olsa yine de belli hiç değilse sezilebilir bir anlamın, bir yazılış sebebinin görülmesi gerektiği düşüncesindedir.[32]

Behçet Necatigil'in öğrencisi olan Hilmi Yavuz da *Yaz Şiirleri* ile birlikte "kazılması gereken" şiir metinleri ortaya koymaya başlamıştır. Onun şiirinin anlaşılabilmesi için özellikle tarih, felsefe, mitoloji, tasavvuf, Klâsik Türk edebiyatı, İslâm düşüncesi gibi geniş bir kültürel birikim gereklidir. Şair, kendi şiirinin anlaşılmasına ilişkin olarak şunları söylüyor: "Şiirin diliyle gündelik yaşamı anlatamayız. Şiir elit kesimin işi. Şiirde bir verilmiş anlam vardır bir de kazanılmış anlam. Benim şiirimin anlamının kazanılmasını istiyorum, uğraş anlamak için."[33]

Ancak şair böyle derken yine de anlaşılma konusunu tamamiyle göz ardı edemez. Şule Arslan'ın kendisiyle yaptığı bir söyleşiden şu bölümü alalım:

"Şule Arslan- "Yazdıkları anlaşılmayan bir şair" olarak entellektüeller arasında ün saldınız. Bu kitaptan *(Zaman Şiirleri)* sonra da sizce eleştiriler devam edecek mi?

Hilmi Yavuz- Aynı şey *Zaman Şiirleri* için söz konusu olmayacak. Çünkü, anlaşılmama gibi bir şeyi önemsemeyen bir tavırla yazılmadı. *Gizemli Şiirler, Yaz Şiirleri* için bu meseleyi fazla umursadığımı söyleyemem. Eleştirilerin haksız olmadığını da düşünüyorum. Doğrusu bu kitapta birtakım meselelerin anlaşılabilir olmasına –şiirselliklerinden ödün vermeden- çaba gösterdim."[34]

Diğer yandan dil ve üslûp bakımından İkinci Yenicilere anlaşılmaz ve tuhaf bir özenti içine girmiş çoğu İslâmcı şair için anlaşılmazlık problemi her zaman gündeme gelmiştir. Cahit Zarifoğlu'nun uyarısına rağmen bugün genç şairler, bu açmazdan kurtulamamışlardır.

Cumhuriyet döneminde kendisine anlaşılmazlık atfedilen İslâmcı şairlerden Cahit Zarifoğlu, gerek kendi şiirinin anlaşılmazlığı gerek genelde anlam sorununa ilişkin olarak bir konuşmasında bazı noktalara değiniyor. Bu sözler onun şiir anlayışını izleyenler tarafından bugün için çok iyi özümsenmesi ve önemsenmesi gereken uyarıları içeriyor:

"Şiirimin okuyucularını tanıyorum. Vasıflı bir okuyucu kitlesidir bu. Yoksa, özellikle başlangıçtaki "anlaşılmıyor" ısrarları moralimi bozabilirdi. Bu konuda bir noktaya işaret etmeden geçemeyeceğim. Belki bize öykünen bazı şairler gerçekten anlamsız şiirler yazdılar veya yazıyorlar. Onlara anlamsızlığı benimsememelerini tavsiye etmem. Zor anlaşılırlıkla, zor şiirle, gerçekten anlaşılmaz abuk sabuk, hatta anlamsız olsun diye zorlanmış şiirler farklı şeylerdir. Şiirin ayağı yere basmalı diyorum, şimdilerde. Şairlere, yeni yeni şiire koyulanlara anlaşılır olmalarını salık veririm. Şiirin sırrını aynı zamanda anlaşılır olmanın içinde yakalamaya çalışsınlar. Keşke ben de en başta bunu yapabilseydim. Okuyucum yüzlerce katlanırdı. Ah bu anlaşılır olmak konusu ne kadar geniş ve ilgi çekici. Bir Yunus Emre olmak isterdim. Herkes anlar onun şiirini. Bir okuma yazma bilmez, eğitim görmemiş köylü de, bir veli de. Onların hepsine bir şey anlatır. Görünüşte, ön plânda basit bir yakarış, bir arz vardır. Bunun altı ise derin de derindir. Herkes nasibi miktarınca eşeler, anlar, yarar-

lanır. Onun için bu özellik yüksek bir şiir gücü ile de birleşince milyonlar, asırlardır sevegelmişlerdir, okuyagelmişlerdir onu."[35]

Şiir üzerine düşünen önemli bir şair de Tuğrul Tanyol'dur. O da şiirde anlam sorunuyla ilgili bir yazısında aşağı yukarı bu yazıda baştan beri ortaya konulan düşüncelere paralel şeyler söylüyor: "Şiirin amacı bir şey anlatmak değildir. Bu bağlamda toplumsal bir bildiri vermeye çalıştığını ileri süren şairle, bunun tersini yaptığını söyleyen şair arasında fark yoktur. Şiirin amacı bir şey anlatmak değildir derken kapalı ya da anlamsız şiiri savunuyor değilim.(...) Şairin ya da şiirin amacı bir şeyi anlatmak değil, bir şeyi duyurmaktır(hissettirmek anlamında).Yani şiirin amacı aslında kendisinden başka bir şey değildir. Şiir, bu arada doğal olarak bir şey anlatır ama bu ikincil önemlidir."[36]

Çevremizde yapılan konuşmalardan, değerlendirmelerden, şikâyetlerden bugün ciddî anlamdaki hemen hemen tüm edebiyat dergilerinde yayımlanan şiirlerden lise mezunları bir yana, üniversite öğrencileri bile pek bir şey anlayamadıklarını, zevkle şiir tadı alamadıklarını söylemektedirler. Bu konuda günümüz toplumumuzda yaygın bir şikâyet var. Onun için de şiire ilgi bir hayli azalmıştır. Şikâyet sahipleri bu konuyla ilgili olarak da şu düşünceyi ortaya koyuyorlar: "Cahit Zarifoğlu'nun örneğinde olduğu gibi bir Yunus Emre, bir Yahya Kemal, bir Cahit Sıtkı Tarancı ve daha pek çok önemli şair, kendi dönemindeki orta düzeydeki insanlar tarafından rahatlıkla anlaşılabilmiş ve sevilmiştir. Bu anlaşılabilirlik, o şairlerin değerine hiçbir zaman bir nakisa getirmemişti. Kimse onları anlaşılır şiir yazdıkları için basitlikle, değersizlikle, kötü şairlikle suçlamamıştı."

Günümüzde özellikle genç şairler, anlaşılır, açık seçik, net, duru, berrak, apaydınlık bir şiir yazmaya yanaşmıyorlar.

Ahmet Haşim haklı ve doğal bir müphemiyet gizemine sahipti. O ona has bir duruştu ve onda bu durum sırıtmıyordu. O, hem kültürel bir derinliğe, hem kabiliyete, hem incelmiş bir şiir estetiğine sahipti. İkinci Yeniciler de bir ölçüde sadece kendi açılarından mazur görülebilir bir kapalılığın, bilinçli bir anlamsızlığın getirdiği doğal bir şöhrete sahiptiler. Ancak günümüz genç şairlerinin bu anlamda özgün bir kişiliğe kavuşamamaları mazur görülemez. Dolayısıyla günümüzde şiirin anlaşılmazlığı probleminin çözümü öncelikle şiir yazmayı önemseyen şairlere düşmektedir.

---

[1] *Bütün Yazıları*, Hazırlayan: Hakan Sazyek, YKY, İstanbul 1998, s. 149.

[2] *Düzyazılar 1*. Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 44.

[3] *Gösteri*. Ağustos 1985, S. 57, s. 26.

[4] *Düzyazılar 1*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 44.

[5] Ali Nihad Tarlan, *Fuzulî'nin Farsça Divanı* (Tercümesi), İstanbul 1950, s. 1.

[6] İlyasoğlu Mercimek Ahmed, *Kabusname*, 2. Cilt, Hazırlayan: Atilla Özkırımlı, Tercüman 1001 Temel Eser, s. 73.

[7] Hasan Akay, *Servet-i Fünun Şiir Estetiği*, s. 231.

[8] Halil Toker, "Sebk-i Hindî", *İlmî Araştırmalar 2*. İstanbul 1996, s. 141.

[9] Kâzım Yetiş, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul 1996, 310.

[10] *A.g.e.*, s. 328.
[11] Abdülhak Hamid Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1982, s. 38.
[12] "Şairiyyet", *Manzara*, 15 Nisan 1303/27 Nisan 1887, S. 4, s. 45.
[13] Güneş, S. 6, s. 254; Necat Birinci, *Menemenlizade Mehmed Tahir*, Ankara 1988, s. 11.
[14] Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları*. Hazırlayan: İsmail Parlatır, Ankara, s. 89.
[15] "Ulûm ve Fünunun Şiire Tesiri", *Servet-i Fünun*, 8 Mart 1317, S. 523, s. 35-38.
[16] "Musahabe-i Edebiyye, *Servet-i Fünun*, 24 Temmuz 1313, S. 334, s. 342.
[17] *Evrak-ı Eyyam*, s. 165-251.
[18] "Şiir Demek Ahenk Demek", *Türk Yurdu*, 1 Mart 1334/1 Mart 1918, Y.7, S. 154.
[19] *Milliyet Sanat*, 29 Eylül 1972, S. 1, s. 13.
[20] Orhan Veli, *Edebiyat Dünyamız*, Ankara 1975, s. 266-267
[21] *A.g.e.*, s. 299.
[22] "Şiirde Mana", *Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Neşriyat, 3. baskı, İstanbul 1978, s. 263-266.
[23] *A.g.e.*, s. 263-266.
[24] *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1977, s. 19.
[25] *Gösteri*, Şubat 1985, S. 51, s. 7.
[26] *Gösteri*, Şubat 1985, S. 51, s. 80.
[27] Oktay Rıfat, *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, 1992.
[28] *Milliyet Sanat*, 19 Eylül 1975, S. 150, s. 17.
[29] *Gösteri*, Eylül 1984, S. 46, s. 8.
[30] *Bütün Yazıları*, Hazırlayan: Hakan Sazyek, YKY, İstanbul 1998, s. 149.
[31] *Düzyazılar 1*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 48.
[32] *A.g.e.*, s. 80.
[33] *Radikal İki*, 21 Haziran 1998.
[34] *Yeni Gündem*, 10 Mayıs 1987, S. 56.
[35] Âkif İnan, "Cahit Zarifoğlu ile Konuşmalar", *Mavera*, Eylül 19897, S.129, Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı
[36] "Gerçek Şair, Gerçek Şiir Okuru Kimlerdir ya da Şiirin Amacı Anlam Değildir", *Üç Çiçek Şiir Özel Kitabı*, İstanbul 1984, s. 37.

DİĞER KAYNAKLAR

Sennur Sezer, "Anlam Sorunu", *Şiir Gündemi*, İnsancıl Yayınları, İstanbul 1995, s. 16.
Şiir Sanatı, "Şekil ve Mana", Hazırlayan: Yaşar Nabi, Varlık Yayınları, İstanbul 1948, s. 60.
Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara 1995.
Mehmet Rıfat, *Göstergе Avcıları*, İstanbul 1997.
Teo Grünberg, "Anlama, Belirsizlik ve Çok Anlamlılık Üzerine Bir Araştırma", Araştırma *DTCF Felsefe Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Ankara 8. Cilt, 1970, s. 301.

MUSTAFA İSEN

ŞİİR TARİHİMİZİN TUTANAKLARI: TEZKİRELER

Tanınmış kişilerin hayat hikâyelerinden bahseden bir tür olan biyografi, denebilir ki insanlıkla yaşıt bir bilim dalıdır. Bilindiği gibi tarih, günümüzden önce yaşayanların yüz yüze geldikleri olayları ve onların kahramanlarını anlatır. Olaylar kadar, o olaylarda etkili olmuş kişi ya da kişilerin hayat hikâyeleri, bizzat hadisenin kendisi kadar mühimdir. Hadiseleri meydana getirenler insanlar olduğuna göre, onların hayat hikâyelerini tesbit etmek de biyografinin konusudur. Bu yüzden başlangıçta ayrı bir tür olarak doğmamış olmakla birlikte, biyografi eski bir bilim dalıdır.

Bu anlamda ıslam dünyasında da biyografi çok fazla önem verilen bilim dallarından biridir. İslam tarihçiliği, Hz. Peygamberin hayat ve faaliyetlerinin incelenmesiyle yani bir anlamda biyografi ile başlamıştır. Buna, hadis toplamada uygulanan ravi geleneği de eklenince sözü edilen gelenekte biyografi daha da işlev kazandı. Bunun yanında başta Hz. Peygamber olmak üzere islam tarihinin önemli kişilerinin topluma örnek şahsiyetler olarak takdimi de biyografiyi gündemde tutan bir başka husus oldu. Buna, Arap geleneğindeki soy sopla övünme alışkanlığını da eklemek gerekir. Bu yüzden biyografi islam tarihçiliği içinde hep çok önemli bir yer işgal etmiş, hatta zaman içinde tarihin ilgilendiği diğer alanlara göre daha baskın bir konum elde etmiştir.

İslam tarihinin ilerleyen dönemlerinde bilgin ve muhaddislerin siyasî tarih alanındaki yerini bir süre sonra resmi görevliler almaya başlayınca, biyografi alanı serbest tarihçilere kaldı. Bu uygulama da biyografiyi daha alt dallara dönüştürdü. Giderek çeşitli meslek gruplarını içine alan biyografi kitapları kaleme alınmaya başlandı. İşte sözü edilen gruplardan birini de şairler teşkil etti. Şiir alanında bunların elde bulunan ilk örneği. Muhammed b. Sallam el-Cumahi'nin (ö.865) Tabakatü'ş-şuarâ adlı eseridir. Bu eser aracılığıyla erken dönem şairleri hakkında bilgi sahibi oluruz. İbn Kuteybe'nin Kitabü'ş-şi'r ve'ş-şuarâ'sı ise bu alanda yazılmış ikinci eserdir. Ebu'l-Ferec el-ısfehânî'nin (ö.967) Kitabü'l-agânî adlı çalışması bir başka örnektir. El-Merzubânî'nin (ö.990) Mu'cemu'ş-şuarâ adlı eseri ise metod bakımından mühim bir eserdir. Bu eserle birlikte şairler alfabetik olarak sıralanmaya başlanmıştır. Bunlara Saâlibî'nin (ö.1038) bahsedilen kişileri ülkelerine göre tasnif eden Yetimü'd-dehr'ini ve Bâharzî'nin (ö.1076) buna zeyl olarak yazılan Dumyetü'l-kasr'ını eklemek gerekir. Hazîrî, (ö.1172) Zinetü'd-dehr, Beyhâkî (ö.1170), Vîşahü'd-dümye, imadeddin el-ısfehânî (ö.1201) ise Harîdetü'l-kasr adıyla zeyli devam ettirdiler. (Robinson,1965; 62)

XII. yüzyıl sonlarına kadar Arapça olarak devam eden bu gelenek, müteakip yüzyıldan itibaren yerini Farsça örneklere bırakmaya başladı. Farsça'da türün ilk örneğini Lübâbü'l-elbâb (y. 1221) adıyla Muhammed el-Avfî (ö.1232) verdi. İzlediği yöntem

daha önceki Arapça yazılan biyografiler gibiydi. Bunu Molla Camî (ö.1493) takib etti. Sekiz bölümden meydana gelen Baharistan adlı eserinin yedinci bölümü. şair biyografilerine ayrılmıştı. Bu bölümde, toplam 38 şairden söz edilir. Fakat bu edebiyatta asıl dikkate değer örnek, Devletşah b. Alaü'd-devle (ö.1486) tarafından kaleme alınan Devletşah Tezkiresi'dir (y.1487). Çağının önde gelen devlet ve kültür adamı Ali Şir Nevâî'ye sunulan bu eser, mukaddime, yedi bölüm ve bir hatimeden oluşmaktadır. Bu haliyle tezkire, daha sonra yazılacak Fars ve Türk tezkirelerine modellik etmiş ve o güne dek yazılan benzer örneklerden daha çok biyografi ihtiva etmiştir.

Baharistan ve Devletşah Tezkiresi'nden sonra yine bu çevrede yazılan bir başka tezkire ise Türkçe'deki pek çok ilk çalışmanın sahibi olan Ali Şir Nevâî'ye (1441-1501) aittir: Mecalisü'n-nefais (y.1491). Mukaddime ve yazarın meclis adını verdiği sekiz bölümden meydana gelen eser, bu haliyle Cami ve Devletşah'ın eserlerinin benzeridir. Tezkirede şairler her mecliste kronolojik olarak sıralanmıştır.

Mecalisü'n-nefa'is'de Herat, Horasan ve Azerbeycan'da yaşayan ve çoğu Farsça yazan 455 şaire yer verilmiştir. Bunlardan 43'ü Türk veya Türkçe yazan isimlerdir. Nevâî, bu şairler hakkında uzun uzun bilgiler vermemiş, çoğuna ancak bir iki satır yer ayırmıştır. Her şairin bir, büyük şairlerin iki, üç beytini de örnek olarak verir.

Sözü edilen bu üç eser, Herat'ta yazıldıkları için Herat ekolu tezkireleri olarak adlandırılırlar. Bu ekolün başlıca temsilcileri olan Cami, Devletşah ve Nevâî. ortaya koydukları bu eserlerle hem daha sonra Osmanlı ülkesinde ortaya çıkacak Tezkire-i şuarâ türünü derinden etkilemişler, hem de edebi biyografiye ivme kazandırmışlardır.

Sözü edilen bu biyografiler, konularına ve bakış açılarına göre küçük farklılıklar göstermekle birlikte ortak bir medeniyetin ürünü oldukları için belli ortak noktalara da sahiptirler. Biyografisi yazılan kişi hemen daima belli bir yaşa geldikten sonra böyle bir değerlendirilmeye hak kazandığı için bu eserlerde doğum tarihleri pek yer almaz. Buna karşılık kişileri adları, kronolojik unsurlar, özellikle de ölüm tarihleri titizlikle tesbit edilmeye çalışılmıştır. Biyografisi yazılan kişinin hayatında geçen belli başlı hadiseler kısaca nakledilir. Bilim adamlarının eğitimleri, başlıca hocaları ve eserleri önemlidir. Şairlerin şiirlerinden ise örnekler verilir, onların edebi kişilikleri ortaya konmaya gayret edilir. Bu haliyle gelenek, biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için bütünüyle insan unsuruna yöneliktir. Çizilen portre son derece canlı, fakat verilen bilgilerin belgelendirilmesi her zaman mümkün değildir.

Çağatay edebiyatında Nevâî ile başlayan gelenek kısa bir süre sonra Osmanlılara geçti. Batı Türkçesiínde şairler tezkiresi olarak ilk örnek Sehî Bey tarafından kaleme alındı. Sehî Bey ve onu izleyen ilk dönem biyografi yazarları, kendilerine Câmî'nin Bahâristânı'nı, Devletşâh'ın Tezkiretü'ş-şuarâ'sını ve Mecâlisü'n-nefâisi örnek almışlarsa da XVI.yüzyıla kadar gelişen edebi birikim ve onların yaratıcılarını bir araya getirme ihtiyacı, zamansız bir özenti değil, bir ihtiyacın cevabıdır. Sehî Bey'den sonra özellikle Latîfî ve Aşık Çelebi şair biyografilerinin çok başarılı örneklerini verdiler. Latîfî bizde türle ilgili olarak ilk kez tezkire adını kullanan yazardır. Onu izle-

yerek daha sonra bu vadide eser veren on üç yazar da eserine tezkire adını vermiştir. Arapça zikr kökünden türetilmiş bir kelime olan tezkire, hatırlamaya vesile olan şey anlamına gelir. Kelime, dilimizde çeşitli manalarda kullanılmıştır. Bir şeyi hatırlatmaya ya da bir haberi bildirmeye yarayan kısa pusula; herhangi bir iş için izin verildiğini bildirmek üzere hükümetten alınan kâğıt; askerin terhis olduğunu gösteren belge; aynı şehirdeki resmî daireler arasında gidip gelen yazışma, bunların başlıcalarıdır. Fakat bütün bunların ötesinde Tezkire, edebiyat terminolojisi olarak Osmanlı toplumunun maddî ve manevî kültürünü meydana getiren her meslekten yaratıcı kişinin biyografik künye yazıcılığını temel alan bir tür anlamı kazanmış ve belirli bir meslekte tanınmış kişilerin, meselâ evliyâların, hattatların, mimar ve mûsikî ustalarının, hatta usta bir çiçek yetiştiricisinin hayat ve sanatından söz eden edebi geleneğin adı olmuştur. Sözü edilen çalışmalar, anlattıkları çevrenin veya mesleğin adıyla anılırlar. Şâirleri anlatanlara Tezkire-i Şuarâ veya Tezkiretü'ş-şuarâ, erenleri anlatanlara Tezkiretü'l-evliyâ, hattatları anlatanlara da Tezkiretü'l-hattâtîn denir. Bu geniş kullanım alanına rağmen tezkire denince daha çok şairlerin hayatlarıyla şiirlerinden söz eden kitaplar akla gelir. Bu çalışmaların önemli bir bölümü tezkire kelimesini özel bir ad olarak taşıdıkları gibi, ayrı bir isim taşıyanlar da çoğu kez tezkire adıyla anılmaktadırlar.

Türk edebiyatında şuara tezkiresi olarak 31 eser vardır.

Osmanlı biyografisi daha önce var olan bir geleneğin izleyicisi olduğu için bu eserler öncelikle bir önsözle başlarlar. Bu bölümde yazar Tanrı'ya hamd, peygambere dua ettikten (hamdele ve salvele) sonra kitabını niçin yazdığını anlatır. Bu kısımda üzerinde ısrarla durulan özelliklerin başında Kur'an'da şiir aleyhindeki hükümlerin nasıl yorumlanması gerektiği ve bu hükümlerin aslında belli tarzdaki şiirleri kapsadığı vurgulanır. Tanrı'nın insanlara verdiği en değerli nesne konuşma ve yazma yetisidir. Bu yüzdendir ki şiirin tarihi insanla yaşıttır ve ilk şiir Hz. Adem tarafından söylenmiştir. Bu bölümde bazan tezkireci eserini hangi yöntemleri kullanarak yazdığını ve eserine girecek isimleri nasıl seçtiğini de anlatır. Bu yüzdendir ki tezkirelerin bir bölümünün mukaddimesi orjinal birer poetika denemeleridir.

Daha sonra biyografilere geçilir. Bu bölüm de kendi arasında bir kaç kısma ayrılabilir. Tezkirecilerin çoğu, yine kendilerinden önceki örneklere bakarak hanedan mensuplarını ayrı bir bölümde ele almışlardır. Tezkirenin çatısını meydana getiren asıl şairler bölümünde Osmanlı ülkesinde yetişmiş ve Türkçe şiirleriyle tanınmış şairler yer alır. Burada yer alan şâirlerin doğum yeri, adı, lakabı, öğrenim durumu, meslek veya makamı, başlıca hocaları, hayatlarındaki önemli değişiklikler, ölümü, varsa ölüm tarihi, mezarının yeri, bazan şâirle ilgili bir ya da bir kaç anekdot, edebî durumuyla ilgili değerlendirmeler, eserleri ve eserlerinden örnekler yer alır.

Biyografiye yönelik bu bilgiler tezkire yazarının imkânlarına, şâire zaman ve çevre olarak yakınlığı ya da uzaklığına, ayrıca yazarın bakış açısına bağlı olarak kısalıp uzamaktadır. Aşık Çelebi'de son derece ayrıntılı ve uzun biyografi tarzı, Fâ-

izî'de sadece şâirin adı, işi ve ölüm tarihinden ibaret bir şekle dönüşür. Güftî ise manzum tezkire yazan tek isimdir.

Tezkirelerin sonunda da hâtime adı verilen bir sonuç bölümü yer alır. Bu kısımda da tezkireci, eserini yazarken karşılaştığı sıkıntıları anlatır, eserini başarılı kılması için Tanrı'ya yakarır, okuyandan ve yazandan beklentilerini sıralar.

XVI.yüzyıldan XX.yüzyıl başlarına kadar devam eden tezkire türü, geniş zaman dilimi içinde farklı şeklî görünümlerle karşımıza çıkar: Bu eserler Herat ekolü tezkirelerini kendilerine örnek almakla birlikte, başta tertip tarzı olmak üzere birçok değişikliğe de uğramışlardır. Nasıl Osmanlı mimarisi, mirası üzerine oturduğu Orta Asya ve Selçuklu geleneğini olağanüstü bir tarzda geliştirmişse benzer bir inşa faaliyeti de biyografide gerçekleşmiştir. Herat tezkireleri tasniflerini tabaka üzerine kurarken bizde bu yöntemi Latîfî çok pratik bir şekle dönüştürmüş ve şairleri alfabetik olarak sıralamaya başlamıştır. Latîfî'den sonra bu çağdaş usûl, küçük istisnaları dışında Türk tezkireciliğinin vazgeçilmez tertip tarzı olmuştur. Latîfî sadece tertip tarzıyla değil, biyografiye kazandırdığı ivme ile artık klâsik biyografinin sınırlarını çizmiş, Aşık Çelebi ve Antoloji tipi tezkireler hariç kendinden sonraki biyografi yazarları büyük ölçüde onu izlemişlerdir. Başka bir ekol olan Aşık Çelebi, tertip tarzının kullanışsızlığı ve ortaya koyduğu geniş biyografi yapısı, çok özel yeteneklere ihtiyaç gösterdiğinden kendisinden sonra pek takipçi bulamamıştır. Sehî ve Ahdî dışındaki XVI.yüzyıl tezkirecileri, şâirlerin kendilerine has bir sınıf olduklarına, meslek ve diğer sosyal ölçülerine bakılmaksızın bir bütün olarak ele alınmaları gerektiğine inandılar. bu kanaat XVIII. yüzyıla kadar benzer şekilde devam etti. Fakat ortaya çıkan birikim bu yüzyılda Esrar Dede ve Akif'i kendi çevrelerinin şâirlerini bir tezkirede toplamaya götürdü. Böylece Esrar, sadece mevlevî şâirlerden, Akif de Enderûn'da yetişenlerden ibaret zümre tezkirelerini kaleme aldılar. Bunu daha sonra Ali Emîrî Efendi, Tezkire-i Şuarâ-yı Amîd'de ve İşkodra Şairleri'nde sadece aynı şehirde doğan biyografilerden ibaret tezkire haline getirdi. XIX. yüzyıl toplumun kendi medeniyetinden kuşkuya düştüğü, buna bağlı olarak da yenilik arayışlarının derinleştiği dönemdir. Pek çok başka alan gibi değişen ve yenileşen insan, edebi sahada da bir beklenti içinde idi. Toplumda derinden hissedilen ikilem biyografiye de yansıdı. Esad Efendi, Arif Hikmet ve Fatin klâsik geleneği sürdürürken Tevfik ve Mehmet Tevfik mevcut birikimi değerlendirip bütün Osmanlı şairlerini tek bir eserde toplamaya çalışmışlarsa da bunda başarılı olamadılar. Öte yandan Esâmî ve Osmanlı Şairleri ile Nâcî, Eslaf ve birkaç eseriyle Faik Reşat, Osmanlı Müellifleri ve başka örnekleriyle Mehmet Tahir, Sicill-i Osmanî ile Mehmet Süreyya bu yeni arayışın ürünleri olan çalışmalarını verdiler.

Türkçe şair biyografisi yazma geleneği Doğu Türkçesi'nde başlamış olmakla birlikte bu yazı dilinde gelişimini sürdürememiş, Nevâî'den sonra ancak Sâdıkî ile ikinci bir örnek verebilmiştir. Türün bu coğrafya yerine Osmanlı Devleti içinde hayatını devam ettirebilmiş olmasının sebebi, uzun ve istikrarlı bir devletin varlığı ile müm-

kün olabilmiş, Orta Asya'da tersine bir yapı söz konusu olduğu için, başka kültür ve sanat faaliyetleri gibi, XVI. yüzyıldan sonra yeni örnek üretilememiştir.

XVI.yüzyıl tezkirelerinin bir özelliği, ele aldıkları şâirlerin büyük bölümünün kendi dönemlerinden önce yaşamış olmalarıdır. Bu yüzden biyografiler, toplanan bütün bilgileri ihtiva ettiklerinden, uzundurlar. Buna karşılık örnek şiirler ortalama biyografinin üçte biri kadar bir bölüm kapsar. XVII.yüzyıl tezkirecileri ise daha çok kendi çağdaşlarını kaleme almışlardır. Bu yüzden söylenen şeyler bilinenin tekrarlamak anlamına gelecek mütedâvil

Malûmat olduğu için biyografiler kısalmış, buna karşılık örnek verilen şiirler artmıştır. Riyâzî Tezkiresi bu iki yüzyıl arasında bir geçiş dönemi eseridir. Şekilde meydana gelen bu değişiklikler, giderek antolojik tezkireler diyebileceğimiz bir tarzın doğmasına sebep olmuştur. Bu tarz tezkirelerde birkaç kelimelik biyografik bilgi ve uzun şiirler yer almaktadır.

XVIII.yüzyıl ise kendinden önceki döneme bir tepki ve XVI.yüzyılın mükemmel örneklerine bir özentidir. Bu yüzdendir ki sözü edilen yüzyılda biyografiler tekrar XVI. yüzyıldaki gibi uzamış, buna karşılık örnek şiirlerde azalmaya gidilmiştir.

Tezkireler, çeşitli sanatlar ve secilerle işlenerek kaleme alındıkları için kendileri de birer edebî eserdirler. Fakat burada standart bir tezkire yazıcığından söz etmek mümkün değildir. İlk örnek olan Sehî Tezkiresi, üslûp, ifade ve terminoloji açısından da acemilikler gösterir. Bu konuda da Latîfî Tezkiresi daha sonraki yazarlara modellik etmiştir. Kendisinden sonra tezkire yazan Hasan Çelebi, Sâlim ve Râmiz süslü ve mutantan bir anlatımı tercih etmişlerdir. Aralarında bu manada üslûp farkı bulunmasına rağmen tezkireler, aynı sanat ve kültür telakkisinin ürünleri oldukları için biçim ve muhteva yanında üslûp, dil ve terminoloji bakımından da benzerlik gösterirler.

Tezkirecilik biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için yazarı ortaya koyduğu eserden daha önde tutup sanatın kaynağındaki insan unsuruna yönelir. Bu yüzdendir ki tezkirelerde sanata yönelik değerlendirme unsurları büyük ölçüde şaire yöneliktir. Bu özelliğiyle adı geçen eleştiri sistemi, eseri esas alan modern eleştiriden ayrılır. Ama bu ifade, tezkirelerin sadece biyografik çerçevede kaldıkları anlamına gelmemelidir. Tezkirelerde, özellikle verilen örneklerden önce şâirin sanatına yönelik önemli değerlendirme unsurlarına da raslanır. *Pesend ü ısgâya kâbil şiir; hoş-âyende nazm; rengîn inşâ; âşıkâne gazel ve muhayyel eş'âr* gibi bütün tezkirelerde karşımıza çıkan terminoloji bunun kanıtıdır.

Tarih ve onun özellikle ıslam aleminde en önemli alt dallarından biri olarak biyografi, sözü edilen uygarlığın dünyaya en dikkate değer armağanlarından biridir. Meseleye Türk biyografi geleneği açısından bakıldığında da Arap ve Fars edebiyatları öncülüğünde gelişmiş olmasına rağmen özellikle şuara tezkiresi türü, en güzel ve başarılı örneklerini Türkçe'de vermiştir. Üstelik tür, Türkçe'de XVI.yüzyıldan XX.yüzyıl başlarına kadar kopmadan ve hiç boşluk bırakmadan sürüp gitmiştir. II.

Murat devrinden itibaren kalburun üzerinde kalacak hiçbir şairimiz yoktur ki onunla ilgili yazılı bir biyografik bilgiye rastlamayalım. Kuşkusuz verilen bu bilgiler bugünkü biyografi ölçülerine göre eksiktir. Ama Batı ülkeleriyle mukayese edildiğinde bu anlayış kendi çağının çok önündedir. Bu önemli özelliklerine rağmen tezkire birikimi, başka benzer birikimler gibi çağdaş bir organizasyona dönüşmemiş ve çağdaş biyografi bize tamamen Batı'dan gelmiştir. Belki bunun tek istisnası, gençliğinde klâsik biyografi ile yakinen ilgilenen Behçet Necatigil'in İsimler Sözlüğü çalışmasıdır. Üzülerek belirtelim ki tezkireler üzerinde yakın yıllara kadar kayda değer çalışmalar yapılmamış, yeni yayınlarla bunların genç nesillerin gündemine girmesi sağlanamamıştır. Mevcut tezkirelerin ancak altı tanesi yeni harflerle, dokuz tanesi de eski harflerle yayınlanabilmiştir. Bu eksiği bir ölçüde giderecek toplu değerlendirmelere de gidilmiştir. Hammer-Purgstall'ın daha XIX. yüzyılda *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst bis auf unsere Ziet*, 4 c., Peşte, 1836-38 adıyla gerçekleştirip yayınladığı çalışmanın bir örneği henüz Türkçe'de gerçekleştirilememiştir.. Örneğin Boşnaklar H. Şabanoviç'in *Knjizevno Muslimana BıH na Orijentalnim Jezicima, Sarajevo, 1973* isimli kitabıyla kendileri açısından bu çalışmayı gerçekleştirmişlerdir. Bizde *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, 1988 bunun ilk, fakat yetersiz örneklerindendir.

VICTORIA ROWE HOLBROOK*

Türkçesi: AYDIN ÜNAL

İRAN VE TURAN: TÜRKİYE'DE EDEBÎ TARTIŞMALAR

Farsça etkisi Osmanlı şairlerinin sıkça tartıştıkları bir konudur. Tezkire kaynaklarından anladığımıza göre 16. Yüzyıl'ın ortalarından itibaren Osmanlı şairleri İranlı ustaları daha fazla takip etme (tetabu) ihtiyacı hissetmemişlerdir. Ama 19. Yüzyıl'da Genç Osmanlılar ve ardından da Jön Türkler modern bir Türk edebiyatı yaratma çabasına girişince konu yeniden önem kazanmıştır. Türkçe'nin Anadolu'da, sonraları da Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer topraklarında yayılması şartları oluştuğunda, şiir yapılarının bir çoğunda Farsça türlerinin baskın gelmesi şaşırtıcı değildir. Ancak, modern Türk edebiyatını başlatan modemleşmeciler için bunun neden bu kadar önemli olduğu pek belirgin değildir. Ben burada kısaca, modemleşmecilerin neden Farsça etkisi meselesine işaret etme ihtiyacı hissettikleri sorusunu yöneltmek (cevaplamak değil, ama çerçevesini çizmek) istiyorum.

Anadolu'ya Türk göçü ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişine ilişkin tarihi ana hatlar zaten bilginiz dahilindedir. Ben sadece Türk edebiyatının erken tarihinin benim sorumla ilgili olan bazı yönlerini kısaca özetleyeceğim. Rumi'nin saygınlığı, eserlerinin uluslararası tanınmışlığı ve adına kurulmuş olan tarikatın başarısı, hiç kuşku yok ki, Farsça'nın günlük konuşma dili olarak hiç kullanılmadığı ya da artık kullanılmadığı topraklarda bir edebi dil olarak hayatta kalmasını sağlayan en büyük faktörlerdendir. Arapça'nın Osmanlılar arasında edebi bir dil olarak kullanılması da benzer bir olgudur. Her ikisi de saygınlık ve geçmişle bağlantının sürekliliği için bir araçtır. Ya da, diğer bir şekilde söylersek, otorite için. Ama şunu da hatırlayalım ki 12-15. Yüzyıllar boyunca tüm dünyada okur yazarlık seçkinlerle sınırlıydı ve halk arasında şiir, destan ve benzerleri sözlüydü. Bu nedenle, bu tarihi bağlam içinde "seçkin edebiyatı"ndan bahsetmek bir şekilde gereksizdir. O tarihlerde edebi diller konuşma dillerinden farklıydı. Farklılık kökende ya da şekilde de olsa, herhangi bir konuşma dili lehçeden lehçeye değişirken, yazılı eserlerin dili hep standart olmuştur. Türkçe okur yazarlığın Anadolu'da yaygınlaşmasında önemli olan, bir dünya imparatorluğu haline gelen Türk devletinin yükselişiyle aynı zamana denk gelmesi ve ihtiyaçlarına karşılık verecek şekilde gelişmesidir. Bu imparatorluk, en uzun ömürlü, tarihte en geniş coğrafi sınırlara sahip en güçlü İslami devlettir.

Anadolu'da gelişen bu yazı Türkçesi İslami bir dildi. Osmanlı, meşruiyetini İslam'ın yayılması projesi üzerine kurmuştu. Kurucular, İslami Doğu'ya kıyasla, Fars-

ça ve Arapça ilim merkezlerinden alimleri cezbetme ve koruma konusuna büyük önem vermişler, İmparatorluk içinde bu tarz ilim merkezleri kurmuş ve desteklemişlerdir. Başlarda Osmanlılar'la rekabet halinde olan, ama sonra fethedilen bazı beylikler Türk lehçelerindeki edebi yapıları özellikle desteklemişlerdi. Ama şunu da hatırlamalıyız ki İslam'ın batıya doğru yayılımı Anadolu'ya Türk göçünün meşrulaştırılmasına hizmet etmişti ve Anadolu Türk edebiyatının en erken kayıtları tema olarak diniydi. Dinin herkesçe paylaşılan dünya görüşü sağladığı bir tarihi bağlamda "dini edebiyat"tan bahsetmek gereksiz olabilse de, bir sevda şiiriyle okuyucuyu inanmışlar topluluğuna katılmaya davet eden bir şiir arasında fark vardır. Erken Türk şiirlerinin bir çoğu okuyucuya bir öğretmenin tonunda ("Ey Gafil" "Ey talib-i Hakk") şeklinde hitap eder, insanın Tanrı'yla ilişkilerinin yönlerini açıklar, gerçek müminlerle dayanışmanın erdemlerini belirtir. Beylikler tarafından geliştirilen Türk edebiyatının çeşitli türleri, özellikle Farsça ve Türkçe olan Doğu'daki edebi hareketlere kıyasla, Osmanlı koruması altındaki üç lisanlı yapı içinde ilerlemeye devam etti. Osmanlı şairleri bu hareketleri yakından izlediler. Yukarda da değindiğim gibi 16. Yüzyıl'la birlikte, incelik ve özgünlükte İslam Dünyası'ndakilere üstün olmasa da eşit bir şiir geleneği yarattıklarını düşündüler.

"Özgünlük" burada anahtar kavramdır, genellikle taze mazmuna karşılık gelir ve Osmanlı şiirinin özgünlüğü doğu Türkçesinden çok Farsça'ya karşılık olarak kurulmuştur. Buna karşın, 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca kendi dönemlerinde yazılan hem klâsikleri hem de çağdaş çalışmaları okumaya devam ettiler. Ama ilgilendikleri Farsça şiir artık (Şii) İran'da yazılanlar değil, (Sunni) Türk idarecilerin himayesi altındaki Kuzey Hindistan'da yazılanlardı. Bu durum, İslam dünyasındaki modern nesillerin batı Avrupa'daki edebi türleri keşfetmesini sağlayacak Avrupa sömürgeciliğinin jeo-politik dönüşümüne kadar haklılığını muhafaza etti. Genç Osmanlılar ve sonra da Jön Türkler, dil ve edebiyata modernleşmenin bir aracı olarak bakan 19. ve erken 20. Yüzyıl Müslümanları arasındaydılar. 1870'lerde Farsça'nın etkisi ve Türkçe'nin özgünlüğü konularını yeniden gündeme getirenler Genç Osmanlılar'dı, ama Fransız edebiyatıyla kıyaslayarak. Özgünlüğe (yine bu anahtar kavram) büyük önem atfeden Fransız Romantikleri'ne çok benziyorlardı. Fransız şiiriyle karşılaştırıldığında eski Türk şiirinin özgün olmadığını iddia ediyorlardı zira eski şiir Farsça'dan etkilenmişti. Aynı zamanda da Fransız modeli üzerine kurulu bir modern Türk edebiyatı yaratmaya çalışıyorlardı. Şunu da hatırlatalım ki, belirgin bir zihinsel çelişki o günlerde tüm dünyadaki modernleşen Müslümanların ortak özelliğiydi. Zihinsel çelişkinin İslam dünyası içindeki birçokları için modernitenin dayanıklı bir mirası olarak artakaldığı sık sık söylenir (ve aslında modern olmak kendi içinde şizofrenik bir zihin durumudur). Ama modernleşen Türkler sanki, Osmanlılar'ın yüzyıllardır kendi şiirlerinin en büyük sanatsal başarı olduğuna inandıklarını, Farsça'ya kıyasla Türk şiirinin özgünlüğünü tartışma geleneğinin sadece, bir gelenek, bir tartışma alışkanlığı olduğunu "unuttular" Ve "unuttular" ki özgün, modern bir Türk edebiyatı oluşturmak

için çalışırlarken, Fransızca'yı taklit ediyorlardı. Neden? Tabii ki tek bir neden yok. Elbette bu türden sorulara bizim önereceğimiz cevaplar ilgi çekici olmayacaktır ama anlatılan vahim olayların öyküsünü tahminler açıklığa kavuşturabilecektir. Modernleşmeciler en azından istikrarsız bir siyasî iklim içinde çalıştılar ve aşırı baskıyla sadakat çatışmalarına maruz kaldılar. Modern Türk edebiyatının ortaya çıkışı, Osmanlı Devleti'nin, güçlerinin zirvesindeki Avrupa sömürgeciliğiyle en acımasız şekilde karşı karşıya kaldığı dönemle aynı zamana rastlar. Bu şartlarda akılcı tercihler yapılamaz. Aksine, böyle durumlarda "unutma" seçeneği ağır basar ya da, psikoanalitik kavramlarla söylersek, bilinçaltında bir arzu nesnesinin birincinin izlerini taşıyan başka bir nesneyle yer değiştirmesi (bilinç kayması); ve bilinçaltındaki birbirinin izlerini taşıyan bir çok arzu nesnesinin içiçe geçmesi (Bilinç yoğunlaşması). Burada aklımıza birçok psikoanalitik terim geliyor; örneğin, "itilmişliğin geri dönüşü. Ama eğer bu iki kavramı (tıpkı iki misafiri ağırlar gibi) ağırlayabilirsek, Genç Osmanlılar'ın durumları için şunu söyleyebiliriz: Fransızca'yı taklit, Farsça'nın etkisi sorunuyla yer değiştirmiştir; bu da Hristiyanlar'ı taklit konusundaki olumsuz duyguların izlerini taşımaktadır; ve Osmanlı İmparatorluğu'nu korumak için yaptıkları girişimlerdeki başarısızlıkların birçoğu modern olma arzusu içinde yoğunlaşmıştır.

* Ohio State University

MAHMUT KAPLAN

SEBK-İ HÎNDÎ ŞAİRLERİNDEN FEHÎM, İSMETÎ, NA'İLÎ VE NEŞATÎ'NİN, DİVANLARINA GÖRE ŞAİR VE ŞİİR HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

Türk edebiyatında Sebk-i Hindî veya Hind Üslûbu olarak anılan edebî akımın Fars edebiyatında ortaya çıkışı ve isimlendirilişi ile ilgili çeşitli tartışmalar yapılagelmiştir.[1]

Edebiyatımızda etkileri 17. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan Hind Üslûbu, İran'da doğmakla birlikte Hindistan'da gelişmiştir. Bu üslûbun Baba Figanî, Urfî-i Şirazî, Nazirî, Talib-i Amülî, Kelim-i Kâşânî, Sâib-i Tebrizî ile Feyzî-i Hindî ve Şevket-i Buharî tarafından yaratıldığı kabul edilir. Türk edebiyatında 17. yüzyılın önemli şairleri olan, Fehim, Şehrî, İsmetî, Na'ilî ve Neşatî ile 18. yüzyıl şairlerinden Nedim ve Şeyh Galib bu tarzda şiir yazan şairler olmuşlardır.[2]

Bu incelememizde 17. yüzyıl Türk şiirinin önemli isimleri Fehîm-i Kadîm, İsmetîî Nâilî ve Neşatî'nin "şair" ve "şiir" hakkındaki görüşlerini, divanlarına göre incelemeye çalışacağız. Dipnotlar fazla yer tutmasın diye alıntılar metin içinde gösterildi. Bu amaçla Fehim Divanı (FD), İsmetî Divanı (İD), Na'ilî Divanı (ND), ve Neşatî Divanı da (ND) ile gösterildi.

Fehim-i Kadim (öl.1647-8): Türk edebiyatında Hind üslûbunun önemli temsilcilerindendir. Divan şiiri geleneğine uyarak gerek kasidelerinde, gerekse gazellerinde sık sık şiirini överek, kendi şairliğini, şairin kim olduğunu ve şiirden ne anlaşıldığını veya kendisinin ne anladığını anlatır.

Şiirlerinde kendi şairliği, şairlik yeteneği veya şairlik gücü hakkında, kalemi ejdaha dili gibi kullanan bir şair, benzersiz sözler söyleyen bir büyücü ifadelerini kullanarak, "pâk-hayâl, pür-zûr, şûh, sâhir, sihr-sâz, sihr-âsâr, pâdişâh-ı memâlik-i nazm, nazm-pîrâ, bülbül-i elvân-nağam-ı gülşen-i feyz, maânî ikliminde sâhib-nizâm, gazel-perdâz, şâir-i nâzük, pârsâ-yı harem-i deyr-i mecâz-ı aşk, şâir-i kâdir-beyân-ı sihr-pîrâ, şâir-i kâni', merd-i bî-bak, mutrıb-ı bezm-i fenâ, bülbül, herze-gerdi âlem-i aşk, şâir-i meşhûr, şâir-i mümtâz, bülbül-i rengîn-terennüm, reşk-i Meryem, nakkâş-ı suver-kâr-ı sanem-hâne-i aşk, sehhâr, şâir-i mestâne-i ferzâne, şâir-i râst-sühan, i'câz-ı nazm ile mümtâz, mu'ciz-tırâz-ı dehr, andelîb-i bahâr-ı ma'ânî, şehriyâr-ı diyâr-ı ma'ânî" gibi sıfatlar, benzetmeler ve övgü dolu sözler söylemiştir. Aşağıdaki beyit şairin kendine güveninin açık bir ifadesidir:

Fehîm-i sâhir-em ben eylesün gamze beni ilzâm
Olur gerçi füsundan mâlik-i i'câz müstagni[3]

İran edebiyatından Örfi-i Şirâzî ve Tâlib-i Amülî, Zahîr-i Faryâbî, Hayyâm, Nizâmî, Kelîm, Rıza, Senayî, Enveri, Şâhî, Selman, Sahban, Bahrî, Kâni gibi şairleri anan Fehîm, Arap şairlerinden Hassân'ı zikreder. Türk Şairlerinden ise Şehrî'yi hatırlar. Fehim, şairliğinin bu İran ve Arap şairlerinden üstün olduğunu söyler, Hakanî, Şâhî ve Melik'in tarzının eskidiğini artık kendisinin yeni bir tarz ve şiirle ortaya çıktığını dile getirir. Feyzî-i Hindî, eğer şiirlerimin ocağını görseydi ona rahip olurdu demekten çekinmez:

Köhne oldı resm-i Hakânî ve Şâhî vü Melîk
Şimdi nev-şeydâ Fehîmüñ tâze dîvânın görüñ (FD. s. 548)

Görse ger şu'le-hâne-i tab'um
Feyzi-i Hind ederdi ruhbânî (FD. s. 204)

Fehim, Tâlib ve Senâyî ile aynı mazmunları kullanmada sırdaş olduğunu, yeteneğinin ise Enveri'nin yaradılışının ay'ından geldiğini söyler. Örfi'nin İran'da eşi yoktur; Anadolu'da ona benzer olan Fehim'dir:

Misli yokdur 'Acem'de gerçi Fehîm
Rûm'da 'Örfi'ye nazîr benem (FD. s. 578)

O, şiirleriyle Anadolu ve Mısır'ı Şiraz ve Şirvan'ın kıskandığı diyarlar haline getirmiştir:

Yâ 'Örfiyem yâ 'Hâkânî disem bu tab' ile câ'îz
Ki itdüm Rûm u Mısr'ı gıbta-geh-i Şîrâz u Şirvân'a (FD. s. 146)

Kendisine üstad olarak şairlik tab'ının yeterli olduğunu söyleyen Fehim, İran'ın ünlü şairlerine tepeden bakan bir tavır sergilemiştir:

Bana üstâd-ı kül yeter tab'um
N'eyleyim ben Zahir ü Selmân'ı (FD. s. 204)

İsmetî (öl.1665): Sebk-i Hindi'nin Türk edebiyatındaki bir önemli ismi de küçük bir divan bırakmış olan İsmeti'dir.[4] Diğer şairlerin aksine İsmeti'nin fahriyyeye pek fazla iltifat etmediği görülür. Zaten az sayıdaki şiirleri de şaire belki bu fırsatı vermemiştir. O da bir çok divan şairi gibi kendisini "bülbül" olarak niteler. İsmeti'nin kendisini tanımlamada kullandığı bir sıfat da "şuridekar"dır.

Nüzhet-serây-ı 'ışka da'hı 'İsmetî gibi
Şûrîde-kâr bir dil-i âzâde gelmedi (İD. s. 113)

Nâ'ilî (öl.1666), Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatında etkisi geniş olan şairidir. Bir çok şairi etkileyen Nailî, hacimli divanında şairliğini ve şiirini her fırsatta övmüş, kendisine değer vermeyenlerden yakınmıştır. Nailî kendi şairliği, tab'ı ve yeteneği için Divan'ında[5] şu sıfatları, benzetmeleri, deyimleri ve ibareleri kullanmıştır:

"Övünme meydanının yiğidi, rüzgâr süratli gönül atının binicisi, tâze-zemîn, pîr-i endîşe, tab'-ı pâk, Hızr-ı dil-zinde, ser-çeşme-i irfân, güher-i kân-ı güher, kân-ı pür-gevher, sudâger-i nazm, kân-ı suhan, sâhir-i i'câz-karîn, sâhir, Risto-yı suhen, Hürmüs-i eflak, menba-ı feyz, suhan-ara, mahkeme-pira-yı ma'ani, hacegi-i kişver-i dâniş, nâzım-ı

hoş-lehçe, tab'-ı zer-endûz, tab'-ı sihr-kâr, nev-kumâş-ı ser-i bâzâr-ı hüner, beliğ-i nâdire-senc, köhne şâgird-i muallimhâne-i manâ, nazm ülkesini feth eden İskender, sâhir-i tab', câdû-yı pür-fen, kelîm-i tab', kelîm-i tûr-i manâ, dürr-i hakîkate sadef, kalem-rev-i gam şehriyârı, nazik yaradılışlı şair, sâhir-i ma'nî-tırâz, istikâmet-i tab'-ı bülend sahibi, sâkî-i mastaba-pîrâ-yı asîr-i nazm, câdû-yı pür-fen, tâze ayyâr-ı tuvanger, Kelîm-i tab', hüner hazinesi, ma'rifet kânı, gencîne-i irfân fâtihi, cenneti süsleyen şair, sâhir-i ma'ni-tırâz"

Divanında Nailî, Arap şairlerinden Hassân'ı, Türk şairlerinden Fuzûlî ve İsmetî gibi şairleri anar. O'nun asıl andığı şairler, kendilerini geçtiğini kabul ettiği veya beğendiği, onlarla eşdeğer gördüğü İran şairleridir. Nailî, aşağıdaki beyitlerde Örfî, Tâlib, Enverî, Hakânî gibi şairleri övmektedir:

Huld-ı i'câzdır elhak dil-i 'Urfî ki henüz
Tâzedir nutfe-i endîşe-i gevher-zâyî (ND. s. 37)

İstimâ'ından olur Tâlib-i şîrin-suhenin
Tûti-i zâ'ika müstagnî-i şekker-hâyî (ND. s. 37)

Habbezâ mihr-i zamir-i Enverî-i sâhîr kim
Zihni dâg-ı dil eder subh şeb-i yeldâyı (ND. s. 38)

Eylemiş râyiz-i endîşeme 'Hâkânînin
Türktâz-ı reh-i ma'nîde tekaddüm pâyı (ND. s. 38)

Nailî, kendisini Hüsrev, Hakânî, Hacû-yı Kirmânî, ve Şevket-i Buharî ve Sâib ile aynı değerde görür. Kendisini şiir mühendisi olarak gören şairin şu fahriyesi dikkat çekicidir:

Ben Na'ilî mühendis-i nazmım çeh-i devât
Risto-yı tab'ıma rasad-ı intibâhdır (ND. s. 186)

Aşağıdaki beyitlerde şairin haklı olarak şiiri hakkındaki övünmeleridir:

Nazmın mahal mahal getirip Na'ilî delîl
Şeh-nâme-i belâgata düstûr yazdılar (ND. s. 190)

Erişmez gavrına gavvâs-ı fikret Nâ'ilî tabın
Dür-i güftârını bir bahr-ı bün-nâyâbdan söyler (ND. s. 192)

Ey Nailî hamûşî mahz-ı hikemdir ammâ
Eş'ârı böyle söyler üstâd söyleyince (ND. s. 302)

Nailî, şairlik yaratılışının sızıntısının bile şiir bengisuyuna sakalık ettiğini övünerek söyler:

Tab'-ı pâkümdür o ser-çeşme-i ma'nî ki eder

Reşhası âb-ı hayât-ı suhana sakkâyî
Hum-ı tab'ımda ki cûşîde olur bâde-i feyz
Pür eder katresi bu nüh kadeh-i mînâyı (ND. s. 36)

Nailî, kalemini, dolayısıyla da şairliğini şu ifadelerle över: "mürekkebi manâ güzelinin yüzünde benler yapar, meşşâta, mû-şikâf, sûret-nigâr-ı deyr-i bütân-ı hayâl, ratbü'l-lisân, manâ Tûr'unun fidanı, çûb-ı huşk, kilk-i ma'nî-sûver, gûyâ, lüle, mîzâb, ney, nâvedân, nây, cullâb-eda, tûtî-i gûyâ, nakş-pîrâ-yı sanem-hâne-i i'câz u füsûn, nahl-ı tecallâ-yı feyz, hâlet-nümâ-yı şem-i haremgâh-ı Tûr, câsûs-ı cevher-i cân, Felâtûn, dünyaya velvele salan bir suskun, ârifler meclisinde Aristo ve Bercis, gevher, maden incisi, hem ayna hem aynalık, rakam-dâşte-i hüsn-i beyân, manâ ve beyân bahçelerine lûle-i ser-çeşme-i enhâr-ı maârif, âb-ı hayât-ı suhana şadırvan, düşünce Rüsteminin iki ağzı keskin kılıcı, yed-i beyzâ, kudret elinin kemanının oku, hançer, hayal çimenliğinde salınan servi, şem-i şebistân-ı tahayyül, şiir cevherinin sürmesine mildan, câdû-fen."

NEŞATİ (öl.1674), Divan şiirinin 17. Yüz yılda yetiştirdiği üstad şairlerdendir. Üstün şairlik gücü yanında hocalık yönüyle de Türk şiirine büyük hizmeti bulunan bu şair, kaside ve gazellerinde şairliğini ve şiirini geleneğe uyarak överken bu konulardaki görüş ve düşüncelerini de dile getirmiştir. Şairliğini şu sıfat, benzetme ve tabirlerle övmüştür: "Şiir semasının parlak ay'ı, Fehîm'in kaleminin takipçisi, şehsüvâr-ı manâ, pâk-suhan, suhanver-i mu'ciz-beyân, Hızr-ı maânî, mahrem-i halvet-sarây-ı manâ, mu'ciz-kelimât, hâce-i bâzâr-ı beyân, gevher-i yektâ, Örfî yaradılışlı şâir, şâir-i sihr-âferîn, suhan-senc, sûretger-i manâ, reh-dân-ı hüner, behre-yâb-ı feyz-i irfân, nâzım-ı pür-zûr-ı nizâm-endîşe"

Neşatî, Divan'ında,[6] Türk şairlerinden, Bâkî, Fehim, Sabrî, Nef'î, Bahâyî ve İsmeti'yi; İran şairlerinden, Örfî-i Şirâzî, Kelîm, Hakânî, Şifâyî, Selîm, Enverî, Zahîr, Selmân, Rüknâ, Talib-i Amülî ve Kemâl-i Isfahânî gibi şairleri anar.

Şiirlerini yazdığı kalemi şu isim ve sıfatlarla tanımlar ve çeşitli övgülerle över: "hâme, kilk, gevher-efşân, edhem-i hâme, Hz.Musa'nın asası, manâ resimlerine can veren, sûret-nigâr-ı ma'nî, hayâl gül bahçesinin taze gülü, sihr-âver, ney, ma'nî-tırâz, kilk-i i'câz, âb-yâr-ı suhan, anberîn-sîmâ, hâl-pîrâ-yı çihre-i manâ, peyk-i vâdî-i i'câz, ser-kadem-gerde-i râh-ı sad râz, bâğ-bân-ı gülşen-i cân, mîzâb-ı gülzâr-ı suhan, sihirle hayal yolunu kat eden, ayaklarının altından satır dizileri uzanan, aşkla çıldırmış, i'câz bahçesinde biten güzel bir servi, şirin teranelid, nazik bir eda ile her dili konuşan, taze nağmeler söyleyen, gayb sırlarını tercüme eden, söz güzelleri onun saçtığı nağmelere vurgun, o, mısra ipinde yürüyen bir canbazdır"

Fehim, şiirleri için, "bâg-ı manâ, güher-i tab', gevher, mu'cize, sihr, mu'ciz, cevher, bahr-ı nazm, misâlât-ı beyân-ı vâki', i'câz-ı nazm, i'câz, pür-efsun, sihr-i şi'r, mu'ciz-tırâz-ı dehr, şâhid-i sihr, güher, şi'r-i metîn, tâze, büt-nigâr-ı ma'nî, şâhid-i şîve-kâr-ı ma'nî, şebnem-i lâle-zâr-ı ma'nî, bî-nazîr, güftâr-ı hakîmâne, cevher-i iksir,

ma'nî-i şeydâ, dür-i nâsüfte, medîha-gevher-i çeşm-i siyâh, sihr-i helâl, şekker-efşân, nükte-ver, nükte-elvân, nev-tarz, nev-âyîn, dür-i nazm, cevâhir-i eş'âr" gibi ifadeler kullanmıştır. O, büyük bir şair olarak kendi şiirinin "yeni" olduğunun farkındadır. Bunu her fırsatta söyler:

Nev-tarz u nev-âyînine bak şi'r-i Fehîm'üñ
Taklîd-i zebân-ı köhen-i mâ-selef itme (FD. s. 654)

Şiiri öylesine zengin hayallerle doludur ki bu şiir bağından çöle bir rüzgar esse, dikenleri "gül-i sad-berg" yapar:

Geçse ol bâgdan beriyyeye bâd
Gül-i sad-berg ide mugaylânı (FD. s. 208)

Eğer bu rüzgâr, gül bahçesine doğru eserse her bir gül, ateş dilli ünlü bir şair kesilir:

Bâg-ı tab'umdan Fehîm esse gülistâna nesîm
Her güli âteş-zebân bir şâir-i meşhûr olur (FD. s. 424)

Fesahat ve belagat kurallarına bağlı olarak şiirler yazan şair, başkalarının ulaşamayacağı güzellikte, adeta mucize gibi şiirler yazdığını şu şekilde anlatır:

Benem ol şâ'ir-i kâdir-beyân-ı sihr-pîrâ kim
Kelâmum eyledüm mu'ciz fesâhatle belâgatdan (FD. s. 192)

Şirüme eyler Fehîm ol meh nigâhın âşinâ
Şâhid-i sihrüm görüp i'câz-ı dâmân-bûs olur (FD. s. 422)

Zînet-fezâ-yı bâzû-yı i'câz olan güher
'Ikd-ı Fehîm-i mu'cize-perdâza bestedür (FD. s. 430)

Fehim, şiirinde "fikret" ve "manâ" ya önem verir. O, şairlik yeteneğiyle fikir denizinden inciler çıkarır. Bu titiz şair, şiirinin anlam bakımından zengin, renkli ve derin olmasına, bütün Hind üslûbu şairleri gibi, önem verir:

Garîk-i lücce-i âlâm olup dem-besteyem ammâ
Ne cevherler çıkarmakda dilüm deryâ-yı fikretden (FD. s. 192)

Tab'um âyîne-dâr-ı ma'nidür
Kalemüm büt-nigâr-ı ma'nidür

Dil-i endîşemi iden meftûn
Şâhid-i şîve-kâr-ı ma'nidür (FD. s. 434)

Şairin her sözü, mana lale bahçesinin bir şebnemidir. Bu mana güzelleri yakıcı bir özelliğe sahiptir. Yani şiirleri yakıcı ve liriktir. Seçtiği ince manâlar, söz ipeğine sarılmıştır:

Perniyân-ı nikât-ı elfâzum
Câme-hâb-ı nigâr-ı ma'nîdür (FD. s. 434)

Edebî sanatları başarıyla kullanan şair bunu şu beytinde dile getirmiştir:

Teşbîh ü isti'âreñe tahsîn senüñ Fehîm

Çok şâ'irüñ bu şi'r-i pür-efsûn sükûtıdur (FD. s. 400)

Divan şiirinde beytin "metin" olması çok önemlidir. Beytin hem anlam, hem de şiir kurallarına uygun olması üzerinde önemle durulur. Fehim şiirinin her bakımdan "metin" olduğunu söylerken haksız değildir. O, hem metin şiirler yazmış hem de yeni bir vadide eser vermiştir:

Oldı tab'um nüs'ha-i âyîne-i feyz-i ezel

Ol sebebden sûret-i şi'r-i metînüm tâzedür

Gülbün-i lafza degül ma'ni tarâvet-yâb ise

Ey Fehîm itme ta'accüb kim zemînüñ tâzedür (FD. s. 430)

Fehim'in şiirinin bir başka özelliği de kendi ifadesiyle "hakimane" oluşudur:

Hele tahkîk budur sen de kıl insâf Fehîm

Böyle güftâr-ı hakîmâneye taklîd olmaz (FD. s. 496)

Fehim'e göre, şiirleri aşıkanedir, eşsizdir, benzerleri yazılmış değildir. Melekler gökte bu şiirlerle raks ederler. Bu dokuz kat gök, yokluk denizinde Fehim'in şiiri gibi parlak ve akıcı bir inci yetiştirmemiştir:

Olmaya âb u tâbda hem-ser-i gevher-i Fehîm

Bahr-ı 'ademde beslese nice güher bu nüh-sadef (FD. s. 514)

Fehim, şiirlerinin, erbabı tarafından tanınabileceğini şu güzel beyti ile dile getirmektedir:

Söylemen tab'-ı Fehîmüñ niydügin bîgâneye

Âşinâyân-ı su'han hüsn-i beyânından bilür (FD. s. 456)

Değerinin bilinmediğinden yakınan şair, şair geçinenleri ağır bir ifade ile eleştirmiştir.Onları mana hırsız, yol kesici olarak görmüş, onlarla anılmaktan utanç duymuştur. Onları külhan yarasası gibi görmüş, farkını şairce dile getirmiştir:

Huffâş-ı kulhana beni sanma berâberim

Ben murg-ı 'hoş-nevâ-yı gülistân-ı dîgerem (FD. s. 246)

İsmetî, şiirleri için değişik sıfatlar, benzetmeler ve tarifler kullanır. Bu sıfatlardan biri "dil-sûz" dur.Bu yakıcı şiiri yazarken neredeyse kalem ve kâğıt yanacak duruma gelir:

Yazarken şi'r-i dil-sûzını şahâ İsmetî bendeniñ

Elinde 'hâme ile kâgıd yana yazmışlar (İD. s. 53)

Böyle bir sûz-ı suhen nâdir olur 'İsmetiyâ

Nutk-ı cân-sûzda bir feyz-i 'Hudâ-dâd ister (İD. s. 52)

Mütevazi bir şair portresi çizen İsmetî, amacının "yüce" fakat edasının "pest" olduğunu söyler:

'İsmetî tefsîr-i zevk-ı bâb-ı 'ışkı kasd eder

Rütbe-i kasdı bülend ammâ edâsı pestdür (İD. s. 59)

İsmetî, şiirini sevgilinin güzelliğini tasvir için yazar. Yani güzellikleri anlatan bir şiirdir bu:

Safha-i ru'hsârı üzre göreli 'hattın anuñ
Levh-i dilde 'İsmetî durmaz misâlin kareler (İD. s. 62)

İnsan, temiz söyleyişli, güzel tabirli bir şair olmak istiyorsa İsmeti'nin tarzını seçmelidir:

Eger pâkize-gûy u hûb-tabîr olmak isterseñ
Tarîkin İsmetî üstâd-ı pâkize-su'henden bil (İD. s. 70)
Her divan şairi gibi İsmetî de kendi şiirini "rengin" görür
Sûz-ı dilden kopmadır bu şir-i rengîn İsmetî
'Arz ederseñ ehline 'arz eyle nâdân görmesin (İD. s. 80)

İsmetî, yazdığı şiir tarzını beğendiğini şu fahriyye beyitleriyle dile getirmiştir:

Münâsibdir kümeyt-i kilk-i tabım cilve geh etse
Bu şi'rüñ 'İsmetî hazz eyledim gâyet zemîninden (İD. s. 85)
Her ne zamân ki vasf edem nazm-ı safâ-şi'ârımı
Hüsn-i kabûl-ı bûs eder dâmen-i ıfti'hârımı (İD. s. 117)

Daha önce de belirtildiği gibi İsmetî mütevazi bir şairdir. Yazdığı her şiiri sunarken sevgiliye layık olmadığını düşünür:

Her şi'ri kem diye götürür yâre 'İsmetî
Bi'z-zât pâdişâhe verür arz-ı hâlini (İD. s. 111)

İsmetî, zamanında kadrinin bilinmediğinden inciyle çakıl çanak parçasının bir birinden ayırt edilmediğinden yakınmadan da edemez:

Şimdi 'hazefle yok güherin farkı 'İsmetî
Kim rağbet eyler almaga bir pâreye seni (İD. s. 105)

Na'ilî'nin, şiirlerini zaman zaman mübalağalarla överek kullandığı belli başlı sıfat, benzetme ve tabirleri şöyle sıralamak mümkündür:

"Söz, nazm, suhan, makâl, ilhâm, şekker-nevâ, sihr-i helâl, Tâlib-terâne. Meryem, manâ puthanesine hayat veren, nazm-ı pâk, manzûme-i hikmet, firâz-ı gülbün-i dilden nağme-güster, âb-ı hayât, bedî'ü'l-beyân, selîs, âb-ı revân, su, gevher. hadd-i i'câz, le'âl, dürr, güher-i marîfet, yektâ güher-i nüh sadef-i bahr-i alâ, silk-i beyân. hayret-dih-i şurrâh-ı mütûn, sihir, nahl-i gül-zâr-ı hayâl, ma'nî-i gûnâgûn, nev-arûsân-ı ma'nî, tarh-ı nev-kârî-i manâ, leyli-i nazm, füsun-ı şive-i sihr-âzmâ, şâhid-i nazm, encümen-ârâ-yı intihâb, efsunkâr, dil-güşâ, arûs-ı dil-keş, şi'r-i ter, lafz-ı çeşme-i mihr, âb-ı kevser, dürr-i semîn, bülend ve metîn, nev-terâne, lu'lû-yı kelâm, güher-pâre kelâm, dürr, selîs, i'câz-ı nutk, terâne-i kilk, dakîk, söz madeninin la'li, bülbül nağmesi"

Aşağıdaki beyitlerde Na'ilî, şiirinin önemli özelliklerini vermektedir: Söz, beden: manâ, candır:

Sebbâbe-i idrâk duyar cünbişin ancak

Cân ma'nî vü elfâz beden sen çü beyânsın
Eczâ-yı suhan kâleb ü endîşe dil-i sâf
Sen kesb-i letâfetle ana rûh-ı revânsın (ND. s. 102)

Nailî, dostlarının kendisinden başkalarını acze düşüren mucize gibi şiirler yazmasını istediklerini söyler.(s. 182). O, sevgilinin dudağını tasvir etse her nefesi İsa'nın nefesi gibi hayat verici olur.

Nailî, şiirlerinde kullandığı mazmunlar için, "bikr-i fikr, bikr-i mazmûn, ebkâr-ı nazm, ebkar-ı maânî" ifadelerini kullanır. Hayal gücü içinse, "gîsû-yı hayâl, ebkâr-ı hayâl, bağ-ı hayâl" ifadelerini kullanır.

Nailî, şiirinin değerini bilmeyenleri ağır bir dille eleştirir; onları yarasaya benzeterek kör olduklarını söyler:

Gam değil görmese hnuffâş-nihâdân-ı zamân
Levh-i ayîne-i tab'ımda olan ma'nâyı

Kûr-tab'ân-ı hased-pîşeye etmiş takdîr
Gerd-i râh-ı suhenim sürme-i nâ-bînâyî (ND. s. 37)

Şiir hırsızlarını şu beyitle hicveder:
Çoğaldı düzd-i suhen Nâ'ilî bu kışverde
Metâ-ı nazm ise mânend-i müşk-bû düşmen (ND. s. 273)

Kısacası Nailî, şiirlerinde manayı ve anlatma zarafetini öne alan bir şairdir. Şiirde anlam üzerinde en çok durduğu hususdur. Bir çok beytinde anlam konusundu dile getirmiştir.

Neşati'nin, fahriyelerinde ve şairle ilgili görüşlerini ifade ederken iki unsur üzerinde önemle durduğu görülmektedir: Manâ ve söz. Şair en çok manâ mükemmeliyeti üzerinde durmakta; bu mükemmelliğin en önemli aracı olan sözün "pâk" olması gerektiğini vurgulamaktadır. Gerek kasidelerinde, gerekse gazellerinde şairin, şiirleri ve şiir anlayışı ile igili görüşlerini takip etmek mümkündür.O, Fehîm'in takipçisi olduğunu söylemekten çekinmez. Bunu bir meziyyet olarak görür. Şiirine çok güvenen, şair, Enveri'nin bu şiirlere duyduğu kıskançlıktan başına toprak saçtığını söyler. O'nun şiiri nüktelidir, gevherdir. Şiirleriyle Hassan'ın ruhunu şad ettiğine inanır. Şiirleri hayal güldestesi olup ilahi bir ilhamın eseridir. Ardından gittiğini söylediği Fehîm bile aslında onun şiirini kıskanmaktadır. Eğer İran şairleri Şifâyî ve Selîm, O'nun şiirlerini duysalardı gönülden bağlanırlardı.:

Nükte-i nazmumı gûş itse olurdı bî-şek
Şîve-i tabuma dil-beste Şıfâyî vü Selîm (ND. s. 33)

O'nun şiiri İsa'nın temiz nefesinin sırlarını açıklar. O'nun şiirinden feyz alsa çürümüş kemikler hayat bulur. O, şiirleriyle Şirazlı Örfî'yle yoldaştır. Eğer Nef'î, bu şiirleri görseydi şiir yazmaktan vazgeçerdi. Bu şiirler "lûlû-yi lâlâ"dır. Eğer muam-

maya yönelseydi Enverî kendisine hayran olurdu. Neşatî'nin şiirleri diğer şairlerin kalbinde kıskançlık yaraları açar. Bu şiirlerin edası, güzelliği, gittikçe şiir güzelini güzelleştirmiştir. Bu şiir bir gevherdir; manâ çimenliğine safa veren bir ırmaktır.Her şiiri hayal bahçesinin bir gülüdür.Bu şiirlerde İranlı şair Selmân'ın şiirlerinin tadı vardır. Bu şiirler, Hakânî'nin şiirlerinin parlaklığını söndürmüştür. Bu şiirler, "bir câm-ı pür-sahbâ-yı manâ"dır. Bu şiirleri insana benzetirsek, temiz yüzlü, gönül kapıcı bir güzel biçiminde görünür:

Kasîdem 'işveger bir dil-rübâ-yı pâk-tal'atdur
Ki tîr-i nâzına cân atmada üstâd-ı Kâşânî

Zamîr-i pâküm ol âyîne-i sâf u mücellâdur
Nümâyân cümle anda âsmânuñ râz-ı pinhânı

Kelâmum ser-be-ser sad nükte-i i'câz ile memlû
Dilüm pür-vâridât-ı kudsiyân-ı 'arş-ı Rahmânî (ND. s. 46)

Neşatî'nin zamanında Bâkî'yi anmak izafet ya'sı gibi yersizdir
Benüm ki Bâkiyi yâd eylemek zamânumda
Misâl-i yâ-yı izâfet tamâm bî-câdur (ND.5)

Neşatî'nin şiirlerinin bir önemli özelliği de "muhayyel" olmalarıdır. Bu şiirlerde hayal inceliği ve zarafet ön plandadır:

'Hayâl-i nâzüküm ol şû'h-ı 'işvegerdür kim
Nigâh-ı gamze-i 'hûbâna nâz-fermâdur (ND. s. 5)

Neşatî, şiirleri ortaya çıkınca Örfî'nin korkusundan Hindistan'a gittiğini bir hüsn-i ta'lil biçiminde de olsa söylemekten çekinmez:

Benüm ki bîm-i zuhûrumla 'Örfi-i Şîrâz
Diyâr-ı Hinde gidüp oldı rû-be-râh-ı 'adem (ND. s. 70)

Eğer Zahir-i Faryabî bu şiirleri görseydi utancından kalem gibi baş aşağı olurdu.

Neşatî "arus"a benzettiği şiirlerinin çok güzel anlamlar içerdiğine inanır. Bu şiirlerdeki güzel tasvirleri Behzâd görseydi elinden kalemini atardı. Bu "dürr-i hoşâb" olan şiirleri görenler elbette Zahîr'in şiirlerine tercih edeceklerdi. Çünkü bu şiirler, "ma'nî-i rengin, ta'bîr-i dil-keş, la'l-i nâb, gevher-i na-yâb, elmâs-pâre. cevâhir. tâze. cân-bahş, âb-dâr. lûlû, hoş-tab'âne, bi-pervâ, sihr-i beyân, sihr-âsâr" gibi sıfatlarla anılan şiirlerdir.

Şair, şiirlerini süsleyen hayalleri için, "nazük, neşve-bahş-ı rûh-ı irfan. der-yâ-yı bî-sâhil, gül-i i'câzla memlû bir gülistan" sıfatlarını kullanırken, bu şiirin satırlarını, "anberîn-zülf-i perîşân, neşât-efrûz-ı tab'-ı pür-safâ-yı nükte-sencân, rahşende la'l-i Bedahşân" a benzetir.

Bu şiirler gaybı gösteren gönül aynasından geldiklerinden hikmet sırlarını taşır-

lar. Aynı zamanda büyülü bir güzelliğe sahip olan bu şiirler. Kemal-i İsfahanî'yi hayretten dilsiz bırakır. Sihir ve i'cazın ne olduğunu öğreten bu şiirler aynı zamanda yenidir:.

Vasf-ı 'hattında tarh it bir nev' gazel Neşâtiyâ
Yârâna nakş-ı sihri ber- rûy-ı âb göster (ND. s. 101)
Âteşîn lehçeyle şi'r-i âbdârum görmeyen
Tarz-ı sihr ü şîve-i i'câz bilmez neydügin (ND. s. 129)

Neşatî, şiirlerini anlamayanların Örfî'nin şiirlerini de anlamayacaklarını söyler:

Olmayan nakş-ı hayalümle Neşâti aşinâ
Resm-i kilk-i 'Örfi-i Şîrâz bilmez neydügin (ND. s. 129)

Sonuç olarak divanlarını incelediğimiz bu dört önemli şairin, "şiir" ve "şair"le ilgili görüşlerinin, kullandıkları sıfat ve benzetmelerin bir çok divan şairinde olduğu gibi birbirine benzediğini gördük. Bu dört şairin adlarını andıkları İran ve Arap şairlerinin hemen hemen aynı olduğunu gördük. Daha önemlisi de her dört şairin de Hind Üslûbu'nun önemli şairlerini neredeyse söz birliği etmişcesine anmaları ve şiir vadisinde onlardan geri kalmadıklarını ifade etmeleridir. Yine şiirde "manâ" ve "i'câz" üzerinde çok durulduğunu gördük. Bu da Hind Üslûbu'nun önemli özelliğidir. Ayrıca şiirlerin "muhayyel" olması hususu üzerinde önemle durulduğu söylenmelidir.

On yedinci yüzyıldan itibaren şiirimizi etkileyen ve etkileri modern Türk şiirine kadar uzanan Hind Üslûbu'nun yeteri kadar incelendiği söylenemez. Yapılacak mukayeseli çalışmalarla bu akımın Türk şiirindeki gerçek etkisi ve katkısı tespit edilebilir.

---

[1] Bu konudaki tartışmalar ve geniş bilgi için bkz. Ömer Okumuş, "Hind Üslûbu (Sebk-i Hindî)", *Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Bilimleri Araştırma Dergisi*, Erzurum, 1989, S. 17, ss. 107-117
Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nazım*, İstanbul 1967, s. XLVII-LIII.

[2] Haluk İpekten, *Nâilî, Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara 1991, s. 60 vd.

[3] *Fehîm-i Kadîm, Hayatı, Sanatı, Divan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Haz. Tahir Üzgör, Ankara,1991, s. 676.

[4] *İsmeti Divanı* (Edisyon Kritik), Haluk İpekten, Ankara,1974.

[5] *Nâili Divanı*, Haz.Haluk İpekten, Ankara, 1990.

[6] *Neşati Divanı*, Haz. Mahmut Kaplan, İzmir, 1996.

HASAN AKTAŞ

NAZİRECİLİK GELENEĞİ VE ÇAĞDAŞ ŞİİRİMİZİN UFUKLARI

Nazire, bir şairin genellikle bir gazelinin veya mesnevisinin, başka bir şair tarafından aynı şekil, vezin, tema ve redifle onu örnek alma, benzeştirme (büyük sanatçıların elinde orijinal eser) yoluyla yeniden üretilmesidir. Nazire yazmaya tanzir de denir. Klâsik şiirde nazire genellikle iki amaçla yazılır: 1. Bir şairin şiirini tanzir etmek çoğunlukla onun şahsına ve üslûbuna saygı duyulduğunu ve övgüye layık olduğunu, kendisinin de onunla eşdeğerde olduğunu anlatmak içindir. 2. Nazire yazan şair, yazmış olduğu şiirle kendisinden önceki şairden üstün olduğunu iddia ederek ona meydan okur.[1]

Klâsik şark edebiyatında nazirecilik geleneği yeni şairlerin yetişmesi için bir ekol olmuştur. Fuzulî tarzında yazmaya çalışanlar Fuzulî Mektebi, Nâbi tarzında yazmaya çalışanlar Nâbî Mektebi gibi okullar oluşturmuştur. Yeni yetişen bu şairler üstatlarını geçemeseler bile onların yolunda ilerleyerek üstadlarının şiir söyleyişindeki mana ve sırra ererek bu konuda şiir mektepleri teşekkül ettiriyorlar veya varolan mektepleri zenginleştirerek devam ettiriyorlardı. Bu tür nazirecilik çoğunlukla taklit yoluyla yapılan herhangi bir iddiası olmayan bir çizgide varlığını sürdürebilmiştir.

İkinci tarz nazirecilik ise daha çok üstün sanat anlayışından ve estetik duyarlılıktan kaynaklanır. Bizde bu tür nazirecilik geleneği XV yüzyıl şairi Ahmet Paşa'dan itibaren bir çığır hâline gelmiştir. Ahmet Paşa'nın Kerem Kasidesi, Şeyhî'ye; Güneş Kasidesi, Atâî'ye; Gönül Murabbaı da Melihî'ye yazılmış birer naziredir. Ahmet Paşa'nın bu şiirlerinde haleflerinden daha iyi şiir söyleme, daha güzel yazma ve üretme gibi oldukça önemli bir iddiası vardır.[2]

Arap-İran ve Türk edebiyatlarının ortak konularından olan halk ve divan edebiyatlarının efsanevî halk hikâyeleri de şairlerin kendi marifet ve hünerlerini ortaya koymak için faydalandıkları kaynaklardır. Bu konuda birbirlerinin yazmış oldukları mesnevilere karşı nazireler yazmışlardır. Klâsik şark ve Türk edebiyatındaki Leyla vü Mecnun. Yusuf u Züleyha, Hüsrev ü Şirin, Cemşid ü Hurşid ve İskendernâme gibi mesneviler hep nazire yollu çoğaltılmışlardır/üretilmişlerdir. Burada özellikle Süleyman Çelebi'nin yazmış olduğu, daha çok Mevlüd olarak anılan Vesiletü'n-Necât adlı eseri ile Şeyh Galib'in Nâbî'nin Hayrâbâd adlı mesnevisine cevap niteliğinde yazmış olduğu Hüsn ü Aşk adlı eserinin nazirecilik geleneğinin birer zirvesi olduğu gerçeğinin altını çizmek gerekir.[3]

Divan edebiyatı ürünleri arasında önemli bir yeri olan nazireyle ilgili müstakil Nazire Mecmuaları[4] da vardır.

Nazirecilik geleneği orta dereceli şairler elinde sıradan bir taklide düşerken, usta şairler elinde ise "Bu şiir, öyle söylenmez, böyle söylenir!" mahiyetinde bir iddiaya

dönüşür. Nitekim Ahmet Paşa, Şeyhî'nin Kerem redifli kasidesine söylediği oldukça iddialı bir nazire ile hayatını kurtarmıştır.[5]

Divan şiirinde nazirecilik geleneğini en çok gazellerde görürüz. Gazel, klâsik şiir içerisinde imtiyaz sahibi olan mektep niteliğinde bir türdür. Öyle gazeller vardır ki, sadece belli bir dönem değil, asırlar boyu nazireler söylenerek ölümsüz hâle gelmişlerdir. Bu bir anlamda, kendisine nazire yazılan şairi ve şiiri edebî literatürün gündeminde tutmak demektir.[6]

Divan şairlerinin yazmış olduğu şiirlere tehzil yoluyla nazire yazan çağdaş şairlerimizin sayısı hiç de az değildir. Burada özellikle "Dehrî" mahlasıyla şiirler yazan Kemallettin Kâmi Kamu'nun babası Hüseyin Kâmi, Divançe-i Dehrî'de, Fazıl Ahmet Aykaç'ın Divançe-i Fazıl'da topladığı nazirelerin ve Halil Nihat Boztepe'nin bu alanda yazdığı şiirlerin, nazirecilik geleneğinde oldukça önemli bir yeri vardır.[7]

Tevfik Fikret, nazireciliği, felsefî merkezli olarak ele alıp, mimesis teorisi çerçevesinde tahlil eder. Taklidin taklidi yapıla yapıla nazire/şiir, mükemmeliyet zirvesine ulaşır. Fakat Türk şiirinde nazirecilik geleneği, ne intihal, ne de taklittir. Olsa olsa ana metnin bazı noktaları değiştirilmiş, birinci, ikinci, üçüncü veya dördüncü nüshaları olarak değerlendirilmelidir. Tevfik Fikret, bu noktalardan bakıldığında kısmen haklıdır. Fakat, kendisine nazire olarak yazılan şiirlerin çoğu kendisinden önceki şiirleri aşmayı amaçladığından bu görüşe bütünüyle katılmak mümkün değildir.[8]

Bu çalışmamızda sadece matla beyitleriyle geçmişten günümüze ana hatlarıyla nazirecilik geleneğindeki çizgiye/değişime/dönüşüme/başkalaşıma dikkat çekeceğiz. Geçmişin zengin şiir birikiminin çağdaş şiirin ufuklarını nasıl aydınlattığını izdüşümleriyle göstermeye çalışacağız.

1. Fuzulî'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler: Çağdaş şiirimizde Fuzulî'nin şiirlerine en çok nazire yazan şairler arasında Halil Nihat Boztepe, Orhan Seyfi Orhon, Behçet Kemal Çağlar, Osman Ocak Nakiboğlu ve Şahin Uçar gibi şairleri görüyoruz.

Reng-i rûyundan dem urmuş sâgar-ı sahbâya bah
Afitâb ilen kılur da'vî dutulmuş aya bah[9]

Fuzulî

Balıma hurşîde 'izâr-ı yâr-ı müstesnâya bah
Cünbüş-i envârı seyr et cûşiş-i sevdâya bah

H. Nihat Boztepe-Hayatı/Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçmeler 167

Fuzulî'nin sevgilinin yanağı ile güneş arasındaki karşılaştırması, Halil Nihat Boztepe'de aynı arkaik kelimelerle kendisinden önceki şiiri hiçbir bakımdan aşmayan, fakat geleneksel şiiri yeniden üreten/yorumlayan bir nazire olarak belirir.

Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlare su
Kim bu denlü dutuşan odlare kılmaz çâre su[10]

Fuzulî

Saçma ey terkos gönülden tozlanan yollara su
Kim bu denlü tozlanan yollara kılmaz çare su

O. Seyfi Orhon-Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi/172

Fuzûlî'nin dinî ve tasavvufi bir muhtevayla Hz Muhammed'e hitaben kaleme aldığı "Su Kasidesi", Orhan Seyfi Orhon'un kaleminde büyük şehir insanlarının çektikleri su sıkıntısıyla ilgili olarak yöneticilere karşı eleştirel bir tavır ve üslûba dönüşür.

Et isale Hazret-i Adil bizim şu dâre su
Lütf kıl bir katre olsun hâne-i gamhâre su

O. Ocak Nakiboğlu-Kendime Dair Şiirler/21

Fuzulî'nin metaforik olarak Hz. Peygamber'e hitaben yazmış olduğu Su Kasidesi'ndeki su motifi, O. Ocak Nakiboğlu'nun naziresinde günlük hayattaki beşerî bir ihtiyaç olarak karşımıza çıkar.

Aks-i ruhsârun ile oldu müzeyyen mir'at
Beden-i mürdeye feyz-i nazarun verdi hayât[11]

Fuzulî

aks-i hüsnünle senin oldu münevver mir'at
nitekim lütf-ı nigâhınla gönül buldu hayât

Şahin Uçar-Şeydâ Divanı/17

Şahin Uçar'ın Fuzulî'nin şiirine yazmış olduğu nazire; anlam, içerik, estetik ve duyarlılık bakımından ona oldukça yakın bir şiirdir. Nazire yazmaktan amaç, kendisinden önceki şiiri aşma olduğu hâlde, Şahin Uçar'ın tanzir ettiği şiirde Fuzulî'yi aştığı söylenemez. Sadece Fuzulî'ye duyulan sevgiden ötürü şiirinin tanzir edildiği anlaşılıyor.

Hansı gülşen gülbünü serv-i hırâmânunca var
Hansı gülbün üzre gonca lâl'-i handânunca var[12]

Fuzulî

Kangı dilberde melâhat vech-i tâbânınca var
Kangı âhu çeşmi ey büt çeşm-i fettânında var

H. Nihat Boztepe-Hayatı/Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçmeler 168

Fuzulî'nin "var" redifli gazeline H. Nihat Boztepe, aynı üslûp ve dille nazire yazar. Bu nazire her ne kadar Fuzulî'nin şiirini aşmasa da her bakımdan ona yakın bir şiirdir. Bu bakımdan bu alıntıda nazirecilik geleneğindeki orijinin korunduğunu görüyoruz.

2. Bâkî'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler: Bâkî'nin şiirlerine nazire yazan çağdaş şairler arasında M. Tahir Olgun ve Behçet Kemal Çağlar gibi önemli isimleri görürüz.

İrdüm figân u zâr ile ol âsitâne ben
Çıkdım kemend-i nâle ile âsumâne ben[13]

Bâki

Uygun düşer gibi şu tutuşmuş cihane ben
Geldim huzura hasret ile yane yane ben

B. Kemal Çağlar-Benden İçeri/340

Behçet Kemal Çağlar'ın Bâkî'ye nazire olarak yazmış olduğu şiir her bakımdan ondan daha zayıftır. Sözkonusu beyitte, Bâkî'nin kendisine ve şiirdeki üstatlığına duyulan hayranlıktan dolayı ona nazire yazıldığı dikkatlerden kaçmaz.

Her kaçan gönlüme fikr-i ârız-ı dilber düşer
Gûyiyâ mir'ata aks-i pertev-i Hâver düşer[14]

Bâkî

Kubbe-i eflâke sûz-ı sîneden ahker düşer
Füshât âbâd-ı fezâda sanki ahterler düşer

M. Tahir Olgun-Son Asır Türk Şairleri/1860

M. Tahir Olgun'un Bâkî'nin şiirine yazmış olduğu nazire ise her bakımdan orijinal ve Kendisinden önceki şiirle yarışacak nitelikte bir şiirdir. Bunda M. Tahir Olgun'un Divan şiirinin estetik boyutunu, ruh ve disiplinini son derece iyi bilmesinde büyük bir etkisi vardır.

3. Bağdatlı Rûhî'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler: Bağdatlı Rûhî'nin şiirlerine nazire yazan şairler arasında Behçet Kemal Çağlar ve Mahir İz gibi önemli bir şair ve gönül dostunu görüyoruz.

Eşk-i çeşmim reh-i vaslımda benim yem sayılır
Cûy-i hecrim der-i kahrında onun nem sayılır[15]

Bağdatlı Rûhî

Çattı nehreyn ki seylâbe-i dîdem sayılır
Sînede bir kuru menbâdan akar nem sayılır

Mahir İz-Yılların İzi/245

Bağdatlı Ruhî'nin "sayılır" redifli gazeline yazılan nazire, Mahir İz gibi klâsik şiir geleneğinin güçlü bir temsilcisinin elinde orijinal bir şiire dönüşür. Arkaizmin derin ırmakları bu şekilde nazirecilik yoluyla çağdaş şiirin denizine dökülür ve ummanlaşır.

Sanmam kişi kim tâlib-i ikbâl ü refâhımız
Biz mest-i mey-i meykede-i ufk-ı sabahız

B. Kemal Çağlar-Benden İçeri/339

4. Nef'î'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler: Hiciv üstadı Nef'î'nin şiirlerine nazire yazan çağdaş şairler arasında Halil Nihat Boztepe gibi önemli bir şair vardır.

Tûti-i Mu'cize gûyem ne desem lâf değil
Çerh ile söyleşemem âyinesi sâf değil[16]

Nef'î

Severim hicvi fakat öyle bâlâ-taraf değil
Yan gider dânelerim maksadım itlâf değil

H. Nihat Boztepe-Hayatı/Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçmeler 74

H. Nihat Boztepe, yazmış olduğu "değil" redifli nazirede Nef'î'nin bir hiciv şairi olmasına atıfta bulunarak kendisinin de hiciv şairi olduğunu belirtmekte, fakat bu konuda Nef'î gibi bir uçbeyi olmadığını açıklamaya çalışırken Nef'î ile birlikte şiirini de sorgulamaktadır.

5. Nâilî'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler: Nâilî'nin şiirlerine nazire yazan çağdaş şairler arasında sırasıyla Namık Kemal, Behçet Kemal Çağlar, Sabahattin Ali'nin yanısıra Abdülbaki Gölpınarlı gibi önemli bir akademisyen şair görüyoruz.

Hevâ-yı aşka uyup kûy-ı yâre dek gideriz
Nesîm-i subha refîkiz bahâra dek gideriz[17]

Nâilî

Hevâ-yı aşk ile kûy-ı nigâre dek gideriz;
Yem-i cünûna ki düştük, kenâre dek gideriz.

Namık Kemal-Nâilî'ye Nazîre/Tanz. Dön. Türk Edeb. Ant 39

Namık Kemal, Nâilî'nin "dek gideriz" redifli gazeline yazmış olduğu nazirede söyleyiş ve üslûp bakımından ona epeyce yaklaşmasına rağmen onu aşamaz. Sadece yeni imge ve imajlar üretmeye çalışır. Delilik denizine düşmek, Namık Kemal tarafından üretilen yeni bir imgedir.

Gülüz ki gamze-i sehhâr-ı yâre dek gideriz
Mülüz ki neşve-i vuslat-medâra dek gideriz

Abdülbaki Gölpınarlı-Hayatı/Kişiliği/Eserleri 138

Abdülbaki Gölpınarlı, Nâilî'nin "dek gideriz" redifli gazeline büyük bir estetik duyarlılık içinde sağlam bir disiplin ve anlayışla cevap vermeye çalışır. Gölpınarlı, bu beytiyle taklit sınırlarını aşarak yeni bir şiir üretiminde bulunur.

Karın doyurmak için ihtikâre dek gideriz
Bugün bir ekmek için terk-i yâre dek gideriz

Sabahattin Ali-Bütün Şiirleri/157

Nâilî'nin tasavvufi içerikli "dek gideriz" redifli gazeli, Sabahattin Ali'de başkalaşıma uğrayarak mizahi ve sosyal nitelikli bir nazire olarak karşımıza çıkar. Bu beytten de anlaşılıyor ki orijinal eserler tüketilemiyor, başka başka vadilerde okundukça yeniden üretiliyorlar.

Elmâs-ı gam olsak da nemekdâna dökülsek
Nâsûr-ı leb-i zahm-ı dil ü câna dökülsek[18]

Nâilî

Hayran ü hıraman yola mestâne dökülsek
Aşkın varup encâmına efgâne dökülsek

B. Kemal Çağlar-Benden İçeri/340

Behçet Kemal Çağlar, Nâilî'nin "dökülsek" redifli gazeline yazmış olduğu nazirede klâsik şiire ait hususiyetleri ince bir düşünce ve duyarlılıkla herhangi bir kırılmaya uğratmadan olduğu gibi modern şiire taşır.

6. Nâbî'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler: Nâbî'nin şiirlerine nazire yazan şairler arasında Muhyiddin Raif Yengin, Mahir İz, M. Seyit Sutüven, Halil Nihat Boztepe ve Cahit Öney gibi şairlere rastlıyoruz.

Bağ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz
Biz neşâtın da gamın da rüzgârın görmüşüz[19]

Nâbî

Biz ne Rüstemler ne Sâm ü Güstehemler görmüşüz
Sâgarından ayrılıp göçmüş ne Cemler görmüşüz
Muhyiddin Raif Yengin-Yılların İzi/224

Muhyiddin Raif Yengin, Divan şiirinin ruh ve edasına uygun bir şekilde arkaik malzemeyi kullanarak Nâbî'nin "görmüşüz" redifli gazeline nazire yazarak bu konudaki ustalığını ortaya koyar. Bu beyitte geleneğin herhangi bir kırılmaya uğramadan günümüze kadar çizgisini koruduğunu ve devam ettirdiğini görüyoruz.

Biz mugeylanzâr-ı hicrandan keremler görmüşüz
Bûstân-ı vasldan bir çok nedemler görmüşüz
Mahir iz-Yılların İzi/248

Mahir İz, Nâbî'nin "görmüşüz" redifli gazeline metinlerarası ilişkiler bağlamında yazdığı naziresinde klâsik şiirden etkilenme şeklinde değil de sanki onun devamıymış gibi bir tavır ortaya koyar.

Geli gubâr-ı pâyimiz encüm, gehi biz hâk-i pây
Tâclar üzre basup hâk-i kademler görmüşüz
M. Seyit Sutüven-Yılların İzi/248

M. Seyit Sutüven, Nâbî'nin "görmüşüz" redifli gazeline Divan şairlerini aratmayacak bir tarz ve üslûpta yazmış olduğu nazirede klâsik şiirin varoluşçu çizgisini devam ettirir.

Cem'in tamâma erip devri câm kalmıştır
O camdan da bu mecliste nâm kalmıştır[20]
Nâbî

Dilimde lezzet-i mey, elde kalmıştır,
Gözümde işveli bir hoş-hırâm kalmıştır!
Cahit Öney-Aruzun Söylettikleri/52

Nâbî'nin "kalmıştır" redifli gazeline, Cahit Öney'in yazmış olduğu nazire malzemeyi kullanma, söyleyiş ve edâ bakımından yeniden kurgulanmıştır. Bu beytin Nâbî'nin hikemî üslûbuna bir çeşni kattığını görüyoruz.

Ne sende işve vü nâz ü hırâm kalmışdır
Ne bende eski hayâl ü garâm kalmışdır
H. Nihat Boztepe-Hayatı/Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçmeler 160

H. Nihat Boztepe, Nâbî'nin "kalmıştır" redifli gazeline tıpkı eski şiirdeki gibi sevgiliyi merkeze alan bir nazire yazar. Bu tarz bir söyleyiş Divan şiirinin ruh ve edasına oldukça uygundur.

7. Râsih'in Şiirine Yazılan Nazireler: Râsîh'in şiirleri arasında kendisine en çok nazire yazılan şiiri "üstüne" redifli gazelidir. Onun şiirine nazire yazan şairler arasında Ö. Bedrettin Uşaklı, Mesut Kacaralp ve Mehmet Salihoğlu gibi şairleri görürüz.

Sürme çeşmin gelmesün müjgân müjgân üstüne
Urma zahm-i sineme peykân peykân üstüne[21]
Râsih

Daldı çeşmim dembedem hayran hayran üstüne
Terk-i zulm et gelmesün efgan efgan üstüne

Mesut Kacaralp-Kalpden Akisler/18

Mesut Kacaralp, Râsih'in "üstüne" redifli gazeline yazmış olduğu naziresinde söyleyiş bakımından Râsih'e aynı dil, üslûp ve estetik anlayışla cevap vermeye çalışır.

Tutuşan bir kırmızı öldüren ak üstüne
Atar atmaz karşında bacak bacak üstüne

Mehmet Salihoğlu-Bana Sensin Yaşamak/50

M. Salihoğlu, Râsih'in "üstüne" redifli gazeline yazmış olduğu naziresinde ondan ayrı bir şekilde kadın merkezli olarak toplumsal bozulma ve bireysel çözülmeyi dile getirir.

Söğütler arasından üç yelkenli geliyor,
İnce direklerinde bayrak bayrak üstüne...

Ö. Bedrettin Uşaklı (Haz. İ. Enginün/26)

Ö. Bedrettin Uşaklı, Râsih'in "üstüne" redifli gazeline yazmış olduğu naziresinde ise şiirin muhtevasını hamasî bir içerikle yeniden inşa eder.

8. Nedim'in Şiirlerine Yazılan Nazireler: Nedim'in şiirlerine nazire yazan çağdaş şairler arasında Fazıl Ahmet Aykaç, Halil Nihat Boztepe ve Aziz Nesin gibi mizahi yönü güçlü şairleri görmek mümkündür.

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana[22]

Nedim

Bütçeden geçmiş kazancım yağla bal olmuş sana,
Her süzülmüş yurttaşın bak rengi al olmuş sana!

Aziz Nesin-Aziznâme/180

Nedim'in sevgiliye iltifatlarda bulunduğu "olmuş sana" redifli gazeline Aziz Nesin'in yazmış olduğu nazire, bir tehzile ve iktisadî bir muhtevaya dönüşür.

Ol perî-rû âşıka râm olsa da mâni değil
Gündüzün olmazsa akşam olsa da mâni değil[23]

Nedim

Şahsımız ma'rûz-ı düşman olsa da mâni değil
Fikrimiz mağlûb-ı evhâm olsa da mâni değil

F. Ahmet Aykaç-Ör. Türk Şiir Bilgisi/274

Söz cihân içre ne gülşen ne gülistân almada
İş hemân âgûşa bir serv-i hırâmân almada[24]

Nedîm

Söz bedestânından ne elmâs ü ne mercân almada
İş şu kânunlardan evvel şilte yorgan almada

H. Nihat Boztepe-Hayatı/Şahsiyet ve Eserlerinden Seçmeler 115

Nedim'in sevgiliye olan özlemini dile getirdiği "almada" redifli gazeline, Halil Nihat Boztepe'nin yazmış olduğu nazire, siyasal ve sosyal bir muhtevaya bürünür.

9. Şeyh Galib'in Şiirlerine Yazılan Nazireler: Şeyh Galib'in şiirlerine nazire yazan şairler arasında Haşim Nezihi Okay, Behçet Kemal Çağlar, Yusuf Ziya Ortaç, Sezai Karakoç, Salim Öğütçen ve Melih Cevdet Anday gibi önemli şairleri sayabiliriz.

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş
Semender-tıynetân-ı aşka bestir lâlezâr âteş[25]

Şeyh Galib

Kapandım bağ–ı hüsne bir nazar kıldım civar ateş
Sükun ateş ses ateş lalezar ateş hezar ateş

B. Kemal Çağlar-Benden İçeri/349

B. Kemal Çağlar, Şeyh Galib'in "ateş" redifli gazeline yazmış olduğu nazirede güzellik anayasasının ilkeleri çerçevesinde çağdaş şiire ait söyleme bir renk armonisi katar.

Yine zevrâk-ı derûnum kırılıp kenâre düştü
Dayanır mı şişedir bu reh-i seng-sâre düştü[26]

Şeyh Galib

Kış geçti hava, bahâre düştü
Diller yeniden şikâre düştü

H. Nezihi Okay-Gazel/Ömrümden Yapraklar 180

H. Nezihi Okay, Şeyh Galib'in "düştü" redifli gazeline aynı formatlı naziresinde taibatın gerçekliğini birdenbire içselleştirerek tabiatla insana ait dış ve içgerçekliği dile getirir.

Yine tekne-i maişet kırılıp kenare düştü
Dayanır mı dar gelir bu yem-i ihtikâre düştü

Y Ziya Ortaç-Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi/174

Y. Ziya Ortaç, Şeyh Galib'in "düştü" redifli gazeline yazmış olduğu nazireyi siyasal, sosyal ve ekonomik bir tehzil ve eleştiriye dönüştürür.

Rüzgar ışıdı titredi çiğ gül düştü
Tutunduğu dalı tutuşturup bülbül düştü

Sezai Karakoç-Ateş Dansı/19

Sezai Karakoç, Şeyh Galib'in "düştü" redifli gazeline yazdığı nazirede divan şiirinin estetik bilincini ince bir duyarlılık ve çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlar.

Ümitlerimiz yine bin intizâre düştü
Vefâsız yâr elinden yüreğim yâre düştü

Salim Öğütçen-Divan-ı Baba Salim/17

Salim Öğütçen, âşık-sevgili ikilisi arasında yaşanan önemli ayrıntıları, Şeyh Galib'in "düştü" redifli gazeline yazmış olduğu nazirede dile getirir.

Müjde-i vuslat ile çeşm-i dîl ü cân uyumaz
Hâhiş-i îd ile etfâl-i sebak-hân uyumaz[27]

Şeyh Galib

Yari koynunda gönül hüsnüne hayran uyumaz
Gök uyur, toprak uyur, zerre-i ummân uyumaz

B. Kemal Çağlar-Şeyh Galib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri 132

B. Kemal Çağlar, Şeyh Galib'in "uyumaz" redifli gazeline yazmış olduğu nazirede sözcükleri sarsmadan ve anlam bütünlüğünü bozmadan klâsik şiire ait terminolojiyi modern şiire taşır.

Dil hayret-i gamla lâl kaldı
Galib gibi bî-mecâl kaldı
Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı
El'ân bir ihtimâl kaldı
İnsâfın o yerde nâmı yok mu[28]

Şeyh Galib

Şimdi ondan ne ki kaldı
Unutulmuş bir kapı belki kaldı
Değişmez biçim, arı renk, ölümsüzlük birlik
O zorunlu kendiliğindenlik
Anılarla geldi gitti kaldı
Duyularda bir ürperti kaldı
Artık eski bahçelerde değildik.

Melih Cevdet Anday-Sözcükler/219

Melih Cevdet, Şeyh Galib'e ait "kaldı" redifli bir tardiyyeye yine aynı redifle nazire niteliğinde bir şiir yazar. Melih Cevdet, hem geleneğin bir takipçisi hem de çağdaş şiirin bir öncüsü olarak modern şiirin ufuklarını bu şekilde ortak bir paydada buluşturur.

10. Yahya Kemal'in Şiirlerine Yazılan Nazireler: Yahya Kemal'in şiirlerine nazire yazan çağdaş şairler arasında T. Akın Karaoğuz gibi adı pek duyulmayan bir şaire rastlıyoruz.

Gördüm ol meh dûşuna bir şâl atup lâlûrdan
Gül yanaklar üstüne yaşmak tutunmuş nûrdan[29]

Y. Kemal Beyatlı-Eski Şiirin Rüzgârıyla/53

Neşreder encüm, ziya avize-i billûrdan
Yasemen bir gaze örtünmüştü mehtâb dûrdan

T. Akın Karaoğuz-Son Asır Türk Şairleri/2195

Sonuç: Nazirecilik, geçmişe bağlılığın skolastik bir uzantısı değildir. Çağdaş şiirdeki nazirecilik geleneğinin hiçbir zaman kendisinden önce yazılan şiirleri/eserleri aşma gibi bir boyutu olmadığı gibi böyle bir amacı ve iddiası da yoktur. Nazirecilik geleneği, kendisine nazire yazılan şaire saygı ve sevgi duyulması esasına dayanır. Bunun dışında kafiye ve redif olgusundan yararlanılarak nazirecilik geleneğinin zaman zaman tehzil vadisine çekildiği görülür. Sadece geçmişin güçlü şiir birikiminin

çağdaş şiire tematik, biçimsel, epistemolojik bir temel oluşturduğunu ve çağdaş şiirin ufuklarını aydınlatmaya devam ettiğini söyleyebiliriz. Klâsik Osmanlı edebiyatının, çağdaş şiirimizdeki bu tür uzantılar (nazirecilik vb.) yoluyla, edebî bir kaynak olarak kullanıldığı düşünülürse, "divan edebiyatı, bir payitaht/saray edebiyatıdır" gibi klişe yargıların yeniden tartışılması gerektiği ortaya çıkar. Divan edebiyatı, bir payitaht/otorite edebiyatı değildir. Bilakis, şiirin otoriteye başkaldırma gibi önemli bir işlevi ve sorumluluğu vardır. Şiirlerine nazire yazılan şairler artık birer ekol/mektep olmuşlardır. Modern dönemde yazılan, Leyla ile Mecnun,[30] Yusuf ile Züleyha,[31] Hüsn ü Aşk[32] mesnevileri, Kerem ile Aslı,[33] Ferhat İle Şirin,[34] Tahir ile Zühre,[35] Arzu ile Kamber[36] hikâyeleri, Mevlidler,[37] Hilyeler,[38] Nâmeler[39] nazirecilik geleneğinin büyük değişime/dönüşüme/başkalaşıma uğramasına rağmen yeniden üretilerek geleneksel çizgisini zenginleştirerek devam ettirdiğinin bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

AKÜN, Ö. Faruk:, *İslam Ansiklopedisi*, C. 9. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1994

ALİ, Sabahattin: *Bütün Şiirleri*, Cem Yayınları, İstanbul, 1983

ALPARSLAN, Ali: *Şeyh Galib*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988

Abdülbaki Gölpınarlı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996

ANDAY, M. Cevdet, *Sözcükler/Bütün Şiirleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1979

AŞIK MOLLA RAHİM: *Eşsiz ve Coşkun Şiirleri*, Ocak Matbaası, Konya, 1985

AYVAZOĞLU, Beşir: *Gülnâme*, Birlik Yayınları, Ankara, 1983

BANARLI, N. Sami: *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I-II*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1971

Şiir ve Edebiyat Sohbetleri I, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1982

BEYATLI, Y. Kemal: *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1985

ÇAĞLAR, B. Kemal: *Benden İçeri*, Ajans Türk Matbaası, Ankara, 1966

CENGİZ, H. Erdoğan: *Divan Şiiri Antolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983

ÇETİNKAYA, Zemçi: *H. Nihat Boztepe-Hayatı/Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçmeler*, Esra Yayınları, Konya, 1997

DİLÇİN, Cem: *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983

ENGİNÜN, İnci: *Ömer Bedrettin Uşaklı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1988

ERİM, H. Mehmet: *Yeni Mevlid*, Emek Matbaası, Bursa, Tarihsiz

GERÇEKER, M. Fehmi: *Hilye-i Fahr-i Alem*, Asar-ı İlmiyye Kütüphanesi, İstanbul, 1944

İNAL, İ. Emin Mahmut Kemal: *Son Asır Türk Şairleri*, 4 Cilt, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1988

İNCE, Özdemir: *Siyasetnâme*, Can Yayınları, İstanbul, 1984

İPEKTEN, Haluk: *Nâilî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986

İZ, Mahir: *Yılların İzi*, Kitabevi Yayıncılık, İstanbul, 1990

KACARALP, Mesut: *Kalpden Akisler*, İstanbul Matbaası A.Ş., İstanbul, 1965

KARAER, M. Necati: *Kerem ile Aslı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1985

KARAHAN, Abdülkadir: *Nef'î*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985

Nâbî, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987

KARAKOÇ, Sezai: *Ateş Dansı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1988

KOCAGÖZ, Şakir: *Mevlûd'e Ek*, Aksiseda Matbaası, Samsun, 1951

KUTLU, Şemsettin: *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981

KÜÇÜK, Sabahattin: *Bâkî ve Divanı'ndan Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
MAZIOĞLU, Hasibe: *Nedim*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
MUTLUAY, Rauf: *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973
----------: *Edebiyat Bilgileri*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1979
NAKİBOĞLU, O. Ocak: *Kendime Dair Şiirler*, 1969
NESİN, Aziz: *Aziznâme*, Adam Yayınları, İstanbul, 1989
OFLAZOĞLU, Turan: *Güzellik ile Aşk*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1980
OKAY, H. Nezihî: *Ömrümden Yapraklar*, Baha Matbaası, İstanbul, 1978
OLGUN, Tahir (Tahir'ül Mevlevî): *Edebiyat Lügatı*, Haz. K. Edip Kürkçüoğlu, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1973
ONAN, N. Halil: *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989
ORTAÇ, Y Ziya: *İbdaî Edebiyat ve Nazirecilik*, Servet-i Fünun, C. I
ÖĞÜTÇEN, Salim: *Divan-ı Baba Salim*,
ÖNEY, Cahit, *Aruzun Söylettikleri*, Tan Matbaası, İstanbul, 1969
ÖNGÖREN, Ferit: *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983
ÖZKIRIMLI, Atilla: *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 3, Cem Yayınevi, İstanbul, 1977
PARLATIR, İsmail: *Tevfik Fikret. Dil ve Edebiyat Yazıları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1987
SALİHOĞLU, Mehmet: *Bana Sensin Yaşamak*, Ankara, 1966
TANRIVERDİ, Ahmet:, *Mevlüdü Şerif*, Toros Matbaası, Mersin, 1949
TARLAN, A. Nihat: *Fuzulî Divanı Şerhi*, 3 Cilt, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985
TEKİNER, Celal: *Yeni Mevlit*, Dizerkonca Matbaası, İstanbul, 1963
TEKİN, Sönmez: *Ferhat'ım Şirin'imi...*, Yansıma, İstanbul, 1980
TİMURTAŞ, F. Kadri: *Bâkî Divanı'ndan Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987
UÇAR, Şahin: *Şeydâ Divanı*, Sivas, 1980
YAZGAN, Necati: *Fetihnâme*, Baha Matbaası, İstanbul, 1970
YÜKSEL, Sedit: *Şeyh Galib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980

---

[1] Bu konuda ayrıntılı bilgi için aşağıdaki eserlere bk: Atilla Özkırımlı, *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 3, Cem Yayınevi, İstanbul, 1977, s. 899; Yusuf Ziya Ortaç, *İbdaî Edebiyat ve Nazirecilik*, Servet-i Fünun, C. I, s. 1373; Rauf Mutluay, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 32

[2] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1971, s. 466

[3] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk: Rauf Mutluay, *Edebiyat Bilgileri*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1979, s. 131; Nihat Sami Banarlı, *Şiir ve Edebiyat Sohbetleri I*, Büyük Nazireler ve Mevlid, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1982, s. 267

[4] Mecmuatü'n-Nezair, Ömer bin Mezid; *Camiü'n-Nezâir*, Eğridirli Hacı Kemal; *Mecma'u'n-Nezair*, Edirneli Nazmî; *Pervane Bey Mecmuası*, Pervane Bey; *Metaliü'n-Nezair*, Budinli Hisalî.

[5] Nihat Sami Banarlı, *Şiir ve Edebiyat Sohbetleri I*, Nazire zevki, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1982, s. 263

[6] Ömer Faruk Akün, *İslam Ansiklopedisi*, C. 9, *Divan Edebiyatı*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1994, s. 406

[7] Tahirül Mevlevi, *Edebiyat Lügatı*, Haz. K. Edip Kürkçüoğlu, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1973, s. 114

[8] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk: Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, Nazire-perdâzlık, Haz. İsmail Parlatır, *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara, 1987, s. 12-15

[9] "Şarap kadehine bak, senin yüzünün renginde olduğunu söylemiş. Güneş ile davaya kalkışmış aya bak." A. Nihat Tarlan, *Fuzulî Divanı Şerhi I*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s. 215

[10] "Ey göz! gönlümdeki ateşlere gözyaşından su saçma! Çünkü, böyle tutuşan ateşlere su fayda etmez." N. Halil Onan, *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 67

[11] "Ayna, yanağının aksi ile süslendi. Ölmüş bir bedene bakışının feyzi hayat verdi." A. Nihat Tarlan, *Fuzulî Divanı Şerhi I*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s. 152

[12] "Hangi katil senin gibi cellâda esir olmuştur. Hangi celladın kılıcı senin kirpiğinin ucuna benzer " A. Nihat Tarlan, *Fuzulî Divanı Şerhi I*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s. 279

[13] "Feryat ve inlemelerle o eşiğe (sevgilinin eşiğine) ulaştım; iniltilerimin kemendi ile gökyüzüne çıktım." Sabahattin Küçük, *Bâkî ve Divanı'ndan Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 365

[14] "Ne zaman gönlüme dilberin yanağının düşüncesi düşse, sanki aynaya gün doğusunun parlaklığının aksi düşer." Faruk Kadri Timurtaş, *Bâkî Divanı'ndan Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 87

[15] Kavuşma yolunda benim gözyaşım deniz sayılır. Onun kahrının kapısındaki ayrılık ırmağım (da) nem sayılır. Nem sözcüğü burada hem nem (rutubet), hem de 'neyim?' soru zamiri anlamında tevriyeli kullanılmıştır. Hasan Aktaş

[16] "Mucize gibi söz söyleyen-tatlı dilli-bir papağanım; ne söylesem bayağı söz değildir. Çerh (felek) ile söyleşemem, onun aynası (kalbi) saf (temiz) değildir." Abdülkadir Karahan, *Nef'î*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s. 182

[17] "Aşk arzusuna uyarak sevgilinin bulunduğu yere kadar gideriz. Ilık sabah rüzgarıyla arkadaşız, onunla bahara dek gideriz." Haluk İpekten, *Nâilî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986, s. 99

[18] Gam elması olsak da tuzluğa dökülsek, can ve gönül yarasının dudağının çatlağına dökülsek. Hasan Aktaş

[19] a)"Görmüşüz" redifli gazel Mahir İz'in Yılların İzi adlı eserinde Şeyh Galib'in gazeli olarak verilmiş olmasına rağmen, Şeyh Galib Divanı'nda bu redifli bir gazele rastlayamadık. Muhtemelen burada bir yanlışlık olduğunu sanıyoruz. Bu nedenle aynı redifte Nâbî'nin ünlü bir gazeli olduğu için onu almayı uygun gördük. b) "Dünya bahçesinin hem son baharını, hem de ilkbaharını görmüşüz. Biz ferahlık ve sevincin de, üzüntü ve tasanın da vakit ve zamanını görmüşüz." Abdülkadir Karahan, *Nâbî*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 125

[20] "Cem'in devri sona ermiş, lâkin kadehi kalmıştır. O kadehten de bu mecliste, ancak, bir ad kalmıştır." Abdülkadir Karahan, *Nâbî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 118

[21] "Gözünü süzme, kirpiklerin üst üste gelmesin ki bağrımın yarasına ok üstüne ok vurmuş olmayasın." N. Halil Onan, *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 351

[22] "İncelik, haddeden geçmiş sana boy bos olmuş. Şarap şişeden süzülmüş sana kırmızı yanak olmuş." Hasibe Mazıoğlu, *Nedim*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 123

[23] O peri yüzlü, âşıka itaat etse de mâni değil (buna bir engel yok). Gündüzün olmazsa, akşam olsa da mani değil (buna da bir engel yok). Hasan Aktaş

[24] Söz, (laf ile) dünyada ne gülşen ne de gülistan almada (alınabilir), iş, bu kucağa bir yürüyen servi (sevgili) almada (almaktır). Hasan Aktaş

[25] "Gül ateş, gül fidanı ateş, gül bahçesi ateş, ırmak ateş; aşkın semender yaratılışındaki kişilerine lâle bahçesi olarak ateş yeter. (mitolojiye göre Semender ateşte yaşayan fare büyüklüğünde bir hayvanın adı)" Ali Alparslan, *Şeyh Galib*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 103

[26] "Gene gönlümün gemisi parçalanıp kıyıya düştü. Bu gönül sırçadandır; taşlık yola düştü: dayanması kabil mi?" Ali Alparslan, *Şeyh Galib*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 127

[27] Vuslat müjdesi ile can ve gönül gözü uyumaz. Bayram arzusu/heyecanı ile ders çalışan çocuklar/öğrenciler uyumaz. Hasan Aktaş

[28] "Gam şaşkınlığından gönül dilsiz kaldı, (konuşamaz oldu), Galib gibi mecalsiz kaldı, gönderdiğim arzıhal (işe yaramadı, öylece) kaldı, Şu anda, tek ihtimal kaldı: O yerde insafın (insaf diye bir şeyin) nâmı yok mu?" Halil Erdoğan Cengiz, *Divan Şiiri Antolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983. s. 647

[29] Gül yanaklar üstüne nurdan yaşmak tutunmuş, omuzuna (da) Hint kumaşından bir şal atan o mehi (sevgiliyi), gördüm. Hasan Aktaş

[30] Sezai Karakoç, *Leyla ile Mecnun*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1980; Aziz Nesin, *Leyla ile Mecnun*. Adam Yayınları, İstanbul, 1990; İskender Pala, *Leyla ile Mecnun*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2001

[31] Nazan Bekiroğlu, *Yusûf ile Züleyha*. Timaş Yayınları, İstanbul, 2000

[32] Turan Oflazoğlu, *Güzellik ile Aşk*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1980

[33] Mustafa Necati Karaer, *Kerem ile Aslı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1985, Sadık Yalsızuçanlar, *Kerem ile Aslı*, Timaş yayınları, İstanbul, 2001

[34] Sönmez Tekin, *Ferhat'ım Şirin'imi...*, Yansıma, İstanbul, 1980; Fatma Şengil Süzer, *Ferhat ile Şirin*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2000

[35] Münire Daniş, *Tahir ile Zühre*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2001

[36] Necdet Ekici, *Arzu ile Kamber*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2000

[37] Ahmet Tanrıverdi, *Mevlüdü Şerif*, Toros Matbaası, Mersin, 1949; Celal Tekiner, Yeni Mevlit, Dizerkonca Matbaası, İstanbul, 1963; H. Mehmet Erim, Yeni Mevlid, Emek Matbaası, Bursa, Tarihsiz; Aşık Molla Rahim, *Eşsiz ve Coşkun Şiirleri*, Yeni Mevlüt, Ocak Matbaası, Konya, 1985; Şakir Kocagöz, Mevlüd'e Ek, Aksiseda Matbaası, Samsun, 1951

[38] Mustafa Fehmi Gerçeker, *Hilye-i Fahr-i Alem*, Asar-ı İlmiyye Kütüphanesi, İstanbul, 1944

[39] Necati Yazgan, *Fetihnâme*, Baha Matbaası, İstanbul, 1970; Beşir Ayvazoğlu, *Gülnâme*. Birlik Yayınları, Ankara, 1983; Özdemir İnce, *Siyasetnâme*, Can Yayınları, İstanbul, 1984; Aziz Nesin, *Aziznâme*. Adam Yayınları, İstanbul, 1989

MUHSİN MACİT

DİVAN ŞİİRİNİN CUMHURİYET SONRASI TÜRK ŞİİRİNE ETKİLERİ

Divan şiiri kavramıyla genel olarak Türkçe'nin tarihi birikimine yaslanarak Anadolu'da yaşadığı tecrübe kastedilir. Daha dar anlamıyla Osmanlı şiirinin bu kavram çerçevesinde ele alındığını söyleyebiliriz. İlk örnekler Horasan'da verilmiş olmasına rağmen Anadolu'da Türkçe'nin resmî ve edebî dil olarak kullanımı beylikler dönemine rastlar. İlk örneklerini Horasan kökenli şairlerin verdiği mesneviler ve menakıbnamelerle Türkçe, din ekseninde gelişimini sürdürür. Âşık Paşa'nın, Hoca Mesud'un Türkçenin kifayetsizliği konusundaki yakınmaları zamanla güvene dönüşür. Aruzla Türkçe'nin izdivacından mükemmel eserler doğar. Fars edebiyatındaki örneklerine benzer divanlar tertip edilir. Hâlihazırdaki bilgilerimize göre Anadolu sahasında divan tertip eden ilk şair Yıldırım Bayezid döneminde yetişen Niyazi'dir. Bu şairin divanının daha 16. yüzyılda kaybolduğunu Latifi söylüyor. Murettep divanı elimize ulaşan ilk şair ise Ahmedi'dir (ö. 1412). 14. yüzyıldan edebiyatımızın yüzünü batıya çevirdigi 19. yüzyıla kadar nazım biçimleri, söz ve anlam sanatları, mecaz ve sembolleri, tasavvufun da etkisiyle gelişen istiareli diliyle kendine özgü kurallar içinde bir şiir dili gelişir. Bu geleneği yaygın bir ifadeyle divan şiiri kavramıyla adlandırıyoruz. Bu adlandırmanın estetik ölçülerle yapılmadığı açıktır. Seyyit Nesimi'yi divan şairi sayan anlayışın, aynı coğrafyada eser veren Şah İsmail Hatayi'yi görmezlikten gelmesi, soruna dil açısında yaklaşılmadığını gösterir. Çünkü Türk edebiyatının dönemleri ve şahsiyetleri başta olmak üzere edebî türlerin teşekkülünden tarihi gelişimine, şairler arasındaki etkileşim sorununa kadar pek çok konu hâlâ misak-ı milli ölçeğinde ele alınmaktadır. Kuşkusuz bu durum ayrı bir yazının konusudur.

Adlandırmakta bile sorunlarla karşılaşmamıza rağmen köklü bir şiir geleneğimizin olduğuna kimsenin itirazı yok. Belki bu yüzden yeni bir yol belirleme endişesini taşıyan pek çok yazar ve şair, kendini divan edebiyatıyla hesaplaşmak zorunda hissetmiştir.[1] Divan şiirinin savunuculuğunu yapanlar kadar, kıyasıya eleştirenler de neticede aynı dile yaslanmalarından ötürü geleneğin dünyasından tamamıyla kaçamamışlardır. *Çünkü şiir ne yana yönelirse yönelsin geçmişten tam kopmaz. Eski motif ve imgeleri de değerlendirmek, onlarla da beslenmek zorundadır.*[2] Bu doğal bir durumdur.

Bu şiir anlayışına ruh veren estetik değerler hakkında yeterli ve hatta gerekli donanımdan yoksunuz. Ancak yine de ortada *divan edebiyatı beyanında* söylenen sözler değil, geleneğin diri gövdesi ve onu yeniden yorumlayan sanatkârların eserleri var. Çünkü modern şiirimizin oluşum evresinin başında mevcut birikimi çok iyi değerlendiren Yahya Kemal ve Ahmet Haşim, divan şiirinin imkânlarından yararlanmakla kalmamış, eserleriyle aynı zamanda daha sonra yetişen şairlere güven duygusu aşılamışlardır.

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde biçim ve içerik bakımından divan edebiyatına öykünerek ortaya konulan eserler var. Aruzun büyüsüne kapılarak özellikle gazel ve rubai nazım şekilleriyle şiirler söyleyen Hasan Âli Yücel, Ahmet Remzi Akyürek, Kemal Edip Kürkçüoğlu gibi şair ve yazarların bu nevi tecrübeleri bilinmektedir. Divan şiirinin estetik bir sorun olarak gündeme gelmesi ise gelenekten yararlanma tartışmalarıyla başlar. İkinci Yeni şairlerinin sinsi bir *divan şiiri muhipliği* ile suçlandıkları yıllarda *Divançe, Divan* adlı şiir kitaplarının; kaside, gazel, rubai başlıklı şiirlerin yayınlanması divan edebiyatını yeniden gündeme getirir. Ne var ki divan şiiriyle ilgili gerekli donanımdan yoksun şairlerin *fantezi niteliğindeki* bazı denemeleri köklü bir alâkanın uyanmasına yetmediği gibi divan edebiyatına yöneltilen eleştirilerin dozunun artmasına neden olur. Gelenekle ilgili tartışmaları daha çok divan şiirinin yaşama ve direnme gücünün test edilmesine yönelik tecrübelerin *sembolik ifadelendirilişi* belirler. Bu tecrübelerin olumlu örneklerini veren şairler vardır. Günümüzde gelenekle çağdaş şiirin imkânlarını buluşturan şairlerin tartışmalara esas olacak ölçüde ürünler yayınlaması şiirimiz için önemli bir kazançtır. Bu tartışmaların bilimsel bir zemine oturabilmesi için öncelikle bilgilerimizin sahih olması ve divan şiirinin bir *inanç alanı* olmaktan çıkarılması gerekir. Ancak bir çok alanda olduğu gibi divan şiiri konusunda da aydınlarımızın bakış açısını belirleyen estetik kaygıları değil, dinî muhtevadan soyutlanmış *batıl itikat*larıdır.[3]

Modern Türk şiirinde divan edebiyatından yararlanan şairlerin geniş bir yelpazede yer aldığı ve bu kesimin modern şiirimiz içinde tali bir çizgi oluşturduğu gerçektir. Bununla birlikte şiirimizin bu gün ulaştığı konumda divan şiirinin ses, söyleyiş, imaj dünyası ve dil zevkini yeniden yorumlayarak bir terkibe ulaşan şairlerin katkısı inkâr edilemez. Onun için divan şiirinin Cumhuriyet sonrası Türk şairlerine sunduğu imkânlar ve bu imkânlardan şairlerin hangi ölçüde yararlandıklarına şöyle bir bakmak gerekir.

1. Ritm

Hecelerin belli sayıda öbekleşmeleriyle, vurgulu ve vurgusuz, uzun ya da kısa hecelerin düzenli dizilişiyle şiirde ritm sağlanır. Divan şiirinde ritmi sağlayan unsurların başında vezin, kafiye ve redif gelir. Bu düzenli tekrarlar şiirde ahengi sağlar. Divan şiirinde ahengin sağlanmasında aruz ölçüsünün sağladığı dil disiplini etkili olmuştur. Aruz ölçüsünün yanı sıra dizelerin ritmik düzenlenmesine zemin hazırlayan ve onu teşvik eden başka bir unsur kafiye ve rediftir. Divan şiirinde kafiye ve redifin kullanımını büyük ölçüde gelenek belirler. Kafiye kullanımında nazım sekillerinin de belirleyici bir yanı vardır.

Bugüne kadar divan şiirinin dayandığı müşterek zemine yönelik pek çok eleştirel tavır belirmiş olmasına ve hatta bu şiirin lugati kıyasıya elestirilmiş olmasına rağmen sesi ve dolayısıyla ahengi konusunda olumlu düşüncelerin her zaman ortaya konulmuş olması dikkat çekicidir. Divan şairlerinin sıkı sıkıya bağlı oldukları estetik, istif ve dil disiplininin yarattığı çağrışım gücü, artık, modern şair ve eleştirmenler tarafın-

dan da kabul görmüştür.[4] Çağdaş şairlerimiz bu birikimi göz ardı etmemişler; aruzu yaşayan Türkçe'yle buluşturdukları gibi gazel, kaside, rubai ve hatta 15. yüzyıldan sonra divan şiirinde de pek kullanılmayan tuyug nazım şeklini, geleneğin sıkı kurallarına bağlı kalmadan, kullanmışlardır.

Divan şiirinde kullanılan vezin aruzdur. Aruz ölçüsünün Türk şiir geleneği içerisinde geçirdiği evreleri, hece-aruz tartışmalarını ve serbest şiirin nasıl revac bulduğuna dair ayrıntıları burada tekrar etmeğe gerek yok. şiirde vezin zaruretinin -ister aruz ister hece ölçüsü olsun- savunuculuğunu yapan ve bu doğrultuda başarılı ürünler veren şairler olduğu gibi başka biçim arayışlarına giren ve beğenilen eserler ortaya koyan şairlerimiz de var. Çünkü şiir, kelime savurganlığını dizginleyerek dilin musikisini öne çıkarmaya yarayan kafiye, redif ve vezin gibi unsurların üstünde, ne bunlarla kayıtlı ne de tamamen bağımsız bir söz sanatıdır. Divan şiirine bakıldığında kafiye, redif ve vezin gibi biçimsel unsurların, usta şairlere geniş imkânlar sağlamalarına karşın, muteşairlere taklitçilik seviyesinden ileri geçirmeyen tuzaklar kurduğu da görülür.

Divan şiirinde dilin kullanımını büyük ölçüde ritmik akışkanlığı sağlayan biçimsel unsurlarla söz sanatları ve mazmunlar belirlemektedir. Aruz ölçüsünün sağladığı imkânları tevarus eden Kemal Edip Kürkçüoğlu, Hasan Âli Yücel, Şahin Uçar (Seyda). Nejat Sefercioğlu, Cem Dilçin, Cemal Kurnaz gibi isimlerin *tarz-ı kadim* üzere şiirler söylediklerini görüyoruz. Ayrıca günümüzün zevkine uygun olarak aruzla şiirler yazan Mehmet Çınarlı, Fuat Bayramoğlu, Talat Halman, Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, Bekir Sıtkı Erdoğan ve Ali Günvar gibi şairlerin kaydettikleri irtifa, vaktiyle Arapça ve Farsça'dan dilimize sözcüklerin girmesinin sadece şairlerin Türkçe'yi aruz ölçüsüne uydurma çabalarıyla ilintili olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Fazıl Hüsnü Daglarca'nın *Şeyh Galib'e Çiçekler* başlığı altında yazdığı Hüsn ü Aşk veznindeki şiirlerini de bu çerçevede değerlendiriyoruz.

2. Tasavvuf

Divan edebiyatının modern Türk şiirine yansıyan bir özelliği de bir yandan göçebe kültürümüzün dinamizmi ve humanizmiyle diğer yandan bölgesel, yöresel özelliklerle yoğrulan tasavvuftur.[5] Tasavvuftan yararlanabilmek için şairin mistik tecrübesi olmasa bile mistik bilgiye sahip olması gerekir. Cumhuriyet devri Türk şiirinde mistik eğilimi olan şairler ve onların bu doğrultuda ortaya koydukları eserlere bakıldığında tasavvufun bir ölçüde belirleyici olduğu görülür.[6]

Şiir ve tasavvuf kavramları ne zaman birlikte anılsa hemen akla en iyi örneklerin verildiği dönemi temsil etmiş olmasından dolayı Osmanlı edebiyatı gelmektedir. Oysa divan edebiyatıyla uğraşanlar sürekli yalın kat bir tasavvuf anlayışı çerçevesinde o dönemin metinlerini değerlendirir ve şerh ederler. Bu tasavvuf anlayışı resmî ideolojinin onayladığı Hanefi fıkhına dayalı Osmanlı ulemasının temsil ettiği İslâm anlayışına oldukça uygundur. Doğrusu divan şairlerine isnat edilen tasavvuf anlayışı, Muhyiddin Arabi'nin geliştirdiği vahdet-i vücud nazariyesinin oldukça sunnileştirilmiş yorumundan başka bir şey değildir.

Osmanlı tasavvuf düşüncesinde de vahdet-i vücud felsefesi farklı şekillerde yorumlandığı bilinmektedir. Bunlardan ilki ehl-i sünnet çercevesine sadık bir yorumdur. Bu yorumun en dikkate değer temsilcilerinden biri, Celvetiliğin kurucusu Aziz Mahmud Hüdayi'dir (ö.1623). Hüdayi, zahidane bir tasavvuf anlayışının taraftarı olarak vahdet-i vücudu olabildiğince şeriat çerçevesinde yorumlamaya çalışır. İkinci olarak Nakşibendilik geleneği içerisindeki sufilerin yorumudur. Bu yorumun en önemli temsilcisi Molla İlahî'dir (ö.1491). Üçüncü olarak vahdet-i vücudun felsefî bir nitelik taşıyan panteist yorumudur. Şeyh Bedreddin örneğinde gördüğümüz bu yorum, bilhassa Bayramiyye Melamiliği ve Halvetiye tarikatı içindeki zümrelerin itibar ettikleri bir anlayıştır. Bu anlayışta ön plâna çıkan kutb telakkisinin hurufi etkilerle yakından bağlantılı olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla Osmanlı düşüncesinin, bilhassa şiirinin vahdet-i vücutçu bir karakter taşıdığı söylenebilir.[7] Ancak bugün, Osmanlı dönemi metinleri incelenirken sergilenen tutumun etkileşim meselesiyle ve vahdet-i vücudun farklı yorumlarıyla ilgili olduğu söylenemez. Çünkü, şerh veya tahlil yapanların tasavvufî metinlere bakış açıları, pek farkında olmasalar bile, tarihî değil, daha çok ideolojiktir. Bilhassa Osmanlı uleması tarafından dışlanan pek çok şair, vahdet-i vücud ortak paydasında bir araya getirilmekte ve sufi manevîyatın az ya da sessiz bir muhalefet cephesi oluşturduğu göz ardı edilerek tarihî seyre çok aykırı değerlendirmeler yapılmaktadır. Hâl böyle olunca zaten anlaşılması güç olan metinlere günümüzde revaç bulan tahrif edilmiş tasavvuf anlayışları doğrultusunda yaklaşılmakta ve yapılan tahliller de malul hâle gelmektedir.

Bu sonucun ortaya çıkmasında önemli bir etken de tasavvufun dilidir. Tasavvufun dili, dinî tecrübenin dilidir. Dini tecrübe dinden dine, kültürden kültüre değişiklik gösterir.[8] Dolayısıyla bizim Tanrı'yı kavrayışımız da kültürümüzün ve dini geleneğimizin mirası olan işaret ve sembollerle şartlandırılmış biçimdedir. Dinî tecrübeye dayalı ifadeler daha çok mecazî ve sembolik dile yakındır. Bu bakımdan dini tecrübe ile kazanılan duygu ve kavrayışı onu yaşamayanlara lâyıkıyla anlatmak imkânsızdır.[9] Mutasavvıfların oluşturduğu mecaz ve mazmunlarla örülü sembolik dilin, günlük dilden sapmayla oluşturulan bir üst dile, yani şiire dönüştürülmesi kolay olmuştur. İşte bu noktada geleneğimizin aktarıcısı olan ünlü mutasavvıfların pek çoğunun aynı zamanda birer şair olduklarını, şiir söylediklerini hatırlayalım.

Modern Türk şiirinde mistik eğilimleri olan, hatta Hint felsefesine yönelen şairlerin başında Âsaf Halet Çelebi gelir. Sezai Karakoç ve Ebubekir Eroğlu'nun şiirleri ise modern mistik tecrübenin ürünü olarak değerlendirilebilir. Hilmi Yavuz tasavvufun istiareli dilinden ve menkıbelerden yararlanır. Modern bir derviş duyarlığıyla şiirler yazan Ali Günvar ise sufilere mahsus bir söyleyiş tarzının peşindedir. Fakat Hilmi Yavuz'un *Mevlâna ile Şems, Sümbül ile Kuyu* ve *Eşrefoğlu Rumi* gibi tasavvuf tarihinin önemli isim ve olaylarına göndermelerde bulunması, Ali Günvar'ın Yunus, Esrefoğlu, Fuzuli ve Şeyh Galib gibi tasavvufî şiirin öncülerine öykünmesi, Nihat Hayri Azamat'ın İdris-i Muhtefi, İsmail-i Masuki, Hamza Bali ve Lebeni Beşir

Ağa'yla özdeşleşerek melamice bir tavır takınması belki şiirlerinde bir atmosfer yaratılmasını sağlayabilir. Ancak, çağrışım zenginliğini büyük oranda kaybeden bu imgelerle tasavvufun lirik şiir dilini yakalamak çok kere mümkün olmaz.

3. Mazmunlar

Divan edebiyatının mazmun edebiyatı olduğu, bir takım klişe sözlerin sürekli tekrar edildiği söylenegelmiştir. Bilhassa güzellik unsuru olarak meselâ; *gonca* yahut *lal* denilince güzelin dudağının, *servi* denilince boyunun, *lülü* denilince dişinin kast edildiği söylenir ve bu istiarelerin birer mazmun olduğu ifade edilir. Ancak, mazmun bunları da ihtiva etmekle birlikte başka unsurları da içinde barındırır. Mazmun kelimesinin sözlüklerdeki bütün karşılıklarını sıralayarak burada lugat allameliği yapma niyetinde değilim. Fakat, divan şairlerinin bu kelimeye; anlam, öz, ustaca söylenmiş söz, amaç, nükte manalarını verdikleri bilinmektedir.[10] Mazmun, divan edebiyatının estetik anlayışının bir gereği olarak değişik söz ve anlam sanatlarıyla bağlantılı bir dil ustalığıdır. Anlamı bir söz veya beytin içinde ustaca gizlemektir.

Divan şiirinde mazmun kullanımı az sözle çok şey anlatma imkânını sağlamıştır. Şairler bir beyit içinde bir dünya yaratırlar. Bunu yaparken ortak mecaz ve istiareleri kullanırlar. İstiare dilde mevcut olan kelimeler kullanılarak yeni kavramlar icat etmek için yapılır. Orijinallik söyleyişle, hüsn-i talil ve vech-i sebehlerle sağlanır. Nitekim günümüzün sanatkârı da şiirinin çağrışım dünyasını zenginleştirmek, dilin tarihî gelişimi içinde kazandığı yan anlamları şiirine katmak için bu unsurları kullanabilir. Ancak divan şiirinde kullanılan her istiareyi, her benzetme unsurunu mazmun diye nitelendirmek doğru değildir.

Çağdaş şiirimizde kullanılan mecaz ve istiarelerde müştereklikler aranmaz. Şairler kullandıkları sembol ve metaforlarla kendilerine özgü bir imaj dünyası kurabilirler. Çünkü günümüzde daha bireysel tercihler söz konusudur. Kullanılan istiarelerin bireyselliğine karşın divan edebiyatını eleştirenler, devrimi şafakla, barışı güvercinle, tutsaklığı zincirle, başkaldırıyı dağ imgesiyle anlatmakta nedense bir sakınca görmezler.[11] Benzer bir ayıklama yöntemiyle başka ideolojik kümelenmeler içinde yer alan şairlerin eserleri taranacak olursa kolayca ortak istiareler tespit edilebilir. Fakat bu müştereklikler ortak bir hayal dünyası yaratmaya yetmez. Günümüzün iletişim araçları ve çok hızlı akan zaman divan şairlerinin tecrübesini tekrarlamaya imkân vermez. Ancak, bu tecrübeden yararlanarak günümüzün anlayışına uygun yeni semboller ve metaforlar oluşturulabilir. Bunlar da çok şahsi olmak zorundadır. Hilmi Yavuz'un erguvan kelimesiyle zamanı imlemesi gibi.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi divan şiirinin ortak bir imaj dünyası vardı ve bir şair, şahsi tasarrufta bulunabildiği ölçüde başarılı oluyordu. Neticede bu tenevvu şiiri sığlıktan ve sıradanlıktan kurtarıyordu. Meselâ, şair mazmunu *pervâne* olan bir beyit söylediği zaman okurun hayal dünyasında bir karşılık buluyordu. Günümüz şiirinin en büyük açmazlarından biri bu imkândan yoksun bırakılmış olmasıdır. Dola-

yısıyla şair ile okur arasındaki iletişimsizlik, şiir kitaplarının sonuna 'açıklamalar' 'meraklısı için notlar' koyma zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu şiir için bir zaaftır. Oysa toplumların ortak şuurunda tarihsel ve bilimsel gerçekler değil, efsane ve menkıbelerin beslediği mitoloji canlı kalır.

Netice itibariyle her şair birikimine, mizacına ve meşrebine göre bir geleneğe eklemlenmek, bir geleneği yeniden üretmek çabasına girebilir. Divan şiirinin imkânlarından da ancak divan dünyasını tanıyarak yararlanabiliriz. Fakat günümüz şairlerinin divan şiirine ilgilerinin, büyük ölçüde, antolojilerde yer alan gazellerle sınırlı olduğunu görüyoruz.

Divan şiirinden yararlandıklarını iddia eden şairlerin zikrettikleri isimlerin başında Fuzuli ve Şeyh Galip gelir. Gelenekle ilgili tartışmaların yoğunlaştığı her dönemde Şeyh Galib ve bilhassa onun **Hüsn ü Aşk**'ı şairlere biraz da güven duygusu aşılar. Ne yazık ki, **Galib Divanı**'nın daha son yıllara kadar Latin harflerine aktarılmamış olması, yönelen ilgilerin antolojilere giren şiirlerle sınırlı kalmasına neden olmuştur. Dolayısıyla bu boşluğu Hüsn ü Aşk tek başına doldurmuştur. Meselâ, Behçet Necatigil, **Yaz Dönemi**'ndeki *"Ölü"* şiirinde yer alan şu mısralarla; *"Ateş denizlerinde mumdan kayıklarla/Sağlam mı tekneler aşktan geçmeye/Güç"*.[12] **Hüsn ü Aşk**'ta işlenen *"mumdan yapılmış kayıklarla ateş denizinden geçmek"* imajını hatırlatır. Aynı imaj V Bahadır Bayrıl'ın şu dizelerinde tekrar edilir: *"Ah çocuk, bilmeliydin. Ateş denizine/İnmezdi mum kayık. Yazmaksa pişmanlıktır"*.[13] Yine Behcet Necatigil'in "Yun" başlıklı şiiri de Galib'in meşhur; *"Yine zevrak-ı derûnum kırılup kenâre düştü/Dayanır mı sisedir bu reh-i seng-sare düştü"* matlalı gazelinden izler taşımaktadır. Necatigil pek çok şiirinde divan şairlerinin dizelerinden alıntıladığı söz gruplarını kullanarak kendine özgü bir atmosfer yaratır.

Fuzuli ve Şeyh Galip Sezai Karakoç'un da en beğendigi divan şairleri arasında yer alırlar. Şarkın ezelî ve ebedî sevgilisi Leyla üzerine söyledikleri onu doğrudan Fuzuli'ye bağlar. *"Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine"* başlıklı şiirinde (s. 20-29), yer alan ve **Leyla ile Mecnun**'da da biraz değiştirilerek tekrarlanan şu mısralar; *"bütün şiirlerde söylediğim sensin/Suna dedimse sen Leyla dedimse sensin"*

Tahanın Kitabı'ndaki Leyla ile Mecnun Ateşi ve **Alınyazısı Saati**'ndeki Leyli ve Mecnun'un nefesi süphesiz Fuzuli'nin soluklarını hatırlatır.

Sezai Karakoç'un **Hüsn ü Aşk** üzerinde yoğunlaştığı bilinmektedir. Hatta **Leyla ile Mecnun**'da ulaştığı lirizme **Hüsn ü Aşk**'ın katkısı gözardı edilemez. Zaman zaman anlam bakımından Galib'in beyitleriyle örtüşebilecek mısralar söyler. Onun, *"Ağustos Böceği Bir Meşaledir"* şiirindeki şu mısralarla; *"Susamanın armonilerini en iyi bilen/Matemden alevden bir gömlek giyen"*.[14] Galib'in **Hüsn ü Aşk**'ındaki: *"Giydikleri aftab-ı temmûz/İçtikleri su'le-i cihan-sûz"* beyti arasında dikkati çeken anlamsal bağıntı Karakoç'un gelenek karsışındaki tutumuna dair ipucu verir.

Ebubekir Eroğlu'nun *"Teyidler"* başlıklı şiirindeki *"Aldı Nesimi"* başlıklı bölüm

"ruh akrabası" olan iki şairden birinin diğerinin dünyasına girerek onun adına söz söylemesi gibidir. Bu şiir, Seyyid Nesimi'nin; *"Bende sığar iki cihan ben bu cihana sığmazam/Gevher-i la-mekân benem kevn ü mekâna sığmazam"* matlalı gazeli çıkış noktası alınarak yazılmıştır: *"İki deniz bende birleşti/ben bir dalgaya sığmadım//K ve N· İşte ben/sığmadım başka nisanlara yorumlara/başlangıçlar başlangıcına ulaşan yolda/mekân işaret oldu bana/ ben kuşkulara sağmadım".*[15]

Sezai Karakoç dinî edebiyat geleneğimizde örneklerine rastladığımız münacat, na't, miraciye gibi şiirlere, farklı formlarda olsa bile eserlerinde yer verir. Bunlardan başka, Karakoç'un kaside, gazel, rubai başlıklı şiirleri, **Ateş Dansı**'ndaki *"tarz-ı kadim"* üzre yazılmış gazelleri, beyit ve dörtlükleri form olarak da klâsik örneklerle az çok benzerlikler gösterirler.

Behçet Necatigil'in yaptığı gibi Hilmi Yavuz da zaman zaman divan şairlerinin dizelerinden alıntılar yaparak şiirler söyler. XVII. yüzyıl divan şiirinin ve sebk-i hindi akımının en büyük temsilcilerinden olan Naili-i Kadim'in "ile geçdik" redifli gazelinin "doğunun geçitleri" başlıklı şiirde yeniden üretildiğine tanık oluyoruz. Naili'nin gazelinden üç beyit ikibas ederek ilintilerini daha iyi görebiliriz: *"Kûyundan o şûhun dil-i sevdâ ile geçdik/Her hatvede bir sekvâ-yı bî-câ ile geçdik//(...)//Dil verdiğimiz yâre nigeh-i gazabından/Tasrîhe mecâl olmadı îmâ ile geçdik//(...)Mestaâne nukûş-ı sîver-i âleme bakdık/Her birini bir ozge temâsâ ile geçdik"* Özellikle son beyit Ahmed Hamdi Tanpınar başta olmak üzere divan şiiri üzerinde düşünen pek çok şairin dikkatini çekmiştir. Hilmi Yavuz da *"Divan şiiri Simgeci Bir şiir mi?"* başlıklı yazısında. *Divan şiiri: Doğanın, stilize bir temasa (contemplation) nesnesi olarak kavrandığı bir ara-konumdur bu ve galiba bunu bütün inceliğiyle Naili özetliyor"* diyerek yukarıda sözünü ettiğimiz beyti örnek veriyor.[16] Bu kısa açıklamadan sonra şimdi dönelim Hilmi Yavuz'un şiirine ve *"doğunun geçitleri"* şiirinin başlangıç kısmına bakalım: *"çok uzun anlatmak gerekti/ve biz, sadece îmâ ile geçtik//'yol verin sevdaya'/gördük ve yol verdik/acıdan kalkıp acıya/kendini göstere göstere/bir cihannuma ile geçtik"*[17] Bu dizelere bakılırsa Naili'nin gazeli ile Hilmi Yavuz'un şiiri arasında söyleyiş bakımından bir bağın kurulduğu görülür. Belki, anlamsal bakımdan bu iki şiir örtüşmüyor ve ortaya farklı izleklerde iki şiir çıkıyor, denilebilir. Ancak, bilindiği üzere Hilmi Yavuz geleneği sürdüren değil, gelenekten yararlanan bir şairdir.

Şair, aynı tecrübeyi **Yaz şiirleri**'nde de devam ettirir. Onun *"usandık"* başlıklı şiiri Nabi'nin divan şiiri geleneği içerisinde çizgi dışı sayılabilecek "usandık" redifli gazelinin yeniden Türkçe'ye kazandırılması gibidir. Nabi'nin gazelinin matla ve makta beyitleri söyle: *"Bir devlet içün çarha temennâdan usandık/Bir vasl içün ağyâra müdârâdan usandık//(...)//Nâbî ile ol âfetin ahvâlini nakl et/Efsâne-i Mecnûn ile Leylâ'dan usandık"* Hilmi Yavuz, Nâbi'nin şiirindeki sadece söyleyiş biçimini değil, espriyi de güncelleştirir. şiirinin son kısmında gül'ün artık şiire yük olduğunu söylüyor. Belki bu yüzden Hilmi Yavuz, gülün çağrışım dünyasını zenginlestirerek

farklı anlamlar kazandırmaya çalışmıştır şiirlerinde: *"yaz günü! hep aynı ve yağız/atlar çıksın diye tek düze/dolanıp dururuz/sanki tepelerde durmayıp döner/gibi akşam gibi bitkin ve kararsız/bir kuştur şimdi buruk bengisu/ve gül şiire bir yüktü ki usandık"* [18]

Hilmi Yavuz'un **Yaz şiirleri** arasındaki *"kalp kalesi"* başlıklı şiirinin de **Hüsn ü Aşk**'la doğrudan bağları vardır: *"kalp kalesi ben sana//sürgün, sen bana hüzün//**dayanır mı hüsn ü aşk bu**/kırgındır yollar döndükçe/burçlar bengisuyunda Aşk'ın/ve kimbilir hangi soyunda güzün"*.[19] Bu şiir sadece **Hüsn ü Aşk**'tan imler taşımakla kalmıyor, aynı zamanda bu şiirde Galib'in ünlü şiirlerinden, *"Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü/Dayanır mı sisedir bu rehı-i seng-sâre düştü"* matlaı gazelinin ve divan şiirinin önemli mazmunlarından olan "ah"ın yankısını duyar gibi oluruz.

Hilmi Yavuz'un aynı eserinde yer alan *"ney"* (s. 190-191) şiiri ise Mesnevi'ye, Mesnevi'den Sema-yı Mevlâna'ya ve doğrudan Âsaf Halet Çelebi'ye ve sonsuzluğa: oradan "mesnevi ve ahd-i atik"e böylece yeniden dirilme ve evrenselliğe yöneliyor. Bu şiirdeki güz (sonbahar), kâğıt (varak) gibi sözcükler şiirin varlık bütünlüğü dikkate alındığında Baki'nin, *"Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan/Düştü cemende berk-i dıraht itibârdan"* matlaı sonbahar gazelini çağrıştırıyor.

Divan şiirinin ses ve ahenk unsurlarından yararlanan şairlerin başında Attila İlhan gelir. Şair klâsik musikimizin makam ve usûllerine atıflarda bulunur; divan şairleriyle modern şairleri karşılaştırır. Hatta Nedim'le N-azım'ı aynı mısralarda buluşturur: *"gördüm sessizce buluştuğunu nâzım'la nedim'in/lacivert ıssızlığında yıldızlı bir servinin/birinin elinde varidât'ı simavnalı bedreddin'in/birinin ağzında gül elinde mey kâsesi vardı"*.[20]

Divan şiirinin ses, söyleyiş ve bazı biçimsel özelliklerini yeniden yorumlayan İlhan'ın bu tavrı **Tutuklunun Günlüğü** (1973)'nde daha da belirginleşerek devam eder. **Tutuklunun Günlüğü**'ndeki *"Bulut Günleridir"* *"Zincirleme Rubailer"* ve *"İncesaz"* bölümlerinde divan şiirinin ses imkânları: kafiye, redif gibi unsurlar çağdaş bir içerikle yeniden düzenlenmiştir. Şair, *"Bulut Günleridir"* başlıklı, şiirinde divan şairlerinin izinden giderek Nailî-i Kadîm'in; *"Oldu eşkim gülşen-ârâ-yı heves cûlar gibi/Akdı gönlüm bir nihal-i 'isveye sular gibi"* matlaı gazelindeki redif ve kafiyeden hareketle siyasal muhtevayla şiirsel edanın örtüştüğü bir "nazire" yazdığını söyler.[21] *"bulut günleridir/akar uykular dumanlı sular gibi/kuytu göllerde salınır ruyalar kuğular gibi"* Şair, **Elde Var hüzün** (1982) adlı kitabında da, daha önceki eserlerinde de ara sıra yaptığı gibi, şiir bölümlerinin başına divan şiirinden alıntıladığı beyitleri koyarak zevk ve tercihlerini de bir ölçüde yansıtır. "Divanlar unutulmuş, mesneviler parça parça" olmuş bu ülkede şairin, "yıldızlardan inanılmaz kafiyeler düşürüp" Baki'yle Nedim'le söyleşmesi ilgi çekicidir. Bu şairler Attila İlhan'ın kan grubunun uyuştuğu ozanlardır. Belki bu yuzden İlhan *"Baki'ye Gazel"* söylemiştir.[22]

Onun divan şiirinin sesiyle modern muhtevayı buluşturduğu "Seyh Bedreddin-i Simavi'ye Gazel"i de, redif ve kafiyesinde "biz"in vurgulandığı çok sayıdaki gazelden biri olan, Baki'nin; *"Ezelden şâh-ı askın bende-i fermânıyız cana/Muhabbet mülkünün sultân-ı âli-şânıyız cana"* matlalı gazeli çıkış noktası alınarak söylenmiştir.

Divan şairleri Arap alfabesindeki harflerin şekillerinden, istifinden yararlanarak hüner gösterisinde bulunurlar. Attila İlhan da Osmanlı döneminin ve uygarlığının bazı çizgilerini islediği şiirinde, *"Osmanlı Kasidesi"*ndeki şu dizelerde eskilerin yolundadır: *"onlar mıdır nasreddin hoca gülümseyerek/köroğlu öfkeleriye dağa çıkmış/ölüm allalın emri/elif lam ve cim/idam yazarsa da hünkarın fermanları"*.[23]

Üçüncü dizede şairin sıraladığı "elif lam ve cim" harflerini takdim tehirle yeniden sıralarsak eski yazıyla "ecel" ifadesi ortaya çıkar ki, bu da metnin anlam bütünlüğüne uygun düşer. Hilmi Yavuz da İns başlıklı şiirinde divanlarda daha zekice kurgulanmış örneklerini gördüğümüz benzer bir oyunu yineler.[24]

Bütün bu örnekler, divan edebiyatına yönelen pek çok şairin ilgisinin antolojilerde yer alan şiirlerle sınırlı kaldığını göstermeye yeter, sanırım. Oysa divan şiirinin dünyasına girmek hususunda günümüzün sanatkârları düne göre daha talihliler. Çünkü önlerinde divan şiirinin sunduğu imkânlardan yararlanarak eserler veren öncülerin deneyimleri var. Ayrıca ilhamını tazelemek isteyen her sanatkâr, artık divanlara, mesnevilere ve çeşitli antolojilere kolayca ulaşmak imkânına sahiptir. Bu imkânlardan yararlanma yolunda ciddi hiçbir çaba harcamadan sadece gazel, kaside, rubai gibi kavramları ve Osmanlıca sözcükleri şiirlerinde kullanarak geçmiş zaman atmosferi oluşturmaya çabalayan şairlerin yazdıklarını divan şiirinin estetik dünyasının dışındaki fanteziler olarak değerlendirmek gerekir.

---

[1] Tanzimat ve Servet-i Fünûn neslinin divan edebiyatına dair değerlendirmeleri için bkz. Erdoğan Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, Erzurum 1997; 1930-1940 yılları arasındaki divan edebiyatı tartışmaları için bkz. Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, İstanbul 1996.

[2] Behçet Necatigil, *Düzyazılar I*, İstanbul 1983, s. 95.

[3] Murathan Mungan, Bir Dil Gurbeti, *Gösteri*, 17 (1982),. s. 75-76.

[4] Muhsin Macit, *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Ankara 1996, s. 9-20; Behçet Necatigil, *Düzyazılar I Bile/Yazdı*, İstanbul 1983, s. 105-106; Ayrıca, Nurullah Ataç'ın şu ifadelerinden de bu sesin mahiyeti ve etkisi anlaşılmaktadır: *"Saz şairlerimizin şiirlerini okumalıyız ama divan şiirini de bırakamayız. Bize dilimizi asıl onlar öğretecek, tadına asıl onlar erdirecektir. Fuzulî'nin gazellerini okurken, Bâkî'nin gazellerini okurken o Arapça ve Farsça sözlerin altında Türkçe'nin tatlı sesini duymuyor musunuz?"* Bkz. *Günlerin Getirdiği, Karalama Defteri*, İstanbul 1967, s. 258-259; Hilmi Yavuz, babası Yahyâ Hikmet Yavuz'un ölümü üzerine yazdığı o nefis yazısında; *şiir sevmeyi senden öğrendim. Hiç anlamadığım dizeler okumaz mıydın yüksek sesle? Neler okurdun? Fikret miydi? Süleyman Nesib miydi? Yatakta bağdaş kurarak okurdun şiirleri. Farisî'nin Osmanlıca'nın o şimdi kolay bulunmaz oymalı, gergefsi, usta işi vurgularını vere vere. Nâilî-i Kadîm'den bellediklerim... Sen de çok sevdiğin Neşâtî gibi, aynalarda görünmemeyi yeğlemiyor muydun*, diyor. *Denemeler Karşı Denemeler*, İstanbul 1988, s. 141-143; Attilâ İlhan'ın da çocukluk yıllarında divan şiirinin sesiyle tanıştığını biliyoruz. Divan tarzında gazeller yazan ve Nailî'den, Nedim'den şiirler okuyan bir babanın, kolay ve-

zinlerle mısralar düşürdüğünü söylemektedir. Hangi Edebiyat, İstanbul 1993, s. 227-28. Bu konuda Özbek yazarı Ketür Fettah'tan nakledilen şu anekdot da aynı anlayışın başka bir yansımasıdır: *"Babam kitap okumasını seven, oldukça aydın bir kişiydi. Biraz kendimi tanımaya başladığımda bunun farkına vardım. O Nevâyî'nin Çehâr-Divanı'nı, Fuzûlî'nin gazellerini Kokandlı şairlerden Furkat ve Zevkî'nin şiirlerini çok güzel bir sesle okurdu. Şiirlerin ne söylediğini çok iyi anlamasam da, onların âlıengihoşuma giderdi."* Bkz. Kemal Sılay, Müzik-edebiyat Eleştirisi ve Divan Şiiri, *Edebişat ve Eleştiri*, 3-4 (Temmuz-Eylül 1992), s. 68.

[5] Bkz. Tâlat Halman, Düşünsel Muhalefet Tasavvuf, *Gösteri*, 212 (temmuz-Ağustos 1999), s. 40-41.

[6] Ahmet İnam, Türk Şiirinde Mistik Yönelimler, *Ararken-Edebiyat Yazıları*, Ankara 1996, s. 162-178.

[7] Ahmet Yaşar ocak, *Osmanlı Toplumunda Mülhidler ve Zındıklar*, İstanbul 1998, s. 130-131.

[8] Mehmet S. Aydın, Din Felsefesi, İstanbul 1994, s. 90.

[9] Turan Koç, *Din Dili*, Kayseri 1995, s. 191-215.

[10] Mehmed Çavuşoğlu, Mazmun, *Türk Dili*, 426 (Haziran 1987), s. 198-205; Mine Mengi, Mazmun Üzerine Düşünceler, *Dergâh*, 34 (Aralık 1992), s. 10-11.

[11] Murathan Mungan, *a.g.y.*, s. 76.

[12] *Bütün Eserleri-Şiirler 2*, İstanbul 1982, s. 100.

[13] *Melek Geçti*, İstanbul 1992, s. 32.

[14] *Şiirler VIII*, İstanbul 1989, s. 60.

[15] *Kayıpların Şarkısı*, İstanbul 1984, s. 39.

[16] *Yazın Üzerine*, İstanbul 1987, s. 87.

[17] *Hüzün ki en çok yakışandır bize*, s. 146.

[18] *Hüzün ki en çok yakışandır bize*, s. 187.

[19] *Hüzün ki en çok yakışandır bize*, s. 189.

[20] *Yasak Sevişmek*, Ankara 1991, s. 85.

[21] *Böyle Bir Sevmek*, Ankara 1994, s. 166.

[22] Söylemiştir, diyoruz. Çünkü, Attilâ İlhan, *"Şiir Söylemek"* başlıklı yazısında diyor ki: *"Bazı şairlerimizin aksine, ben, ne şiir 'yapıyorum' ne de 'yazıyorum' Ben şiir 'söylüyorum'* Bkz. *Elde Var Hüzün*, Ankara 1984, s. 122.

[23] *Yasak Sevişmek*, s. 70.

[24] *Est&Non Birikimler*, 2 (Ocak-Şubat 2000), s. 18.

DURSUN ALİ TÖKEL

ŞİİRİN KORKUSU, ŞİİRİN KURGUSU: DİVAN ŞİİRİNDE KURGU VE ANLAM

Bu sutûr-ı nazm-ı rûh-efzâları bir ma'nâda
Tâli'-i dûnundan anun sûret-i şekvâ imiş
Yahyâ Bey

Bütün insanlık tarihine bakıldığında, her hâlde üzerinde en çok konuşulup yazılan konulardan birinin de aşk ve şiir olduğu görülecektir. Şiir, şâir adı verilen, varlığı idrak tarzında sıradan insandan çok daha değişik bir etkileşimler silsilesi yaşayan insanın, duyular âlemini idrak ve izah tarzına verilen bir addır. Gerçekte asıl olan, sanatkârın tasavvurlar veya hayaller aleminde çizdiği kendine özgü dünyayı ifadeler ve mümkünler alemine getirme çabasıdır. Şâir dediğimiz insan, varlık karşısında sıradan insandan çok daha değişik bir konumdadır: varlığın oluş ve seyri ona sürekli olarak, *aslında tam da o olmayan* başka bir maceranın keyfiyetini hatırlatır. Bu durumda varlık kendisi olmaktan çıkar ve şâirin kastetmek veya ifadelendirmek istediği kılığa büründürülür. Bu bir tercih meselesidir ve şâir bu tercihinde olabildiğince özgürdür. Mesela varlıklar aleminde somut bir varlık olarak karşımızda duran *deniz* Yahya Kemal adlı bir şâirde *sonsuzluk*u ifadelendirirken, Tevfik Fikret adlı bir başka şâirde zavallı bir balıkçıyı öldüren bir *katil* imgesiyle verilir. Cahit Sıtkı için penceresinden eksilmesini istemediği *güneş ışıkları* mutluluk simgeleyen bir *hayat alâmeti* olurken, bir çöl şâiri için aynı manzara azabı çağrıştıran bir *felâket olabilir* Aynı güneş bir divan şâiri için *sevgilinin yüzü* olurken, bir başka şâir için *sevgilinin göğsü* mânâsını ifade edebilir. Yahya Kemal için bir gemi ölümü simgeleyen bir tabuttur, amma bir başka şâirde aynı nesne sevgiliye veya sılaya götüren kutlu bir binektir. Nef'î rahşiyelerinde atları hükümdarın kudret sembolleri olarak çizerken, Cahit Sıtkı, *ölüm kapımda kişneyen bir at oldu nihayet* derken atı bir *ölüm imgesi* olarak çizmektedir. Bir başka şâir içinse at özgürlüğün ta kendisidir.

Bütün bunlardan şu anlaşılmaktadır ki, nesneler şâirin ifade etmeye veya anlatmaya çalıştığı şeyler değildir. Hiçbir şâir burada somut mânâda güneşi ve atı yahut da denizi anlatmamaktadır. Aksine nesneler şâirin kendisiyle başka şeyler anlatmaya çalıştığı bir *aracı eleman* esas mânâyı taşıyan *hamal* durumundadırlar. Burada sorulması gereken soru şudur: *Şâir kendi aleminde yetiştirip büyüttüğü hisler dünyasını ifadeler alemine dökerken neden bir nesneye başvurmaktadır, seçtiği o nesnenin ne gibi bir özelliği vardır ki şâirin dile getirmeye çalıştığı mânâyı temsil edebilmekte-*

dir? Bu sorunun cevabı aslında somut varlığın, şairdeki soyut mânâyı taşıyabilecek bir yapıya bir benzerliğe sahip olmasında yatmaktadır.

Sanatkâr, varlık karşısında bir duygu ve his anaforuna girdiğinde ve -ister ilham deyin, isterse doğuş olarak adlandıralım - şiir kendini imkânlar alemine gelmek için zorladığında şâir, duyguyu görünürler evrenine getirmek için kelimelere başvurmak zorundadır. Seçilen kelimeler şâirin bir tasavvur ve tasarrufu olmakla beraber mânâyı en mükemmel şekilde yansıtmalıdır da. Tabi ki bu süreçte şâirin kişisel becerileri, eğitim ve kazanım durumu, çevre ve gelenek faktörleri de çok önemli roller oynamaktadır. Belli bir akıma dahil olan şâirler grubu bu süreçte kendilerini olabildiğince zorlamakta ve grupça seçilen kelime ve kavramlar evreninden çıkamamaktadır. Burada bütün beceri şâirin kişisel dehasına kalmakta ve ancak kendi dehasıyla grup içinden sıyrılabilmektedir. Örneğin Garip akımında şâirler eski şiire muhalefet babında kavramları görünür âlemin nesneleriyle sınırlamış, sanat ve mecaz deyimini bir kenara atmış, kafiyeye başkaldırmış, çıplak gerçekliği kendine yeter malzeme kabul etmiş, hisse, hayale, soyut ifadeye cephe almış ve bu badireden ancak Orhan Veli'yi bir şâir olarak çıkarabilmiştir. Yine buna benzer bir şekilde Marksist şiir anlayışı kelime ve kavram dünyasını işçi-işveren, üretim-tüketim, makine-sanayi, burjuva-proletarya,özgürlük-çevre, daha doğrusu insanın dış ve çıplak gerçekliğiyle ifadelendirme yolunu seçmiş, ifade özgürlüğünü bu alanla çerçevelendirmiştir.

Şâirin ifade etme sürecinde seçtiği kelimeler, mânâyı taşırken bir başka açıdan da mânâyı olabildiğince açmaktadır. Bu müddet içerisinde şâir, dile getirmeye çalıştığı anlarını en iyi şekilde yansıtacak kavramları arama telaşına düşer. Esasında mânâlar alemini en mükemmel şekilde yansıtacak bire bir eşlemeli kelimeler bulmak imkânsızdır. Duygunun sonsuz yoğunluğu bir kelime veya kavramın içine sığamayacak kadar geniş ve nihayetsizdir. Bundan dolayıdır ki, gündelik hayatta bile insanlar içlerinde bulundukları ifade derinliğini anlatmak için *kelimelere* değil, çoğunlukla *deyimlere* başvururlar. Çok yorulan kişi yoruldum demez de *ayaklarıma kara sular indi* der, memleketini özleyen bir insan halini *özlem* kelimesiyle değil, *evim gözümde tütüyor*la ifade etme yolunu seçer. İnsan *çok ağlamamaktadır*, fakat *ağlamaktan gözleri kan çanağına dönmüştür* Sıradan bir hayat yaşayan insanların bile içinde bulundukları bu ifade etme güçlük ve başkalığını elbette şâir çok daha yoğun bir şekilde yaşamaktadır.

Seçilen kelime ve kavramlar mânâyı götürmekle beraber, şâir çoğunlukla bir açmaz içine düşer ve *kendisini layıkıyla ifade edemediği, demek istediğini tam olarak diyemediği* telaşına düşer. Bunun temel sebebi yukarıda söylediğimiz, dış gerçekliğin iç alemi tam olarak yansıtmaktan uzak olması hakikatidir. Bu durumda şair, ya uzun süre şiir oluşturma sürecini devam ettirir veya *mânâ tam olarak ifade etmese bile kısmen taşıyacak* bir kelime veya kavram arama telaşına düşer. Aranan bu nesne (kelime-kavram) şâirin demek istediği mânâyı göz önünde canlandırabilecek bir yapıya sahip olmalıdır. Tam bu süreçte seçilen kavram şâirin iç dünyasındaki ifadeleri kendi sırtına yüklenerek gelen, yeni bir kılığa bürünen, eski kıyafetli ama yeni

bir anlam dünyasına bürünmüş bir varlık olarak zuhur eder. Kendisine izleyenlerin şeklini tanıdığı, ama yepyeni ifade içeriğiyle de herkesin kendisine tuhaf tuhaf baktığı bu yeni yaratığa işte biz imge diyoruz. Aslında imge, bir zorunluluğun, bir açmazın, kaçınılmaz bir sürecin sonucudur. Şâir demek istemekte, fakat diyememektedir, dediğinin anlaşılamayacağının telaşındadır. Her yeni imge yeni bir anlam dünyası yaratır. Her yeni imge varlıklar âleminde vücut bulmuş nesnelere yeni bir mânâ yükleme ameliyesidir. Adeta varlığın yeniden yorumudur. Herkesin hemen her gün karşısında izleyip durduğu, mânâ ve fonksiyonu kafalarda artık tamamen kazınmış bir varlığa, yeni yepyeni bir mânâ yüklemek çok farklı, çok derin, bir o kadar da çok yoğun bir bakış ve tahlili gerektirdiğinden imge yaratma ancak çok özel sanatkârlara mahsus bir eylem biçimidir. Daha alt basamaklarda seyrüsefer eden sanatkârlar büyük dehaların yarattığı imgeleri kendi eserlerinde bir daha, yeniden kullanırlar ki, bu yeniden kullanımda imgeler artık *simge (sembol)* adını alırlar. Bu, imgelerin artık kullanım yaygınlığına eriştiği mânâsına gelir.

Peki şâir imgeleri nereden, nasıl seçer? Bu seçme eyleminde şâir, yukarıda bahsettiğimiz gibi özgürdür. Ancak, şüphesiz onu sınırlayan bazı faktörler de yok değildir. Bir defa imgeler muhatabının tanıyabileceği, onun aşina olduğu bir anlam evreninden seçilmelidir. Söylendiği veya yazıldığı dildeki muhatabın tanımadığı bir imge şüphesiz ölü doğan bir çocuk gibidir. İmge olarak adlandırdığımız *yeni bir anlam yüklenmiş kavramın* tanınması demek, aslında bu kavramın muhatap kitlenin dünyasından seçilmesi demektir. Bir metni izleyen okuyucu eğer sunulan imgeyi ilk etapta tanımıyorsa şüphesiz onu yadırgayacak ve bir müddet sonra da dışlayacaktır. Bu durumda *anlamama* metnin içeriğini anlamamadan ziyade, metnin anlamını yüklenen *imgeyi anlamama* üzerinde yoğunlaşacaktır. Bütün ömrünü karasal bir iklimde geçiren bir insanın bir gemi imgesi karşısında apışıp kalması buna bir örnek olarak verilebilir. Bu tür bir okuyucu için Yahya Kemal'in *Açık Deniz* veya Tevfik Fikret'in *Balıkçılar* şiirinin hiçbir anlamı olmayacaktır.

İmgenin muhatap tarafından tanınması meselesinde gündeme gelebilecek sorulardan biri de, bu *tanınma alanının* ne olacağında yatmaktadır. Bir şiir hangi kitleye hitap ediyorsa o kitlenin tanımlar ve tanımalar dünyası şüphesiz bu sorunun da cevabı olacaktır. Şâir bir imge yaratacağı zaman kendisinin de bir üyesi olduğu toplumun genel-geçer tanımlar, bilgiler, inançlar, duyular ve nesneler alemine başvurur ve oradan imgesini seçer. Bu alanlar şüphesiz yöreden yöreye, bölgeden bölgeye, inançtan inanca farklılıklar gösterecektir. Ancak ortak alanlar da yok değildir. Bir şâir için en önemli imge kaynakları, içinde bulunduğu toplumun varlıklar alemidir. Bunlar; dış alemdeki nesneler, tarihî devir ve şahsiyetler, bir inançlar sistemi olan din, milletlerin emekleme çağlarını ve dolayısıyla bilinçaltlarını yansıtan mitler, gelenek-görenek ve gündelik hayatın kullanım nesneleri, çıplak tabiat, örtülü iç dünya, ortak kabuller sistemi vs. Şâir bu alanlardan birine başvurarak bir imge seçer ve onu kendisine yüklediği yeni bir mânâ ile kullanır. Burada ortaya, çift taraflı değil tek taraflı bir anla-

ma problemi çıkar. Zira okuyucu nesneyi tanıyacak, fakat çok iyi bildiğini zannettiği nesnenin *yeni sunulan mânâsına* yabancı kalacaktır. İşte bu noktada dış alemin nesneler bilgisinden ziyade, bir iç alem olan şiir bilgisine ve şâirin anlam yaratma mekanizmasının bilgisine ihtiyaç vardır. Bu bilgi tarzı öğrenilebilecek bir yapıda olmakla beraber, aynı zamanda bir tür ihsasa da gereksinim duymaktadır. Zira üretimin karışık ve girift olması haliyle çözümün giriftliğini de beraberinde getirmektedir.

Şiiri evrensel kılan aslında onun imgelerinin evrenselliğidir. Dar bir çerçevede sıkışıp kalmış nesnelerin doğurduğu imgeler şüphesiz yaygınlık kazanamayacaktır. İmgeleşen nesnenin tanınma yüzdesi aynı zamanda onun genel kabul görme yüzdesini de verecektir. Şüphesiz burada başka bir unsur daha devreye girmektedir. Şâir seçtiği bir nesneye yeni bir anlam yüklerken, bu yeni anlamın o nesnenin herkesçe bilinen yapısına uygunluk göstermesine azami dikkat göstermek zorunda kalacaktır. Yani yeni anlamın eski kelimeyle yapısal veya anlamsal bir ilişkisi olmalıdır. Kahramanlık ve cesareti *aslanla* imlemek yerinde bir tercihken, aynı kavramları bir *çakalla* çizmek mânâsız ve yersiz olacaktır. Zira bu genel-geçer tanımlamaya uygun düşmeyecektir. Tıpkı bunun gibi şâir muhatap aldığı kitlenin genel-geçer nesne ve kabullerine ters düşen bir imgeleme yolunu tercih etmeyecektir. Zira bu durumda yabancı kalır. Bir aslanın kutup bölgesindeki insanlara anlatacağı hiçbir şey yoktur. Bunun gibi, deveyle ilgili imgeler de ancak bir çöl ikliminin genel-geçerlerini yansıtabilir. Bu mânâda evrensel olmak, nesnenin evrenselliğiyle de yakından ilgilidir. (şüphesiz o nesneye şairin kattığı mânâ evrenselliğiyle de.) Meselâ bu noktada en yaygın nesnelerin, aynı zamanda en çok bilinen imgelerin yaratımında kullanıldığı da söylenebilir: Güneş, ay, yıldızlar, gece, gündüz, yağmur, bulut gibi göksel varlıklar; yılan, tilki, aslan, at, köpek gibi hayvanlar; ağaç, orman, çiçekler, bitki, meyve, deniz, toprak gibi dış tabiat unsurları; insanın kendi beden azaları; insanoğlunun ortak evrensel üretim-tüketim maddeleri vs. hem bütün insanlığın ortak gözlem alanıdır, hem de bütün dünya şiirinin ortak imgelerini oluşturmada kullanılan malzemeleri teşkil ederler.

Şiir şüphesiz sadece imgeden ibaret değildir. Bir imgeyle gelecek olan ana anlam çerçevesini çizmede şâir pek çok değişik elemanlara başvurur. Bu elemanların en önemlilerinden birisi *benzetmelerdir*. Aslında imge de bir nevi benzetme işidir. İmgeyi düz benzetmeden ayıran ana unsur, orijinal olması ve kendisini varlıklar alemine çıkaran şâire has olmasıdır. Benzetmeler sisteminde de şâirin izleyeceği yol, imgelerde olduğunun aynıdır. Benzetmeler de tıpkı imgelerde olduğu gibi muhatabın tanıdığı dünyadan seçilmelidir. Yoksa yabancı kalma durumu devam edecektir. Şâir kendi imkânlar ve ifadeler dünyasını görünür aleme getirirken, kendi iç benliğindeki mânâyı insanlara sunma aşamasında insanların tanıdığı nesnelere başvurur ve bunlarla bir iletişim dünyası kurar: sevgilinin yüzü *güneş* gibidir. Yanakları *gül* gibidir. Bakışı *ok* gibidir. Buradaki vurgular şüphesiz nesneye değil, nesnenin fonksiyonuna yapılmaktadır. Aşkın yabancı iklimine girmiş şaşkın bir âşık, adına sevgili denen bir varlık tarafından kendisine yöneltilen ve onun bütün dünyasını alt üst eden haleti ru-

hiyeye bir anlam verememektedir. Daha önce pek çok kız yüzüne bakmış ama hiç birisinde bu kadar çarpılmamış, bu kadar etkilenmemiştir. İşte bu noktada *değişik bir yüzle gelen tesir biçimi* insanlara aktarılırken etkinin olağanüstülüğü vurgulanmak istenmektedir. Bu aşamada şâir, sevgilinin yüzünün onda uyandırdığı başkalığı ve korkunç etkiyi anlatmakta bir dış eleman aramaya başlar ve herkesin bildiği bir nesneyi kullanma cihetine gider, zira onu herkes anlamalıdır. İşte bu safhada herkesin tesir ve etkisini çok iyi bildiği *güneş* şâirin yardımına yetişir: İnsan nasıl, gözleri kamaşıp da güneşe bakmaya dayanamazsa, âşık da öylesine sevgilinin yüzüne bakamaz. Her iki bakışta nesneler ayrı fakat *fonksiyonlar* birdir. Tıpkı bu benzetmede olduğu gibi, sevgili denen varlığın âşığa bakması anında âşıkta oluşan durum, göğsüne bir ok yemiş insanın durumuna benzemektedir. Burada ez cümle şunu söylemek istiyoruz: şâirlerin durumlarını ifade için seçmiş oldukları benzetmelerde kullanılan nesnelerin esasında metinde bir önemi yoktur; onlar kendileri olarak değil ve fakat *fonksiyonları itibariyle* esere girerler. Bu mânâda bir nesnenin kaç fonksiyonu olduğunu tespit için aslında en iyi başvurulacak kaynaklardan birisi de şiirlerdir.

Örneğin Divan şiirinde *gül* neredeyse sayısız fonksiyonuyla dile getirilmekte ve benzetmeler dünyasının en tepesindeki nesne olarak yer almaktadır. Gül ağız için kullanıldığında; eğer *gonca* hali zikrediliyorsa, *şekil fonksiyonuyla* sevgilinin ağzının kapalılığını ve küçüklüğünü (zira gonca açılmamış gül demektir), *renk fonksiyonuyla* dudağın *kırmızılığını* ifade etmeye çalışıyordur. Bu benzetmede dile getirilmeye çalışılan, sevgilinin dudağının *küçüklüğünü*, onun kadar *kırmızı* olduğunu, açılmamış bir gonca gibi içinde *sırları barındırdığını* goncayı çok iyi tanıyan muhatabın gözünde canlandırmaktır. Eğer gül *yanak için* kullanılıyorsa renk ve biçim fonksiyonu; saç için zikrediliyorsa *koku* fonksiyonu devreye giriyor demektir. Ten için hafif pembemsi renk ve güzel kokuyla beraber, tazeliği, şeffaflığı niteliyor; narinliği ifade etmeye gayret sarf ediyordur. Bütün bunlardan amaç, ifade edilmeye çalışılan anlamı, somut bir nesneyle göz önünde canlandırmak ve muhatapta bilinen bir nesnenin fonksiyonlarıyla birlikte bilinmeyen bir anlam evrenini yaratmaya çalışmaktır.

Kahramanlık literatüründe *at*, kahramanı zaferden zafere koşturan efsanevî bir binit fonksiyonu ifade ederken, modern dünyanın işçi hareketlerini ifadede aynı *at*, bir sütçü beygiri tiplemesiyle metne girer ve bu sefer de, her gün aynı sokakları arşınlamaktan, zayıf ve çelimsiz düşmüş haliyle günümüz *emekçisini* ifade eder hale gelebilir. Burada da nesne aynı olmakla beraber fonksiyon tamamen değişmiş, yeni bir anlam evreni yaratılmıştır. Dikkat edilirse burada anlam, *nesneden ziyade*, şâirin ona yüklediği fonksiyondadır. Yine dikkat edilmelidir ki, bu nesnelerin yeni anlamlarıyla, görüntüleri ve işlevleri arasında büyük bir benzerlik mevcuttur. İşte bu noktada, bir şâiri veya bir şiir akımını kullandığı nesneler itibariyle suçlamak çok tuhaf bir tepki tarzı olacaktır.

Tabii burada, her devrin, her grubun ve her zamanın kendine göre varlığı anlama ve anlamlandırma metodu olduğu hususunu da belirtmek gerekir. Mitolojik çağlarda ola-

ğanüstüye; dinlerin en yoğun yaşandığı devirlerde dinsel imgelere, yine her dinin kendi ürettiği sembolik ve karakteristik nesnelere, aklın egemenliğinin daha baskın olduğu devirlerde, gündelik hayatın bir parçası olan dış ve çıplak gerçekliğe yapılan göndermeler baskın unsurlar olarak hep gündemini korumuştur. Fakat dinî ve mitolojik hayatın nesneler dünyası her zaman ve çağda *imgeleştirmede* en baskın varlıklar olarak zirvedeki yerini muhafaza etmiş, bu mânâda sanatın en zengin kaynakları sıfatını taşımıştır. İmgeleştirmede aktif unsur olarak görünen *gizemlilik ve çoğul anlamlılık* mitoloji ve dinde zaten yeteri derecede mevcut bulunduğundan; yine bu iki alan toplumların ortak şuur altını yansıtan en geniş alanlar olduğundandır ki, şâir her zaman bu iki sahaya başvurma ihtiyacını hissetmiş ve daima da aradığını bulmuştur. Roma'nın Hıristiyanlığı kabulünden sonra, antik Yunan ve Roma'nın paganist dinî hayatı kilise tarafından tamamen unutturmaya çalışılmış ve bunların yerine hristiyanî unsurlar sanatkâr için bir imgeler ve benzetmeler sahası olarak gösterilmişse de, Rönesans'tan sonra eski Roma ve Yunan mitolojik dünyası tamamıyla (adeta tüketilircesine) Avrupa insanının imgeler dünyası olarak kullanılmıştır. Bilhassa aydınlanma devirlerinden beri Avrupalı sanatkâr için Yunan ve Roma mitleri –hristiyanî figürlerle beraber- neredeyse tek imge hazinesi olma vasfını korumaktadır.[1] Bu da göstermektedir ki ortak şuur altını unutturmanın imkânı yoktur. İslam'ın zuhurundan sonra bu dini kabul eden milletler her ne kadar şiirlerinde eski mitolojik hayatlarına ait unsurları kullanmamışlarsa da, onun yerine bir müddet sonra dinlerini mitolojileştirme cihetine gitmişler ve dinî pek çok kavram ve unsuru ilkçağların mitolojik figür ve inançlarıyla ifadeye yönelmişlerdir.

Şiir üretimindeki bu karmaşık ve girift macera, şüphesiz şiir üzerine konuşanları kaygan ve kaypak bir zeminde üzerinde seyrüsefer ettirmektedir. Tamamen kendine has bir benzetmeler ve imgeler dünyasına sahip olan Divan şiiri hakkında yukarıdaki tespitlerden hareketle söylenecek çok şey vardır ve bu söylenecek şeyleri söylemenin de zamanı çoktan gelip geçmiştir. Divan şâirinin evreni, nesneleri, hayatı ve insanı anlama ve anlamlandırmada kullandığı nirengi noktaları bilinmeden bu vadide söylenecek her şey kargaşa ve ütopyaya yol açacak ve bir arpa boyu olsun mesafe kat edilemeyecektir.

DİVAN ŞİİRİNİN KURGUSU VE ŞİİRİN ANLAM YOLLARI

Divan şiirinin *divan* kısmını bir tarafa bıraktığımızda ortada kalanın *şiir* olacağından kimsenin kuşkusu yoktur. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi her devir ve ekolün kendine has bir kelime kadrosu ve imgeler dünyası olduğundan, bu şiire de o dünya çerçevesinden bakmakta yarar vardır. Divan şâiri de hissiyatını ifade için bildiği bir dile başvuracak, şiirin merkez anlamını oluşturan imgelerin seçiminde yine dış alemin nesnelerini kullanacak ve bu suretle metnini kuracaktır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus bu imge ve benzetmeler dünyasında başvurulacak kaynakların neler olduğudur.

Esasında şair için bir kaynak sınırlamasına gitmenin ne kadar zor bir şey olduğu-

nu yukarıda ifade etmeye çalışmıştır. Fakat her ekol ve grubun böylesine bir açmaz içinde olması da kaçınılmaz bir durum olarak görülmektedir.

Aslında bütün şiirler insanoğlunun hayat macerasının bir yansımasından ibarettir. Hiçbir şiir ağacı veya denizi anlatmaz. Fakat bir şiir ağacın veya denizin insanda uyandırdığı etkiyi veya ondaki çağrışımlar dünyasını dile getirir. Divan şiirinde dile getirilen dünya ve sınırları çizilen alem de aslında insanoğlunun yer yüzü maceralarından biridir. Bu şiirde sevgili merkezli bir hayat ve macera düzeneği oluşturulmuş, ifade edilmeye çalışılan mânâ, bir sevgilinin merkezinde insanlığa sunulmuştur.

Divan şiirinin genelinde üç tip insan figürü rol almaktadır: *Sevgili, âşık* ve *rakib*. Bu üç temel figür etrafında anlatılan macera aslında insanoğlunun yaratılış serüveninden beri yaşadığı bir maceranın bir başka versiyonla anlatımından ibarettir. Burada sorulması gereken soru şudur: *Bu üç tip ile kimler veya ne anlatılmak istenmektedir, sevgili kimdir, âşık kimdir, rakib kimdir?* Bu üçlünün sevgili kısmını bir yana bıraktığımızda, *âşık*ın insanın kendisi, rakibinse âşıkın sevgilisine ulaşmasını engelleyen her şey olduğunu söyleyebiliriz. O hâlde sevgili kimdir?

Divan şiiri ile ilgili tartışmaların temelinde hemen hemen tamamıyla bu sevgili tiplemesi ve bu sevgili ile ilgili benzetmeler dünyasının figürleri yatmaktadır. Kimi sevgiliye Allah demiş, kimi ise bunun gerçek mânâsıyla erkeğin sevdiği her hangi bir kız mânâsını vermiştir. Bu şiirinde temel elemanlarından biri olan sarhoşluk ve buna bağlı olarak *mey, şarap, meyhane* gibi unsurları kimi bildiğimiz içki alemiyle sınırlandırırken, kimisi de bunların *ilahî aşkı* temsil eden mecazlar olduğunu söylemiştir. Aslına bakıldığında görülecektir ki her iki grup da kendilerince haklıdır. Fakat şiirin dünyasında kesinlikler olmaz, şiir bir *açık yapıt* olması itibariyle kendisiyle ilgili kesinliği ifade eden her ifade sahibini utandırmaya namzet bir hâlde beklemektedir.

Divan şiirinin temel esprisini oluşturan ifade biçimleri bilindiği gibi önce Arap dünyasında başlamış, ardından da İran bu şiir anlayışının gerçek temellerini atmıştır. Dolayısıyla bu şiirle ilgili olarak konuşuyorken, aslında üç ayrı millet ve coğrafyanın, bin küsür yıllık bir tarihin, binlerce şâirin anlama, anlatma, yorumlama serüveninin bilinmesi gerekmektedir. Emevilerle birlikte oluşan saltanat geleneği ve peygamber devrinin tersine dünya hayatına ve metaına karşı oluşan aşırı meylin akabinde zühd hayatını tercih eden tasavvufî akımların ortaya çıkması ve bu akıma mensup insanların da kendilerini ifade biçimi olarak şiire yönelmeleri akabinde pek çok kargaşayı beraberinde getirmiş, tamamıyla dünyevî hazları anlatan Emevî-Abbasî dönemi şiir hayatının paralelinde bir de tasavvufi şiir akımı doğmuştur. Mutasavvıf şâirler kendilerinde ve dış alemde müşahede ettikleri ilahî tecellileri ifadede –bilhassa Hallac gibi açık konuşmasının bedelini hayli ağır bir şekilde ödeyen tasavvuf erbabından sonra- halk içinde kargaşaya yol açmamak ve kendilerine mahsus bir dil oluşturmak amacıyla tamamen remiz ve sembollerden örülü yeni bir imge ve semboller dünyası yaratmışlar ve şiirlerini bu dille yazmaya başlamışlardır. Bu dil mutasavvıf şairlerde olduğu kadar diğer şâirlerde de etkili olmuş, beşerî ve ilahî aşkı terennüm

eden her iki şair grubu da belli bir zaman sonra neredeyse aynı sembollerle metin kurmaya başlamıştır. Bir müddet sonra bu durumun bir kargaşaya yol açacağı da şüphesizdir. İşte bundan sonradır ki bu kargaşayı önlemek için mutasavvıf şâirler kendi metinlerini kurarken kullandıkları sembollerin ne mânâya geldiğini listeler halinde ifade etme cihetine gitmişler, zaman zaman da bu listeleri eserlerinde yayınlamışlardır.[2] Divan şâir Lâmi'î' neden böylesi simgesel bir dili kullanmaya gerek duyduklarını şöyle açıklamaktadır: *"o remizli sözlerden bütün maksat ve tam murat, canın sırlarını ve gizli tavırları zevk ve hal sahiplerine kapalı ve işaretle anlatmadır ve cahiller taifesinden, sapıklar fırkasından ve günahkarlar topluluğundan örtme ve gizlemedir. Zira çocukların konuşmalarıyla akıllı insanlara hitap edilmez ve bebeklere verilen karşılıkla fazıl insanlara cevap verilmez."*[3]

Bu kargaşa ortamını yansıtan en güzel örneklerden birisi miladî 1317 yılında kaleme alınan Şebusterî'nin Gülşen-i Râz adlı eseridir. Hâlâ o devirde bile büyük tartışmalara yol açan, şiirdeki simgesel dilin ne mânâya geldiği sorusu Emir Hüseyin tarafından Şebusterî'ye sorulmuş, o da içtenlikle bu soruları cevaplamıştır. Bu sorulardan da anlaşılıyor ki, o devirde bile (zira bu şiir dili oluşalı neredeyse dört yüz yıl geçmiştir.) bu dil hususundaki belirsizlik devam ediyordu. Allah'a olan inancından zerre kadar şüphe bulunmayan, beş vakit namazına belki on vakit daha ilave eden, zamanının tamamını Allah'a adamış, dünya hayatına Allah'a olan aşkından dolayı tamamen sırt çevirmiş, âbid ve zâhid insanların şiirlerinde kullandıkları bu; meyhane, mey, şarab, dudak, put gibi kelimeler ne mânâya geliyordu? Emir Hüseyin Şebusterî'ye bunu soruyor: *"Mânâ eri, sözünde göze, dudağa işaret etmekle ne murad eder?// Şarabın, mumun, güzelin mânâsı ne... meyhaneye düşmek, sarhoş olmak da ne demek?// Put, zünnar ve gavurluk bu makamda hep haksa âlâ, değilse bunlardan maksat ne, söyle?"*[4]

Bu sorulara verilen cevaplar bütün bunların simgeler olduğunu, hakikatte ifade edilmeye çalışılanın ilâhî tecellilerin mecazî bir dille sunumundan ibaret bulunduğunu hiçbir tartışmaya mahal vermeyecek şekilde ortaya koymaktadır. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi varlık karşısında sıradan insanın aksine çok yoğun bir duygular ve coşkular seline uğrayan şâirin ifadeler alemine geldiğinde kendisini ifade için kelimelere sığınmak zorunda kalması aslında onda derin endişeler uyandırmakta ve diyeceğini kelimelere sığdıramama telaşına kapılmaktadır.[5] Mânânın sonsuz, engin ve dipsiz mevcudiyetine karşılık, kelimelerin ve sözün sığ çağrışımlar dünyası elbette şâiri bunaltmakta ve onu değişik ifadeler arayışına itmektedir: *"Mânâ âleminin sonu yoktur Söz, onun sonunu nerden görecek, nasıl ifade edecek?//zevkten meydana gelen mânâyı, söz nerden anlatacak?//Gönül ehli olanlar, mânâyı anlatırken bir benzeriyle söyler anlatırlar."*[6] İşte bütün espri de buradadır. Şebusterî'nin de dediği gibi mânâ ehli insanlar, anlatmak istediklerini benzerleriyle anlatma cihetine giderler. Fakat bu aşamada şâir o derece zorluklar yaşar ki, dedikleriyle demek istediklerinin örtüştüğüne bir türlü kâni olamaz. Sürekli olarak bir şeylerin eksik kaldığı, söylediğinin, aslında söylemek istediğinin çok azı olduğu endişesinden bir türlü kendisini

kurtaramaz. Şâirin bu açmaz ve trajedisini Nef'î de şu muhteşem mısralarıyla çok güzel bir şekilde dile getirmektedir:

Derd var dilde gamım âleme ta'bîr edemem
Feyz-i mânâ o kadar kim yine tahrîr edemem
Muntazır tab'ıma ebkâr-ı ma'ânî o kadar
Kesretinden birinin şeklini tasvîr edemem
Bâhusûs istediğim şekle korum mazmûnu
Gerçi mâhiyyet-i endîşeyi tağyîr edemem[7]

(Gönlümde dert var, ama onu bir türlü tabir edemiyorum. O derece mânâ bolluğu var ki, yine bunları yazamıyorum//Bende, hiç el değmedik, duyulmadık o kadar çok mânâlar var ki, çokluğundan bunlardan birini bile tasvir edemiyorum.//Gerçi mazmunu (mânâyı kendi bünyesinde barındıran, ama ilk bakışta da farkedilmeyen göstergesi farklı ifade sistemi) istediğim şekle koyabilirim. (yani, anlam için istediğim imgeyi bulabilirim)//Fakat bir türlü düşüncenin (ana anlamın) yapısını da değiştiremem).

Benzeriyle anlatma esprisi şâir için kaçınılmaz bir yoldur. Anlatacağı âlemi insanların dünyasındaki benzerleriyle ifade etme yolunu seçecek ve onlardan kendisini anlamalarını bekleyecektir. Eğer muhatapla bir iletişim dili kurulabilmişse ne âlâ! Öbür türlü anlaşılmaz ve kapalı olarak kalacak, ya bunu kendine dert edinmeyecek veya yüzyıllar sonrasını beklemek zorunda kalacaktır.

Divan şâirinin seçtiği yol da aynı yoldur. Kendisinden önce oluşturulan şiir dilini kendisi de seçmiş ve insanlığın hayat macerasını bu dille ifade etme yolunu tutmuştur. Bu dilde ***sevgili:*** *kendisine ulaşılmaya çalışılan şeydir* Bu, bir dindar için Allah, bir âşık için sevdiği kız, bir öğrenci için diploma, bir tüccar için müşteri ve sermaye, evladı olmayan bir aile için çocuk, bir işsiz için iş, bir politikacı için koltuk vs. bu listeyi uzatmak mümkündür. ***Âşık:*** *sevgili olarak nitelediği varlığa ulaşmak için çırpınıp duran insandır* Bir insanın sevgilisi ne olursa olsun ona ulaşmak için vereceği mücadele. Divan şiirinde evsafı çizilen âşık'ın mücadelesinden farklı olmayacaktır. Bu mücadele içerisinde ***rakip:*** *bir sevgiliye ulaşmaya çalışan herkesi engellemek isteyen her şeydir*. Rakip, Divan şâirinin de vasıflarının çizerken söylediği gibi asla sevilmez, şeytana, domuza, ite-köpeğe benzetilir. Hedefine ulaşmaya çalışan insanların, onları engellemeye çalışan rakipleri sevdiğini de kimse iddia edemez her hâlde.

Divan şâiri insanoğlunun bu mücadelesini anlatma yoluna giderken, dünyada hiçbir devir ve akımda olmayan inanılmaz bir gözlem ve keşif seyrine çıkmış, bu macerayı layıkıyla anlatabilmek için adeta bütün alemi taramıştır. Şâire göre kendi macerasını anlatacak her şeyin şiire girme hürriyeti vardır. Tabiî ki bu şiirde varlıklar, *sevgiliye, âşıka* ve *rakibe* benzemeleri oranında şiire girerler ve imge değerlerini benzerlik oranında korurlar. Aslında burada insanlığın ezelî arayış macerasını anlatmada Divan şâirinin neden *aşk yoluyla* anlatmayı tercih ettiği sorulabilir. Bu soruya aşk halinin insanın yaşamış olduğu en trajik, en yoğun ve en sarsıcı hal olduğunu söyleye-

rek cevap vermek istiyoruz. Divan şâiri, insanoğlun neyi ararsa arasın onun bu arayışını *aşk* halindeki trajik durumla simgeleştirmiştir.

Bütün insanlar için o anda hayalini kurdukları sevgili en değerli olandır. Dolayısıyla Divan şiirinde sevgili daima ***"en"*** sıfatlarıyla gündeme gelir. Şâir eğer sevgiliyi bir şeye benzeterek anlatma yolunu seçmişse –ki başka şansı yoktur- seçilen alanın ***"en"***leri daima sevgili olurlar; âşıksa bu ene, ulaşmaya çalışandır. Bu mânâda şairler bütün evreni didik didik etmişlerdir. Eğer benzerlikler dünyası gökyüzünden seçilmişse sevgili ***"güneş"*** ve ***"ay"*** olandır. Zira göğün gündüz ***"en"***i ***güneş,*** gece ***"en"***i ise ***aydır.*** Âşık burada güneş etrafında dönüp duran peykler gibidir. Şâirler, insanlığın ezelden beri devam eden *arayış maceralarına* uygun olarak âlemde insanlığın bu halini anlatacak ne bulmuşlarsa şiirlerinde bir malzeme olarak kullanmışlardır. Şâir, peygamberler tarihini taramış, orada ***Yusuf***'u arayan ***Yakub***'u görmüş, hemen bunu benzerlikler yönüyle şiire sokmuştur. Bu mânâda arayan *Yakup* insan (âşık) olmuş aranılan varlık (sevgili) *Yusuf* olmuştur. Yusuf'un bir başka macerasını işitmiş bu sefer kendi *Yusuf* aranılan varlık *Zeliha* olmuştur. Şâir insanlığın geçmişine bakmış, orada aşk haline uygun pek çok macera görmüş, bunu insanlığın o halini yansıtan örnek olarak hemen şiire taşımış, aryanı ***Mecnun*** aranılanı ***Leyla*** olarak tasvir etmiştir. Daha başka maceralara da şahit olmuş, bu sefer arayan kâh ***Ferhat*** kılığında meydana çıkmıştır, kâh ***Vâmık*** tipinde bu sefer aranılanlar da ***Şirin*** veya ***Azrâ*** olmuşlardır. Şâir, akşam evinde kara kara düşünürken bir mumun etrafında delicesine dönüp duran ve akabinde de kendisini mumun alevine atarak yakan bir kelebeği müşahede etmiş bu macerayı hemen şiirine taşımaktan çekinmemiştir. Bu sefer amacına ulaşmak pahasına her şeyi göze alan insanın sembolü olarak (âşık) ***kelebek (pervane)*** gösterilmiş, burada aranılan ve kendisine ulaşılmaya gayret sarf edilen de *mum* tipiyle çizilmiştir. Şâir taramaya ve incelemeye devam etmiş, görmüş ki hayvanlar aleminde kendini yansıtan, mânânın kendisine yükleneceği daha başka maceralar da vardır: bu sefer bülbülle gülün hikayesini işitmiş, bir bahçede bu hikâyeye şahit olmuş kendini bu şahadete uygun bir şekilde ***bülbül,*** aranılanı da ***gül*** olarak, bir başka hikâyede kumru-servi aşkını işitmiş, bu tabloda kendisini ***kumru,*** ulaşılmaya çalışılanı da ***servi*** tipiyle imgeleme yoluna gitmiştir. Bütün bunlarla aslında kastedilen şeyler, yazımızın başlarında da dediğimiz gibi, varlıkların kendileri değil, bir mânâyı yansıtmadaki *fonksiyonlarıdır*. Yani bütün bu varlıklar şiire kendileri olarak değil fonksiyonları itibariyle girerler.

Şâirler bu geniş tiplemelerin ardından zamanla daha özel ve dar alanlara girerler ve "en"olan sevgilinin ***"en"***inin de enlerini dile getirmeye başlarlar. Bu mânâda şiir, görünürde tek bir noktada teksif edilir ama benzetmeler evreni alabildiğine genişler. Sevgili ***"en"d***ir. Onun da ***"en"***i yüz, yüzün de ***"en"***i dudaktır. Dudak kendisine ulaşılmaya çalışılan varlığın, kendisi arzulanan nihaî noktasıdır. Fakat âşık oraya asla ulaşamaz. Benzetmeler dünyası itibariyle ***dudak*** *insanın bütün emellerine varmayı*

simgeler ki, yeryüzünde de böyle bir insan tipi gösterilemez. Varılması hedeflenen varlığın yüzü, şâir tarafından bütün evrenin varlık alanı malzeme seçilerek benzetmeler sistemi içerisinde resmedilmiştir. Bu benzetmeler sistemi içerisinde inanılmaz bir dikkat ve sistematik gözlere çarpar: benzetmeler dünyası eğer bir bahçe alanıysa, sevgilinin kendisi *servi*, dudakları *gonca*, yanakları *gül*, gözleri *nergis*, saçları *sümbül*dür. Eğer benzetmeler dünyası göklerden seçilmişse, sevgilinin yüzü güneş veya ay, saçları gecedir. Eğer seçilen alan denizse, sevgilinin dudakları *mercan*, dişleri *incidir* Alan seçimi daha soyut bir alana kayarsa, mesela dini terimler olursa, sevgilinin yüzü *iman* veya *vahdet*, saçları *kafir* veya *kesret* olur. Bütün bu alanların şüphesiz âşıkta da (insan) bir karşılığı vardır. Sevgilinin benleri *dâne*, âşık bu daneye kanan *kuş* olur, tuzak alanı olarak da sevgilinin *saçları devreye* girer.

Burada ancak bir kaçını zikredebildiğimiz bütün bu benzetmeler sisteminde her bir benzeyen unsur varlıklar alemindeki dış fonksiyonlarından sıyrılıp, şâirin düzenlediği dünyada yeni birer mânâ fonksiyonu kazanırlar. Bu fonksiyonların her biri insanlığın ezeli arayış ve mutluluğa erme çabasının ayrı bir sahnesini yansıtır. Benzerlikler dünyasının merkezinde aşkın *olmasını* Divan şiirini de oluşturan ümmet edebiyatının bir tercihi olarak görmek gerekir. Bunun yanında kanaatimizce bu aşk hali insanlığın arayış aşamalarındaki trajedisini de en iyi şekilde yansıttığından bizce isabetli de olmuştur. Zira insanın kendisine ulaşmaya çalıştığı varlık veya şey karşısında vermiş olduğu korkunç çaba ve azim ve yine o varlık karşısında içinde bulunduğu acz durumu sevgili-âşık imlemesiyle mükemmel bir uyum göstermektedir.

İnsanlığın bu macerasını anlatmada neden sevgili ve âşık tipinin kullanıldığını aslında zaman zaman şâirler açık bir dille ifade etme yoluna gitmişlerdir. Başlangıçta bu simgesel dili oluşturan mutasavvıf şâirler bu açıklama bahsinde daima ön safı çekmişlerdir. Varlığın hakikatini anlama ve Allah'a ulaşma yolunda niye bir kız imajı çizerek şâirlerin simgesel bir dil kullandığını Şebusterî şu şekilde ifade ediyor: *"Tanrı'nın tecellisi gâh cemal yoluyla olur, gâh celal yoluyla olur... yüz ve saç da o mânâlara misaldir.//Ulu Tanrı'nın sıfatları lütuf ve kahırdır. Güzellerin yüzleriyle saçlarında da bu lütuf ve kahır var."*[8] Bu apaçık sözlerden de anlaşılmaktadır ki, kast edilenle, o kastı taşıyan nesne arasındaki bağ gerçeklik illiyetiyle değil, fonksiyon itibariyle benzeşim içerisindedir. Peki acaba bu durum Divan şiirinde nasıl görülmekte ve nasıl anlaşılmaktadır? Divan şâiri bu simgesel dili kullanmış mıdır, eğer kullanmışsa hangi oranlarda yansımasını bulmuştur. Bu soruya verilecek cevap yine Divan şâirinin kendi diliyle olacaktır.

Divan şâirleri de –pek açık olmasa da-zaman zaman dediklerini zannettiğimiz şeylerin, aslında demek istedikleri şeyler olmadığını söylemişlerdir. Bu hususta ön plana çıkan temel hakikat, şâirin iç dünyasında kurguladığı mânâyı dış âleme yansıtırken insanların anlayış seviyesine ve derecesine inmek zorunda kalması ve iç mânâyı görünür dış gerçekliğin nesneleriyle yansıtmak zorunda kalmasıdır. *İçi* yansıtacak ve kavrayış düzeyine indirecek *dış*taki nesneyi bulmak ve bununla mânâyı örtüştürmek elbette fev-

kalade zor bir iştir ve çok yoğun bir trans hali gerektirmektedir. Şâirler bu örtüştürme aşamasındaki zorluğu bir şikayet halinde çoğunlukla ifade etmişler ve layıkıyla anlaşılamamaktan hep yakınmışlardır. Sultan Süleyman tarafından söylenen:

Kadd-i dildâre kimisi ar'ar dedi kimi elif
Cümlenin maksûdu bir ammâ rivâyet muhtelif[9]

beytinde bu zorluğu ve anlaşılmazlığın getirdiği ruh halini şâir çok güzel yansıtmıştır. Sevgilinin boyu için kimi *ar'ar* (servi gibi düz bir ağaç), kimi de *elif* benzetmesini yapmaktadır. Aslında benzetilen nesneler birbirinden çok farklı olmakla beraber (birisi *ağaç*, diğeri ise alfabede bir *harf*tir) fonksiyon itibariyle aynı işleve haizdirler. Bunlardan maksat sevgilinin boyunun düzgün olduğunu söylemektir. Yoksa şâirin amacı ağaçtan veya harflerden bahsetmek değildir. Bâkî de bir beytinde:

Nahl-i zîbâ ile nazik tenidür meyle sebep
Ne kadd-i serv ne sîm-â-yı semendür bâis[10]

diyerek bu sefer sevgilinin boyunu servi tiplemesiyle çizmiş, ama bundan kasdın *servi ağacı* olmadığını, sevgilinin boyu olduğunu söylemiştir.

Burada şairlerin, iç âlemi yansıtmada dış -âlemin nesnelerine başvurma zorunluluğunu ifade eden ve bunlardan amaçlarının da neler olduğunu açıkça ifade eden birkaç örnek vermek istiyoruz. Bu örnekler aynı zamanda bir şiirin neleri ifade etmek için kurulduğunu da bizlere göstermiş olmaktadır.

Necatî'nin şu kıt'ası şâirin içinde bulunduğu açmazları adeta bütün teferruatıyla gözler önüne sermektedir. Bu kıt'ada biz, yukarıdan beri söylemekte olduğumuz şiirin aşamalarıyla ilgili pek çok zorluğu da müşahede ediyoruz. Şair, şiir yazmanın ne kadar zor, şiiri beğendirmenin ne kadar güç olduğundan, anlaşılır olmanın meşakkati yanında, bütün insanları memnun etmenin imkânsızlığından bahsetmektedir:

Gücdür ne kadar der isen ey dil
Tarz-ı gazeli ri'âyet etmek
Her bir kişinin murâdı üzre
Her beyitte bir zarâfet etmek
san degül a benim efendim
Dünyayı bütün ziyafet etmek[11]

Yine buna benzer şekilde, Nâilî'nin şu beyti, şâirin amacının ne olduğunu gayet sarih bir şekilde dile getirmektedir. Şâir şuursuz bir hâlde, yaşadığı mânâ yoğunluğunun etkisi altındadır. Muhakkak surette iç âlemindeki duyuş derinliğini ifadeler âlemine getirmek istemektedir. Fakat bu, tabii ki kolay bir şey değildir. Bu yüzden, demek istediğini temsiller evreninden bir nesne seçerek söylemek zorundadır. Bu nesneyi şâir bir *sîne* olarak resmeder. Aslında bu sine de bir bahanedir. Zira, nasıl bülbülün ötmesi için bir gül, papağanı konuşturmak için bir ayna lazımsa şâir için de sırtına iç mânâyı yükleyecek bir nesne lazımdır. Buradan anlaşılmaktadır ki gül, bülbülün bir bahanesi, ayna papağanın bahanesi, sine de âşıkın bahanesidir. Amaç söylemektir, mânânın kendisiyle görünür kılınacağı nesne ancak bir vasıta, bir benzetim unsurudur:

Bî-dimâguz bizi söyletmeye bir sîne gerek
Hâsılı bülbüle gül tûtiye âyine gerek[12]

Divan şâirleri çoğunlukla gizemli ve kapalı bir dil kullanmakla beraber bazen insanı şaşırtacak derecede açık sözlü olmaktadırlar. Ancak bu açık sözlü hallerini yakalamak için bir hayli gayret gerekmektedir. Bu şâirlerden biri de Şeyh Galib'dir. Aşağıdaki mısralarında kendi şiir kurgusunda nelerin ne anlama geldiğini gayet açık bir dille ortaya koymuş ve okuyucuyu dikkatli olmaya davet etmiştir. Aslında şâirlerin bu kadar açık sözlü olmaları pek hoş olmamakla beraber, Divan şâiri pek çok kez bazı itirazlarla yüz yüze gelmiş olmalılar ki, bazı izahatlarda bulunmak zorunda kalmışlardır. Bu beyitler aynı zamanda Divan şiirinin nasıl bir düzlemde okunması gerektiği hususlarında da bizlere bazı işaretler vermektedir. Eğer şâir *"havalar açıldı, bahar geldi"* diyorsa bundan kastı, sevgilisinin kendisiyle sohbet ettiği, eğer "bahçe goncalarla süslendi" derse sevgilinin mütebessim bir edayla konuştuğu mânâsı çıkarılmalıymış. Buradan da anlaşılmaktadır ki, *havanın açılıp baharın gelmesi* muhabbete, *bahçelerin goncalarla süslenmesi* konuşmaya denk gelmekte, metnin dış mânâsının iç mânâ ile hiçbir anlam ilişkisi bulunmamaktadır. Buradaki ilişki dış varlıkla iç varlık arasındaki fonksiyon benzerliğinden ibarettir. Baharın gelip havaların açması, o soğuk ve dondurucu kış günlerinden sonra nasıl insanın içini açarsa sevgiliyle muhabbet de insanda böylesine bir etki uyandırmaktadır. Şâir sevgiliyle muhabbetin etkisini okuyucunun gözünde onun çok iyi bildiği bahar günleri sevinciyle canlandırmaya çalışmaktadır. Yine sevgilinin gülmesini, kararmış bir kış sahnesinin ardından rengarenk çiçekler içinde açmış kıpkırmızı gül goncalarının insanda uyandırdığı estetik haz ve sevinçle okuyucunun zihninde canlandırmakta, mânâyı görünürler ve duyular aleminin berraklığına çekmektedir.

Eger dersem ki havalar açıldı geldi bahar
Murad odur ki benimle muhabbet eyledi yar
Ya söylesem ki çemen goncelerle zeyn oldu
Odur garaz ki tebessümle söyledi dil-dâr[13]

Aşağıda Nâbî'den alacağımız beyitler bu meseleyi daha geniş bir perspektiften izah etmektedir. Zikredeceğimiz ilk beyitteki mânâ hemen hemen bütün şâirlerin üzerinde ısrarla durdukları bir konuyu gündeme getirmektedir: Âşık daha üzüm bağları yaratılmazdan evvel aşk şarabını içmişti, onun, içtiğini ifade ettiği şarabın üzümle de bir alakası yoktu. Bu mânâya gelen ilk sözü büyük mutasavvıf şâir Ömer İbnü'l-Fâriz'in söylediği rivayet edilmektedir: *"üzüm yaratılmazdan evvel sevgilinin yad ve zikriyle biz şarap içtik ve o şarapla sarhoş olduk."*[14]

Aynı mazmunu havi bir şekilde Nâbî de başka bir beyt irad etmiştir. Güzellik ile aşkın muhabbeti daha Adem-Havva yaratılmazdan evvel var idi. Dolayısıyla şiirlerde bahis mevzuu edilen aşkı, erkek-kadın aşkı olarak almayı red sadedinde Nâbî de değişik bir perdeden konuşmaktadır:

İrtibât-ı hüsn ü aşk olmuşdı müstahkem henüz
Turre-i Havvâ'ya dil-bend olmadan dem henüz[15]

Daha şarabı icad ettiği söylenen Cem'in dudağı şarap kadehine değmeden, şarabı haram eden âyetler de henüz inmeden çok önceleri ârifler şarabı haram kılan âyeti okumuşlardı.

Ârifân olmuşdı âyet-hân-ı tahrim-i şarâb

Harf-ı câma leb-güşây olmazdan evvel Cem henüz[16]

Hemen hemen aynı mazmun üzerine kaleme alınan Nailî'nin şu beyti de, şarab üzerine vurgu yapmakta ve şarab nesnesine değil, asıl onun bir muhabbet aracı olmasına vurgu yapmaktadır. Âşıkın istediği muhabbetin şarabıdır. Burada muhabbetin insan üzerinde doğurduğu etki, insanların çok iyi bildiği *şarab içme anındaki etki* fonksiyonuyla dile getirilmiş olmaktadır:

Şarâb-ı aşk u mahabbetle mest olan âşık

Ne zer piyâle ne sâkî-i sim-sâk ister[17]

Bir şiirin mânâsının sadece görünüşten ibaret olduğunu ve bu görünüşün ardındaki gerçek mânâyı görmek istemeyenleri Nâbî *sûret-perest* olarak suçlamaktadır:

Beytten maksûd halvet-hâne-i mânâ iken

Batını inkarla sûret-perest olmak galat[18]

Bir başka beytinde Nâbî, bir mânâ ifade etmek için, dış dünyanın nesnelerine başvurmak zorunda kalan şâirin durumuna atıfla, (sevgilinin ağzının bir sır ve bilinmezlikler nesnesi olduğuna da işaret ederek) lügaz denilen şeyin sevgilinin dudağı olduğunu, görünürün dışında (bir perde altında) pek çok mânâsının bulunduğunu, fakat zahirde hiçbir şeyin de açık olmadığını ifade etmeye çalışılmaktadır. Yani şâirin la'l dediği sadece bir dudaktan ibaret değildir, nesne olarak belki odur ama, onunla pek çok mânâ ifade edilmeye çalışılmaktadır. Fakat bu da gizlidir:

Lügaz didükleri şeyh-beyt-i la'l-i cânândır

Ki zîr-i perdede mânâsı çok güşâyişi yok[19]

Mânâyı sadece gördükleri lafızdan ibaret bilip, metnin derinliklerine inemeyen okuru Bâkî de eleştirmekte ve dediklerinin ardında aslında hakiki mânâda demek istediklerinin aranması gerektiğine işaret etmektedir. Bu beytinde Bakî, ruhu görmeyip dışa takılıp kalan şekilci insan tipini zâhid ile karşılamakta ve kendilerini mey içtikleri için kafirlikle suçlayan bu sûret ehli tipe eleştiriler yöneltmektedir. Bâkî diyor ki, *ey zâhid biz* ***"mey"*** *dediğimiz zaman, sen bundan* ***"üzüm şarabını anlama"****, marifet dışa takılıp kalmakta değil, asıl marifet kapalı ifadelerden mânânın sırlarını anlamaktadır* Bu beyte göre metnin dış görünüşü lafz-ı muğlak, oysa hakiki değeri esrâr-ı mânâdır:

Sakın mey dirsem ey zâhid mey-i engûrı fehm itme

Hüner esrâr-ı mânâ anlamakdur lafz-ı muğlakdan[20]

Divan şiiri anlatılırken, sürekli âşıkın perişan durumu göz önüne getirilir. Ve onun bu perişanlığına sevgilinin sebep olduğu söylenir. Aslında şâirler de hep bunu ima ettirirler. Onlar sevgilinin lakaytlığı sonucu bu hale düşmüşlerdir. Fakat bu iza-

hın tersine Nâbî biraz daha değişik perdeden konuşmakta ve aslında âşıkın içinde bulunduğu durumdan sorumlu olanın yine âşık olduğunu söylemektedir. Âşıkın aceleciliği ve sabırsızlığı onu bu perişan hale düşürmektedir, iltifat dolu bakışlarını çekmesinde sevgilinin bir suçu yoktur:

Sebep hep bendeki bu vaz'-ı bî-sabrânedür yohsa
O şûhun kat'-ı çeşm-i iltifâtında kabahat yok[21]

Rikabdar Yaver Bey'in hemen hemen aynı mazmunu taşıyan bir beytinde de, âşık, suçu sevgilide değil kendisinde görür ve aşkı ihtiyârî bir eylem olarak seçtiğini söyler, asıl kabahatli olan âşıkın kendisidir:

İhtiyârumla kazandum senin aşkın cânâ
Ne kadar cevr u cefâ eylesen az bana[22]

Şiirin evrensel seyri takip edildiğinde rahatlıkla görülecek olan unsurlardan biri de mânâyı görünür kılan ve bünyesinde taşıyan benzetme elamanlarının sürekli değişkenlik gösterdiği, fakat anlamın hep sabit kaldığıdır. Bu hükmümüze Fuzûlî'nin iki beytini örnek olarak vermek istiyoruz. Fuzûlî birinci beytinde, *aşk*'ın bir hal olarak her devirde yaşandığını, bu hali yaşayanların insanların arasında şöhret olduğunu, bunun timsali olarak kâh Mecnun'un, kâh kendisinin adının anıldığını; ikinci beyitte ise bir zamanlar *âşık*'ın timsali olarak dillerde hep Mecnun'un adının dolaştığını, kendisinin aşk âlemine girmekle Mecnun'un adını ortadan kaldırdığını söylemektedir. Bu beyitler bizlere, Mecnun figürünün, aslında mânâlar alemindeki *âşık* sûretinin, dış alemdeki o *anlık* görüntüsü olduğunu ima etmektedir. Devir gelir, bu benzetme unsuru bir başka figürle yer değiştirebilir. Burada da yine aynı kural geçerliliğini korumaktadır: Önemli olan kendisiyle bir şeylerin anlatılmaya çalışıldığı nesne değil, o *nesne* ile kendisine çağrıldığımız mânâ, yani *fonksiyondur*

Aşk nâmusu ben u Mecnun'a düşmüş lâ-cerem
Gam yükün çekmekteyiz ben bir zaman, ol bir zaman[23]
Levh-i âlemden yudum eşk ile Mecnûn adını
Ey Fuzûlî ben dahî âlemde bir ad eylerim[24]

Nesnelerin değişkenliği ve fakat mânânın sürekli sabit kalması, insanlığın hep aynı trajik hikâyeyi, her devirde yeni baştan yaşaması gerçeğine işaret eden Nâbî, gerçekten hikemî üslubun üstadı olmayı hak edercesine, âşık denen insan tipinin ezelden beri hep aynı macerayı yaşadığını, aşk cephesinde yeni bir şeyin olmadığını, farklı dillerde, farklı coğrafya ve zamanlarda hep bu serüvenin dile getirildiğini, fakat değişen bir şeyin olmadığını, bundan sonra da olmayacağını veciz bir dille ifade etmektedir:

Zuhûr eylerse bundan sonra bilmem yohsa uşşâkun
Ser-encâmında bir nâ-gûş-zed tâze hikâyet yok[25]

Nailî'nin şu beyti de Aşık Veysel'in *"Güzelliğin on para etmez//Bu bendeki aşk olmasa"* sözünün çağlar önce söylenmiş bir başka versiyonudur. Ve şâir, asıl olanın insanın (âşık) hikâyesi olduğunu, bütün bunlara vurgu yapıldığını, sevgilinin bu ma-

cerayı nakilde sadece bir vasıta sayılması gerektiğini, sevgiliyi dillerde değerli kılanın âşık'ın varlığı olduğunu vurgulamaktadır:

Var ise seng-i siyâh-ı kalb-i âşıkdır mihek
Yohsa ol şûhun ayâr-ı hüsn ü ânın kim bilir[26]

Divan şâirinin, daha önceleri mutasavvıflar tarafından oluşturulmuş sembolik dili kullandığını, bu dille ortaya çıkan ürünlerin anlaşılmasında pek çok zorluğun yaşandığını daha önce söylemiştik. Bu durum tabii ki, divan şairlerinin dünyevi aşkı veya güzelleri hiç anlatmadığı mânâsına gelmemektedir. Aksine bu tür şiirler bir hayli fazladır. Fakat burada önemli olan şiirin *neyi* ve *kimi* anlattığından daha çok. - üzerinde durulması gereken asıl konu- şiirin neyi ve kimi *nasıl* anlattığı olmalıdır. Artık bu kavga bir sona erdirilmeli ve Divan şâirinin, şiirin evrensel sistematiğinde hangi noktalarda durduğu araştırılmalıdır. Zira hangi şairin şiiriyle hangi durumu veya varlığı anlattığı bir hayli karmaşık bir durumdur. Buna bir örnek olarak şâir Fehim-i Kadim verilebilir. Fehim-i Kadim aşağıdaki şiirinde şalvarı düşmüş bir kadını tasvir etmektedir. Şâir, kadının iki kalçasının uzaktan görüntüsünü güneşe, ortadaki çizgiyi de hilal biçimindeki aya benzetmektedir.

Nâgâh seher-veş açılup şalvarı
Hurşidinün eyledi zuhûr envârı
Bedr içre Fehim olsa hilal itme aceb
Seyr eyle şikâf-ı cüfte-i dildârı[27]

Bu kadar açık ve müstehcen bir hali, hem de en ince ayrıntısına kadar tasvir etmekten çekinmeyen şâir, yeri gelir bu sefer de:

Tâ eyledi mevcûd vücûdı Sânî'
Nâçâr Fehim oldı bütâna kânî
yine-i izzette seyr ederdi Hakkı
Olmasa eger perde-i çeşmi mâni'[28]

diyerek tamamen tasavvufî remizleri muhtevî bir dil kullanmaktan çekinmez. Bu durumda bir şâiri *şuculuk* veya *buculukla* itham etmek ve şâiri dar bir çerçeveye hapsetmek yerine (tercihi mutlak olana diyecek bir şey yoktur) artık Divan şiirinin estetik ve şiirsel değerleri üzerine eğilmek vakti gelmiş olmalıdır.

Divan şiirinin, adeta kendisiyle özdeşleştirildiği gazeller, *çoğul okumaya* müsait metinlerdir. Gazellerde dile getirilen dünya, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, insanın dünya hayatı macerasının bir başka perdeden yorumu mahiyetindedir. İnsanlığın dünya varlığına veya mânâ âlemine ilişkin tutkuları bu metinlerde bütün insanların rahatlıkla anlamasını sağlayacak şekilde *aşk* eksenli bir tabloda gösterilmiş ve figüranlar olarak da, *âşık* ve *ma'şuk* figürleri seçilmiştir. Bu figürler en genel mânâsıyla, bir *tutku sahibini* ve onun *tutkularını* temsil ederler. Dolayısıyla pek çok gazel, bu anlamda *çoğul anlam* çerçevesinde yorumlanabilir. Burada birkaç beyit örnek vermek istiyoruz.

Nef'î'nin, *"neylesün"* redifli gazelinden:

Âşıka ta'n etmek olmaz mübtelâdur neylesün
deme mihr ü mahabbet bir belâdur neylesün
Gönlü dilberden kesilmezse acep mi âşıkun
Gamzesiyle tâ ezelden âşinâdur neylesün[29]

Bu beyitler, klâsik mânâda *âşık-sevgili* eksenli yorumlandığında; *"âşıklar, tutku sahibi ve sevmeye düşkün olduklarından dolayı ayıplanmamalıdırlar zira insanoğlunun başında sevmek ve sevilmek beladır, ne yapsınlar"* gibi bir anlam çıkmaktadır. Âşıkların içinde bulundukları haleti ruhiyeyi mazur gösterme niyeti taşıyan bu beyitte, şâir aynı zamanda *Adem* ve *Kâlû Belâ* devrine de atıfta bulunarak, bu sevme hissinin tâ ruhlar âleminde insan varlığına konduğunu ve kimsenin bu histen uzak kalamayacağını söylemektedir. Yani âşıkları ayıplamamak gerekir, zira *sevme ve sevgi akabinde perişan hallere düşmelerinde* onların bir suçu yoktur bu, kaderin bir cilvesidir ve ezelde kararlaştırılmıştır. İkinci beyitte de hemen hemen aynı anlam gün yüzüne çıkmaktadır. Âşıkların gönüllerinin sevgililerinden kopmamaları normaldir. Zira onları bu gönüllere bağlayan gamzelerle âşıklar tâ ezelden beri tanışık bir hâldedirler.

Bu beyitler klasik mânâda böyle yorumlanmakla beraber, diğer taraftan insan tutkularının hemen hemen tamamına bir açıklama getiren mânâlardan da uzak değildirler. Burada âşık yerine, *yıllardır çocuğu olmadığı* için doktor doktor, *kapı kapı dolaşan bir anne ve babayı, sevgili* yerine de *yıllardır gelmesi beklenen bir çocuğu* koysak anlam ne kadar değişir? Hemen hiç. Şâir insanlara bir başka perdeden yine aynı uyarıyı yapmış olacaktır: Bu insanları kınamayın, zira bir anne kalbine o çocuk sevgisi ezelde konulmuştur. O bu yolda bir başkası gözünde küçük düşmekten asla utanmaz, onu hoş görmek lazımdır. Veya buradaki âşık yerine *gönlünü bir makam veya mevkiye bağlamış insanı*, sevgili yerine de *o makamı* koysak; daha başka bir benzetmeyle buradaki âşık ömrünü kitapların peşinde tüketmiş *bir kitap hastasını*, sevgili yerine de *kitapları* kabul etsek; *kendisini Allah'a adamış ve mâsivâdan el etek çekmiş bir derviş* olsa buradaki âşık ve sevgilisi de *Allah* olsa metnin insicamı ne kadar bozulur? Görülmektedir ki buradaki anlam sonsuzca çoğalabilmektedir. Ama esas gösterge ve imgelere bağlı kalmak şartıyla. Burada simgelerin *gösterilen* boyutu sürekli değişkenlik gösterecek ama anlam hep aynı kalacaktır: Varlığın her hangi bir nesnesine karşı sonsuzca tutkuları olan insanları kınamayın, onların bu tutkularına karşı olan meyilleri ezelde kararlaştırılmıştır. Onların bu halleri –bugünün deyimiyle- genlerine işlemiştir. Ve onlar bu hallerinden mazurdurlar.

Bilhassa gazellerde, böylesi *çoğul okumayla* anlamın alabildiğine genişlediği bir dünya tasavvuru çizmek çoğunlukla mümkün olmaktadır. Yeter ki, metinlere bir iman veya inkar objesi olarak değil, bir kurgusal nesne olarak bakılabilsin.

[1] Mitlerin imgeleştirmede vazgeçilmez birer unsur olmaları ve bir sanat eseri için neleri ifade ettiği; Roma ve Yunan mitlerini sanatın her alanında kullanan Batılı sanatkârların, tüketilen bu imgelerin ardında Doğu mitlerine yönelmesi hususlarında daha geniş bilgi için Akçağ yayınları arasında çıkan, Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar: *Şahıslar Mitolojisi* adlı eserimizin giriş bölümüne bakılabilir.

[2] Bu sembolik dilde kullanılan göstergeleri ve bunların mânâ yönünden anlamları hususunda bakınız: Agah Sırrı Levent, *Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler-Mazmunlar ve Mefhumlar*. Enderun Kitabevi, İstanbul 1980, s. 45-49. Agah Sırrı'nın bu eserinde 148 rumuz ve açıklaması verilmiştir. Ayrıca bakınız: Tahir Üzgör, *Türkçe Divan Dibaceleri*, K.B.Yay. Ankara 1990, s. 177-181. Lami'î. dibacesinde 48 rumuzu mânâlarıyla birlikte açıklamaktadır.

[3] Tahir Üzgör. *Türkçe Divan Dibaceleri*, K.B.Yay. Ankara 1990, s. 181.

[4] Şebusterî, *Gülşen-i Râz*, (Çev: .A.Gölpınarlı), M.E.B.Yay., İstanbul 1989, s.2.

[5] Onca metin kurmasına rağmen hâlâ anlatma telaşı yaşaması aslında pek çok şâirin ortak şikayetlerinden biridir. Mehmet Akif'in *"Ağlarım ağlatamam, hissederim söyleyemem//Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım"* mısraları veya Orhan Veli'nin bile dile getirdiği *"Bir yer var, biliyorum//Her şeyi söylemek mümkün//Epeyice yaklaşmışım, duyuyorum//anlatamıyorum"* ve bu şiirin başında yer alan *"kelimeler kifayetsiz"* ifadesi bu şikayetlere güzel birer örnek teşkil etmektedir.

[6] *Şebusterî*, s. 60.

[7] *Nef'î Divanı*, (Haz: M.Akkuş), Akçağ Yay., Ankara 1993, s. 320-321. (83 numaralı gazelden).

[8] *Şebusterî*, s. 60.

[9] Recaizâde Ahmed Cevdet, *Nevâdiru'l-sâr Fî Mütâla'ati'l-Eş'ârr*, (Haz: A.Abdulkadiroğlu-M.Sarı),Ankara 1998, s. 202.

[10] *Bakî Divanı*, (Haz: S.Küçük) T.T.K. Yay., Ankara 1994. s.118.

[11] *Necatî Divanı*, (Haz: A.N.Tarlan), Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 141.

[12] *Nâilî-i Kadim Divanı*, (Haz: H.İpekten), M.E.B.Yay, İstanbul 1968, s. 447

[13] *Şeyh Gâlib*, (Haz: Naci Okçu), K.B.Yay., Ankara 1993, C. II, s. 957

[14] Fahrettin Irakî, *Lemâat*, (Çev: Safiet Yetkin), M.E.B.Yay., İstanbul 1992, Önsöz sayfa XIV'den

[15] *Nâbî Divanı*, (haz: A.F.Bilkan), K.B.Yay., Ankara 1997, C.II, s. 667

[16] *Nâbî Divanı*, C.II, s. 667

[17] *Nâilî-i Kadim Divanı*, (Haz: H.İpekten), M.E.B. Yay, İst. 1968, s. 273.

[18] *Nâbî Divanı*, C.II, s.. 733.

[19] *Nâbî Divanı*, C.II, s.. 748.

[20] *Bakî Divanı*, s. 327.

[21] *Nâbî Divanı*, C.II, s.. 755.

[22] Recaizâde Ahmed Cevdet, *Nevâdiru'l-sâr Fî Mütâla'ati'l-Eş'ârr*, (Haz: A.Abdulkadiroğlu-M.Sarı),Ankara 1998, s. 18.

[23] *Fuzulî Divanı*, Akçağ Yay., Ankara 2000, s. 236.

[24] *Fuzulî Divanı*, s. 221.

[25] *Nâbî Divanı*, C.II, s.. 755.

[26] *Nâilî-i Kadim Divanı*, (Haz: H.İpekten), M.E.B. Yay, İst. 1968, s. 277

[27] *Fehim-i Kadim*, (Haz: T.Üzgör), T.T.K.Yay., Ankara 1991, s. 710.

[28] *Fehim-i Kadim*, s. 696.

[29] *Nef'î Divanı*, s. 324.

ZİYA AVŞAR

DİVAN ŞİİRİNİN POETİK VERİLERİNE YENİ BİR YAKLAŞIM DENEMESİ

Klâsik Türk şiiri, dünya edebiyatının sayılı birkaç büyük şiirinden biridir. Böylesine büyük bir şiirin düşünsel yönden güçlü ve geçerli bir arka plana dayanmaması düşünülemez. Ne var ki, divan şiiri, Batılı anlamda bir şiir teorisi kurmamış, uygulamayı daha önemli görerek esere yönelmiştir. Sanatın söylediğine değil, yaptığına bakılarak değerlendirilmesi daha doğrudur, ancak yorumcunun yorumunda isabetli yargılara varabilmesi için yorum alanıyla ilgili ciddi bir teorik birikime gereksinimi olacağı şüphe götürmez.

Divan şiirinin poetik yönüne ilişkin yazılan/söylenen görüşler, dile getirdiğimiz bu duruma değinmelerde bulunmuşlar, her yeni yaklaşımın, bu şiiri anlayıp anlamlandırmada ilginç ufuklar açtığını göstermişlerdir. Bizim düşüncemiz, divan şiirinin oldukça sağlam bir teorik yanının olduğudur. Bize göre divan şiiri, şiir sanatı üzerine düşüncelerini açıklayan bağımsız eserler vermemiştir, ancak şair meclislerinden ortak düşünce adına damıtıldığı muhakkak olan pek çok kavram, bu meclislerdeki nazari birikimi yeniden kurmamızı sağlayacak derecede cesaret vericidir.

Bize göre, klâsik şiirimizin poetik yönüne dair üretilen görüşler **veri** dediğimiz sonuçlar üzerinden yükselmiş, **düşünce alanı** dediğimiz nedenin farkına pek varılmamıştır. Bütün fikrine varmadan parçalar düzeyinde düşünmek, toparlama yerine dağıtıcı bir etki gösterdiğinden divan şiirine ilişkin fikirler, niteleme yerindeyse, dağınıktır. Düşünce alanından kastımız, verilerin geldiği asıl birim, yani kaynaktır. Aşağıdaki örneklerde veri ve veriler sıralanırken hangi düşünce alanına ait olduğu belirtilmiştir.Önerdiğimiz değerlendirme yöntemiyle bakıldığında divan şiiri, poetik alanını, bilinçli bir genişletmeyle varlık düşüncesine doğru taşır. Felsefî düzeyde bir teorik birikime ulaşmadan büyük soluklu eser ortaya koymanın ne denli zor bir iş olduğu sanırım izah istemez. Biz burada bir kavramı, sadece divan dibacelerindeki verileri, divanlardaki geniş malzemeyi göz ardı ederek, ele alıp söylediğimiz şeyler açısından düşünsel arka planıyla yeniden kurmayı deneyeceğiz. Örneklik için seçtiğimiz kavram belâgat kavramıdır. **Belâgat** aynı zamanda bir bilimdir. Bu konuda yazılmış kitaplar, çok sınırlı bir bilgi verirler. Bu bilgiler şunlardır:

Belâgat: mea'ni (kelâmın durumunun gereğine uygun olduğunu saptama), beyân (en açık bir şekilde ifade) ve bedî'i (sözü süsleme) içine alan bir bilimin adıdır. Sözün beliğ sayılması için delâletin açıklığı, söz yerinin gözetilmesi ve uygun işaret şarttır. Esasen böyle kelâm kısa, kolay ve ma'nâca zengin sayılır. Belâgatın yaygın tarifi, sözün fasih olmak şartıyla hâlin gereğine uymasıdır. Hâl, sözün söylenmesini

gerektiren husûsî sebeptir. Belâgatın iki yönü vardır:1)Yüce yön (Tarf-ı 'alâ). 2)Aşağı yön (Tarf-ı esfel).İnsanlık tarf-ı 'alâda söz söyleyemez. Çünkü o Allah 'ın ilmidir Diğeri ise insana aittir. Mutlak belâgat Kur'ân'a mahsustur. Ancak belâgattan mahrûm kelâm da insanî sayılmaz.

Şimdi şairlerin bu bilimi bir şiir kavramı olarak nasıl geliştirdiklerini görelim.

1.veri: **belâgat mülkünün padişahı.** Düşünce alanı; **saltanat**

teorik kurgu/yorum: Padişah, bir ülkenin hem mutlak sahibi hem de memleketin mukadderatında tek yetkili ağızdır. Saltanatta başkalarına hesap vermeksizin hüküm sürmek esastır. Şairin bu şekilde nitelenmesi, onun güzel söz söyleme yetisini idealize etmektedir. Şairin söz hususunda tek yetkin kişi olması ve sözün belîğ söylenmesinin esaslarını, herkesin ondan öğrenmesi biçimindeki temenni, bundan başkasına yorulamaz. O zaman şairin bunlara ulaşması yahut ulaştırılması amaçlanır. Şairin sıradan şairlerden farklı bir hüviyette temayüz etmesi ancak sözlerinin belâgatlı olmasıyla mümkündür. Belâgat, söz teorisiyle ilgili bütün kuralları kendisinde topladığından şairin sadece beyân yahut fesâhatta ön plana çıkması şahlık için yeterli değildir. Şair belâgatın alt bölümlerinde de mutlaka başarılı olmak, bu bölümleri birleştirerek (burada şahsî yetenek çok önemlidir) şahsî bir terkibe varmak zorundadır. Sözün hükümranlığı kişilerin tasvibinden geçmek zorunda olduğundan şairin bu vadide kesinlikle sürçmemesi gerekir. Belâgat şahlığını, şairin önüne konulan bir hedef olarak görmek ve anlamak gerekir. Şairler, bu hedefe yaklaştıkları ölçüde büyük ve muteber olurlar.

2. veri/ler: a-**Belâgat çemenliğinin konuşan papağanı.** b-**Belâgat ormanın tûtîsi** c- **Belâgat şekerliğinin papağanları. ç-Fesâhat gül bahçesinin papağanı** d-**Fesâhat şekerliğinin nağme tartan papağanı.** Düşünce alanı; **gül bahçesi.**

teorik kurgu/yorum: Papağan, kuşlar içerisinde insan konuşmasını çok sınırlı da olsa en iyi öğrenen ve telaffuz eden hayvandır. Papağanın kuş olarak konuşması, türü açısından olağanüstüdür. Ancak, konuşma yeteneği açısından insanla kıyaslanırsa zavallı bir durumdadır. Papağanın konuşmasında bir yön daha vardır. O da konuşma yeteneğini uzun talimler sonucunda kazanabilmesidir. Burada şaire, papağan denilmesi boşuna değildir. Belâgatta öngörülen iki cihetten biri İlâhî diğeri beşerî yönlere bakar. Beşerin belîğ söz söyleme yeteneği, ilâhî yön ile kıyaslanırsa tıpkı papağanla insan arasındakine benzer bir durumla karşılaşılır. Bu demek olur ki, şair, kendi beşer çizgisinin dışına çıkarak ilâhî çizginin eşiğine ulaşabilir. Bu kadarı onu, insanlar arasında seçkin yapmaya yeterlidir. Papağanın konuşması nasıl ki talime dayalıysa şairin beyânı da bir tür ilâhî öğreti olan ilhama ihtiyaç duyar. İlham onu, yaratıcının diliyle konuşturan olgudur.

3. veri: **Nâdir şeyler söyleyen ölçülü yaratılışın belîğ kişileri.** Düşünce alanı; **Belâgat**

teorik kurgu/yorum: Şairlik, her şeyden önce bir yaratılış meselesidir. Bu cümledeki yaratılış kelimesini seçkin yaratılış biçiminde nitelemek gerekir. Şairin yaratılı-

şı bir ölçü ve denge fikriyle beraber gelir. *Üslûb aynıyla insan* olduğuna göre, bu tutumun, kişinin eserine yansıyacağı kaçınılmazdır. Ölçü, eksiklik ve fazlalıkları düzenlemektir. Eksikliği tamamlamak, fazlalığı atmak ölçünün gereğidir. Dolayısıyla sözde eksiklik ve fazlalığı görebilmek, özellikle şiirde, müstesna bir yaratılışı gerektirir. Belîğ söz söylemek; temelde açık, kısa ve anlaşılır söz söylemektir. Ölçülü sözden murat, belâgat kurallarına uygun söz söylemektir. Ancak burada şu ayrımın vurgulanmasında fayda vardır. Sıradan ve amiyane sözleri ölçü ipliğine dizmek, belâgatlı söz söylemek anlamına gelmez. Belâgatta, yeni anlam ve hayalleri kuralına göre söylemek öngörülür. Dolayısıyla belîğ söz söyleyenin, sözü, nadir bir şey gibi söylemesi gerekir. Nadir söz; az rastlanan, herkese kapılarını açmayan bir tür gizli sözdür. Gizlilik, keşfi gerektirdiğinden her şairin belîğ olma ölçüsünü anlam, hayal ve duyuşta ortaya koyduğu keşiflerle ölçmek mümkündür. Demek ki; nadir söz söylemek de bir ideali daha doğrusu bir iddiayı ortaya koyar. Bu meydanda ancak tabiatları ölçülü söz söylemeye yatkın kişiler boy gösterebilirler.

4. veri:**Belâgat nüktelerinden anlayanların takipçisi.** Düşünce alanı; **Belâgat.**

teorik kurgu/yorum: Belâgat fikrinin beraberinde nükte fikriyle gelmesi oldukça ilgi çekicidir. Ancak bu ilgi çekicilik, nüktenin mahiyetinden dolayı zaaf olarak da görülebilir. Nükte, anlamın herkes tarafından kavranamayan ince ve gizli yönüne vurgu yapmaktır. Nükteli söz, önceden tasarlanmış sözdür. Bu tasarının içerisinde estetik bakımdan incelik ve zarafet bulunması şarttır. Nükte, her durumda bir anlamın ifadesi içindir. Bu yüzden anlam nükte ile kapanmaz bilakis, erbabının anlayacağı bir takım ifşa vasıtalarıyla (remiz, sembol ve işaretler) kendisini teslim eder. Nüktenin nihaî gayesi bir anlamı anlayışa taşımaktır. Bu itibarla anlatmak esas alındığı için nükte bir düşüncenin içerisinden gelir. Zaten nükte, düşünme yoluyla ortaya konan bir şey olarak belirlendiği için bu yargı çok da açığa düşmez. Ancak eylemin gerisinde fikir olduğu için, nüktede duygu ve hayal unsuru, fikre nispetle daha zayıf olacaktır. Dolayısıyla tecessüs, anlamaya dayalı olduğu için muhayyile âtıl kalacağından kavranan hakikatin renk fikrinden mahrum olması sonucunu doğurur. Muhayyile soyuta doğru açılan bir istidat olduğundan onun faaliyeti esnasında bizi bir takım keşiflerle karşılaştırması mümkündür. Muhayyilenin bu işler üzerindeyken durduğu nokta, nükteden çok hikmete yakın olduğundan belâgatı, sadece nükte söyleyenlerin takibine hasretmek bu açıdan üzerinde ihtiyatla durulması gereken bir konudur. Ancak nükte bir müstesna kavrayış ve zekaya işaret ettiğinden söyleyicisini yine de herkesten farklı bir konumda tutar. Burada takip kelimesinin de hususî bir maksada yönelik olduğu gözleniyor. Belâgatın sırlarına ermek, ondaki herkese kapalı özü yani nükteyi görmek uzun, ısrarlı ve kesintisiz bir izleme sürecini gerektirir. Herhangi bir olgunun takipçisi olmak, zihin ve gönlü sürekli o olguyla haşır neşir edeceğinden çoğu zaman kendimize şaşırtan biçimde o yolda dikkate değer şeyler ürettiğimizi görürüz. Dolayısıyla takip ve izleme sürekli, belâgatla meşgul olmak anlamına gelir. İnsanlar, sürekli meşgul oldukları şeylerle isim yapacaklarından şair de belîğ söz söyleyerek seçkinleşir.

5. veri: **Fikir şişesini kırarak içindeki madeni izhar etme.** Düşünce alanı; **kıymetli maden ve taşlar.**

teorik kurgu/yorum: Belâgat, öğretime dayalı bir bilimdir. Yani insan belâgatı doğuştan getirmez. Ancak doğuştan getirdiği yeteneklerini belâgat aracılığıyla ortaya koyar. Güzelliğe olan temayül kişinin doğuştan getirdiği bir olgudur. Belâgat da güzelliği bütün yönleriyle ortaya koymaya uğraşan bir bilim olduğu için temelde doğuştan getirdiğimiz şeyle sonradan kazandığımız şey örtüşür. Bir şey bilimlik bir özellik kazanıyorsa, kendisini düşüncenin emrine vermiş demektir. Böyle bir süreçte zihin ve mantık oluşumun içerisinde doğal olarak yer alacaktır. Bu durumda belâgatın bilim olma yönünden fikre, sanat olma yönünden de güzelliğe yani duygu ve hayale ilişkin olması onda fark etmemiz gereken iki yönü işaret eder. Bu durum, belâgat konusuna yeni ve özgün bir yaklaşımdır. Fikri, içine maden cevherinin konulduğu numunelik cam mahfazaya benzeten şair, belâgatı bu mahfazanın içerisindeki cevhere benzetiyor. Camın şeffaflıktan dolayı içindeki cevheri göstermesi, fikrin belîğ olabilmesi için içerisinde öngörülen özellikleri boğmamasına işaret eder. Bu durumda fikir, belâgatın öngördüğü güzellik unsurlarının daha iyi görünmesine yani tanzimine yarayan bir gereçtir. Fikir belâgat hususunda ne denli vurgulanırsa vurgulansın temelde ikincil mahiyette yer alacaktır. Ancak insanda bir fikir uyandırmayan belîğ üründen de söz edilemeyeceği aşikardır. Uçların birbirine sürekli ihtiyaç duyduğu bir yapıyla karşı karşıyayız. Fakat bu yapıda çelişik bir taraf aramak araştırıcıyı her zaman yanıltabilir. Uçların birbirine gerekliliğini tamamlayıcı bir süreç olarak görmek ve değerlendirmek en doğrusudur. Sanatta fikrin yerine de çok iyi temas eden bu görüş; fikrin sanat söz konusu olunca kendi mahiyetinde ısrar etmediğini, edilgen bir konuma düşmeyi göze alabileceğini göstermektedir. Zaten fikir, kendi varlığını dayatırsa sanatın kendisini göstermesi mümkün olmaz. Sanatın kendi öz hüviyetini gösterebilmesi için mutlak şekilde fikrin vesayetinden kurtulması gerekir.

6. veri/ler: a-**Belâgat ağaçlığı.** b-**Belâgat reyhanlarının gül bahçesi.** c-**Belâgat bahçesi.** ç- **Belâgat çemenliği** Düşünce alanı; **Gül bahçesi**

teorik kurgu/yorum: Gül bahçesini hiçbir zaman kendiliğinden yetişmiş ve oluşmuş bir güllük gibi düşünmemek lazımdır. Eğer bir yere ağaçlık, reyhan bahçesi, bahçe ve çimenlik diyorsak; insan müdahalesini peşinen kabulleniyoruz, demektir. İnsanın bunların oluşmasındaki katkısı tanzim noktasındadır. Düzenleme ne şekilde anlaşılırsa anlaşılsın eski biçime bir müdahaledir. Ancak düzenleme fikri, her zaman bir dağınıklığın giderildiği fikriyle beraber geldiği için çağrışımları olumludur. Burada bahçenin içindeki unsurlardan birinin alınarak nazara verilmesinde, her ne kadar kesif ve yekpâre bir imaj taşıyorsa da, türün çeşitliliğine dair bir kısıtlama yoktur. Ağaçlıktan muhtelif ağaçların oluşturduğu bir bütünü, reyhan bahçesinden ağırlığını reyhanların teşkil ettiği bir görüntüyü, çimenlikten de hakim unsurun çimenler olduğu bir bahçeyi düşünebiliriz. Aksine bir durum yoksa, sanat olayında çeşitlilik her zaman yedekte tutulmalıdır. Sanatı, mutlak bir vahdet açısından görmek ve göstermeye çalış-

mak, insanın bütün donanımları göz önünde bulundurulsa bile, kişiyi sıkıntıya sokar. Bu itibarla insan her şeyi parça parça ve çokluk içerisinde göreceğinden ve sanatın kendisi de çeşitlilik istediğinden kendimizle çelişkiye düşmemek için her durumda muhatabı olduğumuz şeylerin, sanat söz konusuysa, insan ürünü olduğunu hatırdan çıkarmamamız gerekir. Buradan çıkarılacak en önemli sonuç; Belâgatın eserleri, mutlak manada kuşatmasının mümkün olmadığıdır. Ancak insan, nitelemelerini unsurun baskın olmasına göre yaptığından eserdeki belâgat yönünün kusurlara baskın olmasının onu belâgatlı olarak nitelendirmeye engel olmadığına işaret eder. Belâgat insandaki dağınık sanat eğilimlerini belli bir ahenge ulaştırır. Bizdeki dağınık fikir, hayal ve duygu unsurlarını kabul edilebilir ve beğenilir ifade biçimlerine döktüğü için nizamın sanattaki şaşmaz yerine işaret eder. Dolayısıyla sanatçının fikirlerinin belîğ görünmesi, düzenlenmiş bir bahçeye, gül bahçesi nitelemesini verdiren şeyle aynıdır. Sanatın kimlik kazanması, belâgatın mihenginden geçmesiyle mümkündür.

7.veri/ler: a-**Belâgat incisi.** b-**Belâgatın kıymetli incisi.** c-**Belâgat eserli şiir takıları.** Düşünce alan/lar/ı: 1-**Deniz** 2-**kıymetli maden ve taşlar.**

teorik kurgu/yorum: İnci sonuçtur. İncinin son niteliği ile elde edilmesi çok ciddî bir çabanın ürünüdür. İnciyi herkes elde edemez. Bunun için tecrübeli dalgıçların denize dalmaları ve vurgun yemeden sedefleri toplamaları gerekir. Sedefin kıyıya çıkarılması da incinin elde edildiği anlamına gelmez. Bu kez onun atölyelerde mahir sarraflar elinde tıraşlanması, parlatılması ve delinmesi gerekir. İnci, bu işlemler sonucunda inci olmaya hak kazanır. Sözün belâgatlı olabilmesi için zihin, hayal ve duygunun anlamlar denizine dalgıç edalarıyla dalmaları ve inci gibi değerli yeni manaları, yeni imajları bulmaları gerekir. Bu yeni imajların değer kazanabilmesi için de şair tarafından şuurlu bir şekilde, tıpkı incinin işlemden geçmesi gibi belâgat ölçeklerinden geçirilmesi gerekir. Kıymetli inci tabiri bize mamul inciyi çağrıştırdığı için sözün değer kazanmasının ancak belâgat vasıtasıyla mümkün olabileceği anlaşılmaktadır. Mamul bir inciyi insanlar nasıl ki, beğenerek ve fedakarlık ederek elde etmeye çalışırlarsa, güzel söz de incinin kendisine pazar bulması gibi rağbet görecektir.

İnci ve diğer kıymetli taşların en iyi teşhir yeri, güzellerin el ve boyunlarıdır. Takılar, güzelliğin tamamlayıcısı ve süsüdürler. Güzelin güzelliğine güvenmesi ve insanlar üzerindeki etkisini görebilmesi için vazgeçilmez gereçlerdir. İnsan doğasında en değerliyi ve en güzeli sürekli bir şekilde vurgulamak ve ön plana geçirmek esastır. Takılar, değerli ve güzel oldukları için itibar görürler. Bu durumda sözün belâgat kisvesini giymesiyle üç şey kazanacağı anlaşılıyor. Önce sözün kendisini ifade edip gerçekleştireceği bir ortamın varlığına ihtiyaç duyması yani sadırdan satıra geçmesi süreci ki, takılardaki teşhir olgusuna karşılıktır. İkinci olarak değer kazanması meselesi gelir. Sözü değerli kılan, belâgat ilkeleri ile uyumlu olmasıdır. Bu uyum, üçüncü yönün yani güzelliğin ortaya çıkmasını gerektirir. Son gelinen yer, son gelinmek istenen yer olduğu için öncekilere nispetle daha yüksek bir mahiyet kazanır. Bu durumda belâgatlı sözün, üzerinde herkesin ittifak ettiği güzel söz olduğunu ileri sürmek yanıltıcı olmaz.

8. veri: **Belâgat kasrı.** Düşünce alanı; **Anıtsal yapılar**

teorik kurgu/yorum: Kasr,(= köşk) sıradan yapılara göre daha özeldir. Her şeyden önce sağlam bir yapıdır. Onu diğer yapılardan ayrıcalıklı kılan yönü ise sanat zevki ile işlenmiş olmasıdır. Köşk, kendini inşa edenin sanatçı ruhundan izler taşımaktadır. Ancak kasrın mimarının doğuştan getirdiği sanatçı ruhu, bir yapıyı vücuda getirmesi için yeterli değildir. Bunun uzun ve meşakkatli eğitiminden de geçmelidir. Buna göre belâgat; sağlam temellere oturtulmalıdır. Belâgatın sağlam olması, kendisini oluşturan diğer unsurların mükemmel şekilde uygulanmasına bağlıdır. Belâgat da yapıda olduğu gibi bazı alt bölümlerin birleşmesinden oluşur. Bu bölümler; "meâni, beyân ve bedî' dir. Belâgatın sağlam olması işte bu üç bölümün eserde çok iyi kullanılmasına bağlıdır. Bunu yapabilmek için şairin belâgat kurallarını bilmesi gerekmektedir. Mimarın yapı eğitimini alması gerektiği gibi. Ancak bu eğitim, yapıyı diğerlerinden ayrıcalıklı kılmak için yeterli değildir. Sanatçı (şair) eserini vücuda getirirken sanatçı yaratılışını eserine yansıttığı nispette başarılı olacaktır. Yani şair, şiirdeki mana güzelliğini belâgat çatısı altında ne derece muhafaza eder ve geliştirirse o kadar büyük şair olacaktır. Yapının mimarı tarafından estetik zevkle oluşturulup tamamlanması çevrenin beğenisini kazanır. Şair de dikkatlerin eserinde toplanmasını sağlar. Bu özellikleri taşıyan şiirler de doğal olarak sıradan şiirlerden daha özel ve incelikli bir konuma sahip olurlar.

9. veri: **Belâgatın sihir eserli şiirleri.** Düşünce alanı; **büyü.**

teorik kurgu/yorum: Büyünün en temel özelliği; olmayanı mevcutmuş gibi göstermesidir. Böyle bir durumun insan üzerindeki en belirgin etkisi şaşkınlık ve hayranlıktır. İnsan nedenini izah edemediği şeyler karşısında şaşkınlık ve hayranlık duyar. Belâgatlı söz, muhatabını şaşkınlık ve hayranlığa düşüren sözdür. İnsan, belâgatlı söz karşısında şaşkınlık ve hayranlığa; kendisinde yetkin biçimde oluşmamış bir güzelliğin farkına varmasıyla düşer. Güzellikte her nazarın, bütün imkânlarını seferber etse bile, göremeyeceği gizli, esrarengiz yönler vardır. Şair, bu gizli ve esrarengizi ortaya koyunca var olmayanın varlığıyla temas etmek gibi bir durumla karşılaşan muhatap, kelimenin tam anlamıyla büyülenir. Büyü, yapılan insanı sürekli tesiri altında tutar. Sözün güzel bir biçimde ifadesi de aynı sonucu gaye edinir.

Söz, daha nesir ve nazım diye ayrıma tâbî tutulmadan önce de ifadenin tesiri açısından büyü ile ilişkilendirilir. Sözde sihirden iz taşıyan bir nitelik görülmesinin sebebi ortaya koyduğu anlamın anlatım biçimidir. Büyüde mevcut olmayanın dolaylı bir telkin ve tasavvurla gösterilmesi vardır. Söz de yokluk aleminden hayal ve tasavvur yoluyla ortaya çıktığı için, büyünün ortaya koyduğu söz de nesne ile aynı paralellikte algılanabilir. Ancak sözün büyü ve tılsımı aşan bir mahiyeti vardır. Onun hayal ve tasavvurdan kaynaklanan şaşırtıcı varlığı bir daha kaybolmamak üzere ortaya çıkar. Dolayısıyla söz büyüsü etkisini sürekli gösteren bir büyüdür. Sihrin insanları en ziyade etkileyen yönü tasavvurda olanı gerçekmişçesine ortaya koymasıdır. Sözün parlak inciler halinde nazım ipliğine dizilmesi şairler tarafından büyünün ta kendisi olarak kabul edilir. Buradaki ger-

çekmişçesine durumu, şairin mana alemi ile temasındaki gayenin adıdır. Şairin ifade edilmemiş ve nitelenmemiş anlam ve hayalleri bir dizge içerisinde aşikar etmesi gerekir. Bu da sihrin, geçici olarak ortaya koyduğu başarıyı sürekli kılmaktır. Bu itibarla açık ve parlak bir şekilde ortaya konan şiirin sahipleri, her zaman için büyücüden üstündürler. Sözün bu makamdaki yorumu, onu büyünün mayası saydırmıştır. Bu noktada nesne olarak kelamı kullanan büyü, hayatiyetini her zaman söze borçludur. Sözün, zamanın ahenk ve düzgünlüğü üzerinde de bir etkisi gözlenmiştir. Bu yön tamamıyla sözün zaman şuuru üzerinde belirleyici bir yönü olduğunu işaret eder. Bu da zamanın daralıp, genişlemesiyle yakından ilgilidir. Büyü, insan üzerinde iki biçimde etkili olur: Ya saadet verir ya da mutsuzluk. Saadet veren büyü, insanın zamanının yani ömrünün düzgün gitmesini, bedbahtlık veren büyü ise aksine seyretmesini gerektirir. İnsanın zaman şuuru üzerinde söz, bu türden iki etki yapar. Şiir burada işlevsel bir mahiyet alarak kişinin zaman şuurunu ölçümleyen ve düzenleyen bir özellik kazanır. Bu itibarla şairlerin sözü düzenlemeleri, ona biçim vermeleri bu tür bir sihirbazlıkla alakalıdır. Şair, anlam ve hayali duygu-yoğun bir anlatım biçimiyle açık ve parlak bir biçimde pek çok yönü yoklayıp ortaya koyduktan sonra tılsım ve sihri aştığını çok çabuk fark eder. Çünkü büyü dar zamanda nesneye ihtiyaç duyarak belli bir mekanda yapılır. Etkisi mekandakilerle sınırlıdır. Şaşırtıcıdır ancak mahduttur. Şiir dar zamandan ziyade, zamanın yoğunlaştırılmasına önem verdiğinden bir nesneye ihtiyaç duyar; kelimeye. Ancak etkisi sınırsızdır ve mekana ihtiyaç duymaz dolayısıyla sözü tartan kişilerin büyücülere galebe çalmaları kaçınılmazdır. Bu durumda şair, kendisine tabiatı daha çok ihlal edeceği bir hedef arar. Şiirin özünde tabiat kurallarına tâbî olmama durumu vardır. Tabiat kurallarına tâbî olmamak onu ihlal etmektir. Bu ihlali en dikkat çekici biçimde ortaya koyan ise, mucizelerdir. Mucizeler peygamberlerden sadır olduğuna göre, şairin, elindeki cihazın dayanılmaz tahrikiyle. bu vadiye girmesi kaçınılmazdır. Şair bu noktada kendisini evliyanın bir adım önünde hisseder. Keramette maruz kalmak söz konusu olduğundan etkenlik yerine edilgenlik vardır. Mevlânâ'nın şiiri, kerametin önüne koyması bu durumla ilgilidir. Mucize, tabiatı ihlal etmede etken bir konumdadır. Gerçekliği sözle kuran şair de görünen alemin kurallarını sürekli dışlayarak sonuca ulaşmak istediği için, mucize zaferinin heyecanına talip olacaktır. Bunun için söz meydanı gibi bir ifade yeri vardır. Konuşacak ve olacak. Burada, eylemin neticesi üzerinde uluhiyetin gölgesi göz ardı edilemez. Şaire düşen bu meydanı alabildiğine genişleterek, onu bir ülke kılmaktır. Mucize; tabiattaki boşluğu ortaya koyar. Boşluk büyüdükçe mucize genelleşir. Şair de tam burada durur.

10. veri: **Belâgat Örtüsü.** Düşünce alanı; **Giyim-kuşam**

teorik kurgu/yorum: Şiirin büyüyle münasebetine değinirken onun gizli ve esrarengiz yönler içerdiğine işaret etmiştik. Örtü de mahiyet itibariyle nesnenin özünden ziyade hakikatini gizleyen bir şeydir. Hakikat; örtülebilir ve gizlenebilir bir şeyse hakikatin hakikatinden şüphe duymak elzemdir. Bu durumda bütün sanatçılar gerçekliğin temas anındaki görünümünü dile getirecekler ve gerçeğe kendi açılarından yaklaşacaklardır. Belâgatın üzerini örtülü görmek, belâgatın kendisinin bir izah vasıtası iken izaha muh-

taç olduğunu belirtir. Bu durumda belâgatın üzerindeki örtünün ne olabileceğini sorgulamak lazımdır. Belâgat bir takım kurallar ortaya koyar ve bu kurallara uyulmasını ister. Bir olguyu kurallaştırmak onu statik hale getirerek, hareket kabiliyetinden mahrum bırakır. Bu şekilde kuralların öngörmediği yeni açılımları sanatçının es geçmesine neden olabilir. Böyle durumlarda belâgat esaslarına uymakla birlikte onunla çelişmeyecek yeni açılımlar karşısında şair, bu yeni açılımları ortaya koyma hususunda insiyatif sahibi olmalıdır. Şairin "serâ-perde" demesi örtünün aynı zamanda engelleyici yönüne işaret eder. Perde, iki tarafın birbirine kapatılması anlamına gelir. Perdenin ötesiyle berisinin farklı ortamlar oluşturması ve belâgatın perdenin öbür yanında bulunması, öbür tarafa geçme ehliyetine sahip kişilerin geçebileceğini gösterir ki bu da doğrudan doğruya şairlerin seçkinlerini akla getirir. Aslında büyük şairliğin ölçüsü, duvarın öbür tarafına geçip geçmemekle alakalıdır. Aradaki perdeyi yani bu alemle gayb alemi arasındaki görünmez sınırı aşamayan şairler kendilerini belâgat meydanına taşıyamazlar. Bu durumda şairlerin değerleri, perdenin gerisinden ne getirip ne getirmedikleriyle ölçülür.

11. veri: **Belâgat kadehi** Düşünce alanı; **Bezm.**

teorik kurgu/yorum: Kadeh, içine şarap dökülen nesnedir. Şarap, kadehe girince kendi biçimsizliğinden sıyrılarak özünü muhafaza etmek şartıyla yeni bir biçim kazanır. Bu durumu söz ve belâgat ilişkisi açısından değerlendirirsek; belâgatla temas etmeden önce üzerinde mutabık kalınan bir özellik gösteremeyen söz, (Buradaki sözden duygu, hayal ve fikir unsurlarıyla kaynaşarak sanatlaşmış özün anlaşılması gerekir.) bu temastan sonra birdenbire kendine ait bir olgu olarak ortaya çıkar. Belâgatın bu şekildeki söze, öz itibarıyla değil biçim itibariyle katkı yaptığını ileri sürebiliriz. Bu da temelde sanatın vergisel yönünü vurgular. Belâgat, sanatçıdaki özün uygun formlardan birine taşınmasına aracılık eder. Kendisiyle temas eden sözü, biçimlendirip süsler.

12. veri: **Belâgatın dili;** Düşünce alanı; **Belâgat**

teorik kurgu/yorum. Sözde belâgatı belirleyen şey, onun ortaya konuş biçimidir. Belâgat dediğimiz bütünlüğün kendi niteliğine uygun görülmesi ifadeye bağlıdır. Bu durumda söz, belâgatı belirleyen bir şey olur. İyi ifade edilmemiş, tavır ve edası eksik sözde belâgattan söz etmek mümkün olamayacağına göre, belâgatın hangi sözde ortaya çıkacağı sorunu kendiliğinden çözümlenir. Belâgat; iyi ifade edilmiş, eksiklik ve fazlalıklarını atmış güzel bir biçimle kendini ortaya koymuş sözdür. Belâgatın dili de bu dildir. Dolayısıyla belâgatın söze, sözün belâgata zorunlu bir gereksinimi vardır.

Bu yazının bir ilk örnek olması göz önünde tutularak, sınırlı bir malzeme, genel bir fikir vermek üzere tek kavram için kullanılmıştır. Divan şiirinin ürettiği eserler bu amaçla ele alındığında doyurucu bir poetik bilgiye ulaşmak mümkündür. Bu dileği, bir kitap oluşturma gereğine göndererek, şunu eklemekte yarar var: divan şiirinin kavramları birbiri içine geçerek genişleyen halkalara benzemektedirler. Yorumcu, hangi halkayı merkez sayarsa merkez odur. Bizim burada düşünce alanları olarak belirlediğimiz birimlerin zaman zaman sembolik bir kimliğe bürünerek, başka bir şeyin göstereni olduğunu anımsatmakta da yarar vardır.

HAKAN SAZYEK

YENİ TÜRK EDEBİYATINDA POETİKA TARZLARINA BİR ÖRNEK: MANZUM ÖN SÖZLER

I-Poetikaya genel bir bakış

Poetika, şiir sanatının değişik türlerinde ve tarzlarında yazılmış ürünleri açıklayan, yorumlayan, şerh eden bir inceleme yöntemleri bütünü olmaktan çok, şiirle ilgili/şiire ilişkin her türlü meseleyi genel ölçekte ele alan, bir başka deyişle bu meseleleri belli bir örneğe bağlı kalmadan irdeleyen bir bilgi dalıdır. Dolayısıyla onun, herhangi bir şiir metnini, bir şairin şairliğini yorumlama, değerlendirme ve bunları yaparken kullanacağı yöntemleri belirleme gibi bir amacı yoktur. Bu, hem poetikanın sınırları dışında kalması hem de her sanat dalı gibi şiirin de farklı tutumların elinde farklı ürünler hâlinde oluşması bakımından imkânsızdır. Bu nedenle poetikanın amacı, şiir inceleme yöntemlerini bir kalıp içine sokmak da değildir. Poetikanın kural koyuculuk gibi bir isteği de yoktur. Ancak, onun bu amaçsızlığı genel bağlamdadır. Çünkü poetika, kişiye/kişiselliğe dayalı bir alandır. Başka bir söyleyişle, poetika, bizzat şairlerin (kendi) şiir(lerin)in biçimini, içeriğini, üslûbunu ve estetiğini kapsayan konularda -herhangi bir sanatçıyı ya da eseri hedef almaksızın- ortaya koyduğu görüşleri, tespitleri, önerileri içeren çalışmalar(ın)dan meydana gelen bir bütündür.

Bu noktada bir genel poetikadan söz edilebilir mi, yoksa poetika bireysel bir olgu mudur? Başka bir yaklaşımla, poetikayı bir bilim dalı olarak kabul etmek mümkün müdür? Kimi edebiyat araştırmacılarınca bu soruya verilen cevap "evet" şeklindedir. Bununla birlikte, bu araştırmacıların çoğu bu "cevabın cevabını" verme gereği duymazken, bir kesim de "şiirbilim" sözcüğüyle Türkçeleştirdiği poetikaya başka bir bilim dalının yöntemleriyle yaklaşmakta, böylece bir de kavram kargaşasına yol açmaktadır. Poetikaya bu açıdan bakıldığında, mevcut verilerinin görece bir özellik taşıması, ortaya konan ürünlerin de farklı bakış açılarının farklı yöntemlerle farklı sonuçlara/yargılara ulaşması, onun bir "bilim dalı" olmadığını göstermektedir.

Bu özelliği, poetikanın eksiklerini henüz gidememiş, gereklerini yeterince yerine getirememiş olduğunu gösterir mi? Bu durum poetika için bir eksiklik ya da olumsuzluk mudur? Bizce hayır. Şiirin doğası gereği, ona ilişkin poetik çalışmalar ve bu çalışmalarda verilecek yargılar da görece kalmak durumdadır. Bu zorunlulukta da şiirin, her güzel sanatlar dalı gibi, yorumu gerektirmesi, birbirinden farklı estetik kabullerin, tercihlerin, tenkitlerin, dünya görüşlerinin ürünü olan değişik bakış açıları ve tematik tutumlar ile işlenmeye uygun bir karakter taşıması önemli rol oynar.

Şiiri kuramsal açıdan değerlendiren metnin poetik bir nitelik kazanmasının birin-

ci koşulu, bir şair tarafından yazılmasıdır. Bu da poetikanın temel özelliklerinden olan bireysellik yönünü belirgin kılar. Dolayısıyla bir genel poetikadan değil; bir şairin poetikasından söz edilebilir ancak. Örneğin, bir dönemin ya da yüzyılın poetikasından söz etmek mümkün değildir. İma eden, çağrıştıran bir sanat dalının kuramsal yanına şairin bakışı da düşünce ve anlama bakımından bireysel kalmak durumundadır.

Poetikanın bireyselliğinin boyutları öylesine had safhaya çıkabilir ki, bir şaire ait olan poetik görüşler, o şairin sanat faaliyetinin genelini karşılamayabilir. Örneğin, sanat hayatının bir kesitinde "şiirin hiçbir fikrin hizmetine giremeyeceği"ni öne sürmüş olan bir şair, izleyen yıllarda bu ve benzeri düşüncelerini yadsıyan bir anlayışa yönelebilir. Şair, poetik düşüncelerini değiştirebildiği gibi, poetikasıyla çelişen şiirler de yazabilir. Böylesi bir durum, bize poetikanın, bir tek şairin kuramsal ve edebi eserleri içinde bile değişiklik göstermeye eğilimli yapısını ortaya koyar ve doğal olarak bireyselliğinin sınırsız genişliğini kanıtlar. Bu değerlendirmelerden hareketle, poetikanın bir tek kişinin yaratımı olduğunu belirtmek mümkündür. O, yaratıcısının ürünü olma özelliğini taşımasıyla, ancak kendisini oluşturana sıkı sıkıya bağlıdır.

Poetik metindeki bireyselliğin bir başka yönü de yazıcısına yöneliktir. Bu tür bir çalışmanın başlıca özelliği, şairin kendi kaleminin, dolayısıyla kendi düşünsel ve estetik tutumunun ürünü oluşudur. Şiirin temel paydalarından olan sezgi ve imgelemin doğal sahibi olması, şiire ilişkin konuları ve meseleleri en yakından ortaya koyacak kişi ancak bir "şair" olabilir. Şiirin türlü yönleriyle ilgili olarak "şair olmayan" kişilerin de görüşlerini belirtmeleri doğal, hatta vazgeçilmez bir durumdur. Ancak genellikle "eleştirmen" ve "akademisyen"lerce belirtilen bu görüşler, poetikanın değil; eleştirinin sahası içinde yer almalıdır. Böylesi bir ayrım, özellikle biz bilimcilerce gözetilmesi gereken ayrıştırıcı tutumun da ürünüdür. Tür, dönem, kişi ve eser ölçütlerinden herhangi birini öne çıkararak değerlendirmelerini yapan kişi, ne kadar serbest ve öznel tespitlerde, tahlillerde bulunsa da değişik ekollerden birinin önceliediği, dolayısıyla bir ölçüde yaygınlık kazanmış, incelemeyi belli ölçütlere bağlama gereğini duymuş disipliner bir çalışma yapmış olacaktır. Böylesi bir tutumla üretilen metin ise şiir üzerine sofistike ya da genel düşünceleri değil; bir dönemi, sanatçıyı, eseri irdeleyen, ona ilişkin tespitleri, nesnel bilgileri ya da öznel izlenimleri barındırabilen bir "eleştiri" çalışmasıdır. Buna karşılık, bir "şair"in imzasını taşıyan bir metin, yazarının tutumundan içeriğine kadar şairin kendisine dönük, kendisini sorgulayan, irdeleyen, yargılayan, savunan ve tam anlamıyla kendine özgülüğü ve biricikliği olan bir niteliğe ve bireyselliğe sahip olacaktır.

Poetikanın sınırları içine giren eserler, içerikleri gibi formları bakımından da bir birlik oluşturmazlar. Her şair, poetik düşüncesini büründüreceği formu seçme hususunda özgürdür. Poetik metnin mektup, ön söz, makale, deneme, söyleşi, özdeyiş, şiir gibi türlerin gerektirdiği formlar içinde konumlanması mümkündür. Bir şair, şiir(in)e ilişkin düşüncelerini mektuplarında, bir kitabının ön sözünde, bir gazetede çıkan makalesinde, bir dergide yayımlanan denemesinde, kendisiyle yapılan söyleşide, özdeyiş tarzında tasarladığı formüle sözlerinde ortaya koyabilir. Bu formlardan birisi de şiirdir.

II-Yeni Türk edebiyatında manzum poetik ön sözler

19. yüzyıl öncesi Türk şiirinde, şairlerin, kendi edebî düşüncelerini işledikleri, şiire ilişkin meseleleri irdeledikleri manzum metinlerin nicelik ve nitelik durumu hakkında kesin bilgi veren kaynak çalışmalar henüz yok. Divan şiiri kapsamında şairin, şiir(in)e ilişkin düşüncelerini çoğunlukla övünme tarzında ve kısmî bir hacimde dile getirdiği söylenebilir. Mübalağalı bir alt yapıya sahip olan ve şairliği söz ustalığı olarak kabul eden Divan şiirinde, şair de salt kendi söz ustalığını poetik bir konu olarak alacak ve tabiî ki bu ustalığı mübalağalı bir tarzda dile getirecek, bunu bir övünme vesilesi görecekti. Dolayısıyla, Divan şiirinde çoğunlukla kasidelerin fahriye bölümlerine hasredilmiş olan bu geleneksel şair tavrını bugünkü anlamıyla poetik bir tutum olarak görmek güçtür. Poetikaya yakın duran bir tarz olan fahriye bölümlerinin dışında, özellikle gazel formunda poetik nitelikli kimi şiirlere ve daha çok da beyitlere rastlıyoruz. Bu çok genel bakış, bize, manzum poetika tarzına dahil edilebilecek örneklerin, Türk şiirinin 19. yüzyıl öncesindeki dönemlerinde de var olduğunu göstermektedir. Ancak, edebiyatımızda manzum poetikanın ön söz tarzında değerlendirilişi ise yeni Türk edebiyatının başlangıç döneminde söz konusu olmuştur. Divan şiirine ait özgün bir tarz olan "dîbâce" geleneği bu noktada akla gelebilir; ancak, Divan dîbâceleri, daha çok, şairlerin nesir tarzında da hünerlerini gösterme arzusunun ürünüdür.[1] İçlerinde yer yer manzum parçalar barındırmakla birlikte bu tarzı, yeni Türk edebiyatına özgü manzum poetik ön söz tarzının öncüsü olarak görmek güçtür.

Yeni Türk edebiyatında manzum poetik ön sözün ilk örneği, Ziya Paşa (1829-1880)'nın üç ciltlik *Harabat* (1874-1876) başlıklı antolojisine ait ünlü mukaddemesinin "Meşrût u Ahvâl-i Şâirî" başlıklı bölümüdür. Hayatının son yıllarında Divan şiirine yönelişinin belgesi olan eserin mukaddemesinin bu bölümünde Ziya Paşa, özellikle bir şairde olması gereken yetenek, erdem, eğitim, nazım bilgisi, hayal zenginliği gibi bireysel ve özel poetik meselelerin yanında şiir-şair ilişkisi, doğu-batı, batı sanatı, taklit, sanat-gerçeklik, şair-iktidar ve şair-toplum ilişkileri, şiirin kalıcılığı gibi genel konular üzerinde de durmuştur.

Ziya Paşa'nın bu eserini eleştirmek amacıyla *Tahrîb-i Harâbât* (1874) ile Ta'kb'(1875)'i kaleme alan Namık Kemal (1840-1888) de ilk eserinin başında mesnevî tarzında bir "Mukaddeme-i Manzûme"ye yer verir. Genellikle eleştiri türünü ilgilendiren bir içeriğe sahip olan bu ön söze Namık Kemal, yer yer poetik içerikli dizeler serpiştirmiştir.

Yeni Türk edebiyatının ilk manzum poetik ön söz örneklerini oluşturan bu iki metin, daha sonraki manzum mukaddemelerden farklı birer özelliğe sahiptir. Ait oldukları kitaplar birer telif şiir toplamı değildir. *Harâbât*, bir seçki; *Tahrîb-i Harâbât* ise o seçkiyi hedef alan bir eleştiri çalışmasıdır.

Yeni Türk edebiyatında manzum poetik ön sözün ilk örneği olmamakla birlikte, bir şiir kitabına ait ilk manzum ön söz olma ayrıcalığı, belirleyebildiğim kadarıyla, Muallim Naci'nin (1850-1893) *Şerâre* (1884)'ye yazdığı başlıksız mukaddemeye

aitttir. Naci'nin, Divan geleneğine dayalı anlayışını yansıtan bu dört dizelik ve başlıksız şiir, 'kendi şairliğiyle övünme' tutumunun tipik bir ürünüdür:

Âg_ş-ı nigâhımda görünmek hevesiyle
Ebkâr-ı nüket cilve eder pîş-gehimde
Her hangisine baksam atar beytime kendin
Şâir mi neyim? Câzibe vardır nigehimde"[2]

Bu mukaddeme, aynı zamanda, yine belirleyebildiğim kadarıyla, Tanzimat dönemi edebiyatında bir şiir kitabına yazılmış ilk ve tek manzum poetik ön söz olma özelliğini taşımaktadır.

19. yüzyılın sonlarında Servet-i Fünun edebî hareketinin doğmasında da önemli rolü olan çözülüş ve baskı ortamı olanca ağırlığıyla sürerken 1897 yılında bu havayı bir ölçüde dağıtan bir gelişme olur. Türk-Yunan Savaşının zaferle sonuçlanması ülkede iyimser bir atmosfer yaratmıştır. Bu zafer, edebiyat camiasında da etkisini gösterir, pek çok şair kahramanlık temalı şiirler kaleme alır. Ancak, bu etki kısa süre sonra yerini yine umutsuzluk ve bozgun ortamına bırakmakta gecikmez ve özellikle dönemin hâkim sanatçıları olan Servet-i Fünuncular bu çok kısa ayrılığın ardından bireysel dünyalarına geri dönerler. Bununla birlikte, Türk-Yunan Savaşı, asıl etkinliğine 1911'de Genç Kalemler hareketiyle başlayacak olan milliyetçi-toplumcu şiir anlayışının bir erken öncüsünü yaratır. Bu öncü, Mehmet Emin (Yurdakul; 1869-1945)'dir. Şair, söz konusu savaş sırasında yazmaya başladığı manzumelerini 1899'da *Türkçe Şiirler* adıyla kitaplaştırır.

Türkçe Şiirler'deki "Biz Nasıl Şiir İsteriz" başlıklı manzume, poetik ögeler içermesinden ötürü manzum bir ön söz olarak değerlendirilebilir. Bu manzum poetik ön sözün, konumuz açısından önemli ve orijinal bir yönü vardır. Gerek mukaddeme özelliği taşısın gerekse sadece poetik bir manzume olsun, bu kapsama giren şiirlerin çoğunluğunda şairler, kendi şiirlerini değerlendirirken bakış açıları genellikle geçmişe dönüktür. Böylesine bir tutum, daha önce yazılmış şiirlerle ve bu toplamın oluşturduğu şiir anlayışıyla bir tür hesaplaşmayı beraberinde getirir. Ancak, "Biz Nasıl Şiir İsteriz"de, adından başlayarak bir gelecek kavramı hâkimdir. Mehmet Emin, kendisinden öncekilerden farklı bir tutumla, poetik tavrını 'özlenen şiir' motifi çevresinde örerek yansıtmıştır. Bu ideal şiir ise toplumun, ülkenin ücra yörelerinde yaşayan yurttaşların hayatını yansıtan, onlara seslenen, onların dertlerine çözüm getirmeyi amaçlayan bir şiirdir, ona göre. "Biz Nasıl Şiir İsteriz" bu yönüyle de kendisini, o güne dek yazılan manzum poetik mukaddemelerden farklı kılar:

Biz o şi'ri isteriz ki çifte giden babalar,
Ekin biçen genç kızlarla, odun kesen analar,
Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler
Başlarını açık, beyaz sînesine koysunlar;
Yüreğinin özleriçün çarpındığın duysunlar;
Bu çarpıntı, bu ses nedir; neler diyor? Bilsinler.[3]

Bu şiir ve ait olduğu kitap, 1908 sonrasında bambaşka bir mecrâya yönelerek milliyetçi kimliğe ulaşacak olan Türk şiirinin bu bağlamdaki başlangıç noktası olmuştur. Nitekim, Millî Edebiyat döneminin temsil ettiği anlayışa mensup şairlerin kaleme alacağı manzum poetikalarda savunulan sanat anlayışı, hep Mehmet Emin'in idealindeki şiire yöneliktir.

Poetik görüşleri bir manzum ön söz ile işleme tutumu, Servet-i Fünun edebî topluluğu içinde Tevfik Fikret'le örneğini verir. Tevfik Fikret (1867-1915), *Rübâb-ı Şikeste*'nin ilk baskısında (1900) "Kaari'lerime" başlıklı, gözyaşını ve merhameti ön plâna alması bakımından romantik bir bakışın ürünü olan mukaddemeye yer verir. Şair, 'şiirin toplumsal işlevi', 'şair-okuyucu/toplum ilişkisi' gibi poetik konulara da değindiği bu ön sözde, şiirlerini bir kitapta toplama gerekçesini 'okurun/toplumun kendisine gösterdiği samimi ilgiye bağlılık' olarak açıklar. Fikret, bu mukaddemeyle birlikte, sonraki yıllarda birçok şairin başvuracağı bir tutumun öncülüğünü de yapmıştır. Bu tutum, manzum poetik ön sözü okuyucuya ulaşma, ona seslenme, bu konuşma aracılığıyla okura, dolayısıyla topluma, bir sanatçının yaratma sürecinde yaşadıklarını, sıkıntılarını, arzularını ve genellikle sitemlerini iletme işlevi yüklemedir.

Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste*'nin 1910'da yapılan üçüncü baskısında ikinci bir manzum ön söze daha yer vermiştir. Kitabın bu baskısından bir yıl önce, 1909'da kaleme almış olduğu çok ünlü kıt'asıdır bu yeni ön söz:

Kimseden ümmîd-i feyz etmem, dilenmem perr ü bâl,
Kendi cevvim, kendi eflâkimde kendim tâirim.
İnhinâ tavk-ı esâretten girândır boynuma,
Fikri hür, irfânı hür, vicdânı hür bir şâirim.[4]

Rübâb-ı Şikeste 1900'de ilk kez kitaplaşırken "Kaari'lerime" adlı manzum ön sözünde okuyucuyla ilişkisini gözyaşında arayan Tevfik Fikret, üçüncü baskıda, zamanla yöneldiği toplumcu anlayışın izlerini belirgin biçimde taşıyan bu yeni mukaddemede bir şair olarak kendisini toplum içindeki yeriyle yansıtır. Şairin dokuz yıl arayla kaleme aldığı bu iki mukaddeme, gözyaşı dökmeyi erdem kabul eden pasif bir kişiden iradeli insan tipine yöneliş çizgisinin iki uç noktasını oluşturması bakımından da dikkati çekmektedir.

Millî Edebiyat dönemi şiirimizin ana damarlarından biri olan Mehmet Âkif (Ersoy; 1873-1936) de bütün şiirlerini bir araya topladığı Safahât (1911)'ını bir manzum mukaddemeyle başlatır. 'Okuyucuyla hasbıhal' tarzında kurulan bu başlıksız manzume, her beytinde şairinin alçakgönüllü sanatkârlığını yansıtmaktadır. Âkif, şiirini tek bir merkezin çevresinde örerek oluşturmuştur: Samimiyet. Şairliğinin temel ögesi olarak bu insanî durumu belirginleştiren Mehmet Âkif, sanatçı kişiliğiyle okuyucusuna açık yüreklilikle hesap verir gibidir. Tabiî, bu mütevâzı tutumun arkasında, sanatının içtenliğine ve yalınlığına dayalı bir özgüvenin varlığı da kendini kuvvetlice hissettirir:

Bana sor sevgili kaari', sana ben söyleyeyim,
Ne hüviyyette şu karşında duran eş'ârım:
Bir yığın söz ki, samîmiyyeti ancak hüneri;
Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım.
Şi'r için "göz yaşı" derler; onu bilmem, yalnız,
Aczimin giryesidir bence bütün âsârım!
Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem;
Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım!
Oku, şâyed sana bir hisli yürek lâzımsa;
Oku, zîrâ onu yazdım iki söz yazdımsa.[5]

Bu şiirin dikkat çeken bir başka önemli özelliği de Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti hareketlerinin benimsediği şiir anlayışını örtülü bir biçimde eleştirmesidir. Âkif, bu eleştirilerini, şiirde sanat kaygısı gütmenin sonucu olarak yapmacıklığa düşme ve şiiri santimantalist bir düzeye indirgeme noktalarında yoğunlaştırır.

Manzum poetik ön söz tarzı, Ahmet Haşim (1884-1933)'in elinde çok değişik bir boyut kazanmış ve şairin müphem bir dünyayı sembolik bir tutumla işleme anlayışının örneği hâlinde görünmüştür. Ahmet Haşim, şiirlerini bir araya getirdiği bütün eserlerini birer manzum poetik ön sözle birlikte sunmuştur. 1909'da **Resimli Kitab**'ın birbirini izleyen sayılarında yer almış sekiz şiirden oluşan "Şi'r-i Kamer" dizisi ile 1921'de çıkan Göl Saatleri ve 1926'da yayımlanan Piyâle adlı kitapları hep bir manzum ön sözle başlar. Bu üç ön söz arasında Göl Saatleri'nin "Mukaddeme'si, kronolojik öncülüğünün yanında, Haşim'in sanat anlayışını daha derinden kavrayışı bakımından da önemli bir metindir:

Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr ü nebâtı.[6]

Edebiyat tarihçileri ve eleştirmenlerin bu şiir üzerine getirdikleri yorumlardan kaynaklanan ve 'Ahmet Haşim'in sembolistliği ya da empresyonistliği' noktasında yoğunlaşan tartışmaları bir yana bırakıp şunu söylemek mümkündür ki, bu mukaddeme, Türk şiirinde, manzum poetika formunun ön söz tarzıyla, bir şairin sanat anlayışını çok az sözcükle genelleyerek aktarmasının ilk ve güçlü örneğidir.

Ahmet Haşim, **Dergâh** mecmuasında "Piyâle" adıyla yayımladığı[7] şiirini daha sonra aynı adlı kitabına bu kez "Mukaddeme" başlığıyla almıştır. Şiirin olağanüstü dünyasını, tarihî seyir içinde göndermeler yaparak işleyen şair, okuyucuya,

Zannetme ki güldür, ne de lâle,
teş doludur, tutma yanarsın
Karşında şu gülgûn piyâle

dizeleriyle, bu olağanüstü ve büyülü dünyanın, şairin sözleriyle *"şi'rin (...) anlattığı hâl"* in, donanımsız olanlar için tekin olmayabileceği uyarısında bulunur. Bunun, aynı zamanda Haşim'in kendi şiiri için de geçerli olabileceği düşünülebilir Şair, bu mukaddemeyle, bir anlamda, *Piyâle*'yi okumaya hazırlanan okura, bildiğinden farklı bir şiir evreniyle karşılaşacağı mesajını verir.

Daha sonra *Piyale*'nin ayrı bir bölümünü meydana getirecek olan "Şi'r-i Kamer" dizisine ait olan ön söz ise, "Kaari'e" başlığını taşır. Şair burada, akşam, ağaçlık, karanlık, gizem, yol, mehtap gibi şiirinin hâkim ögelerini ön plâna çıkararak kendi şiirine yönelik bir değerlendirme yapar:

Muzlim şeceristân arasında
Esrâr ile yekpâre münevver
Bir yoldur açılmış sana derdim.

Kaari' bu kitabın gecesinde
Mehtâbı seninçün yere serdim.[8]

Cumhuriyet dönemi şairlerinden İlhami Bekir (Tez;1906-1984)'in 1929 yılında yayımlanan *24 Saat* adlı şiir kitabının manzum ön sözü, şair tutumu bakımından Faruk Nafiz'in şiiriyle ortak özelliğe sahiptir. İlhami Bekir de ön sözünü 'okuyucuya seslenme' temeli üzerine kurar. Ancak, biçim açısından bu "Mukaddeme", türünün tek örneğidir. *24 Saat*, adından anlaşılacağı gibi, şairin bir gününü işleyen uzun bir şiirden ibarettir. Kitabın ön sözü, bu uzun şiirin, yüz seksen üç dizelik yine uzun bir bölümüdür. Şair, ön söz ile esas metin arasında ayırıcı bir işaret koymamış. Ön sözden şiire geçişi, bizzat şairin,

İşte
Açmadayım size yirmi dört satırlı kitabımı,
Bir ateş hunile akıtıyorum
Istırabımı:
.....[9]

dizeleri belirginleştiriyor. Bununla birlikte, şair, çeşitli poetik meseleleri işlediği ön sözünün yüz kırk dokuzuncu dizesinden itibaren, yirmi dört saatlik zaman dilimini genel ifadelerle irdelemeye girişir. Dolayısıyla yukarıdaki dört dize ile esas metne kesin geçiş yapılmadan önce de ön söz ile şiir arasında içerik ögeleriyle sağlanan otuzbeş dizelik bir ara bölge oluşturulmuştur, denilebilir.

İlhami Bekir, bu manzum ön sözünde çok çeşitli poetik konuları ele alır. Romantizmin eleştirisinden kendisine hedef edindiği okur kitlesinin profiline, kendi şiirini ve şairliğini değerlendirmekten şairin yaratma sürecine kadar, pek çok manzum poetika örneğinde her biri başlı başına birer konu olan, şiirin iç ve dış meseleleri bu ön sözde yerini alır. Bununla birlikte, ön sözün ağırlıklı teması, 'şiirin hayatı bütün doğallığıyla ve çok yönlülüğüyle aktarması gerektiği'dir. Şair, bu temayı kendi şairlik hayatında söz konusu olan romantizmden realizme geçiş sürecini fon alarak işlemiştir.

Millî Edebiyat dönemiyle birlikte şiire memleket havasını sokan bir başka şair de Faruk Nafiz (Çamlıbel;1898-1973)'dir. Hecenin Beş Şairinden olan Faruk Nafiz, Anadolu coğrafyasını, insanını işlemiş, çeşitli yönleriyle Anadolu'yu âdeta monotemi kılmıştır. Şair, bu bakış açısını, ünlü "San'at" şiirinde poetik düzleme de taşımış, 'bireysel bir duygu ve düşünce dünyasına sahip olan önceki kuşakların şiir anlayışını eleştirme' tutumuyla oluşturduğu şiirini şu dizelerle bitirmişti:

Başka san'at bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz![10]

Gerçekten de Faruk Nafiz bir şair olarak kendisini yıllarca Anadolu'ya adamış, dikkatini ve duyarlığını bu toprağın insanları üzerinde yoğunlaştırmıştı. İşte, 1933 yılında yayımlanan *Bir Ömür Böyle Geçti* adlı kitabının "Okuyanlara" başlıklı manzum ön sözü, bu noktada ilginç bir metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Şairliğini ve şiirini yıllarca memleket meselelerine kanalize etmiş olan şair, bu çabasının karşılığını yeterince alamamış özverili bir insan olarak yaşadığı hayal kırıklığını ve pişmanlığı çok çarpıcı ifadelerle dile getiren bir sitem belgesi koyar ortaya.

Kırk dizeli bu uzun şiirde Faruk Nafiz, her dörtlüğün ilk iki dizesinde şiirini topluma adarken yaşadığı bireysel olumsuzlukları ön plâna çıkarır, öteki iki dizede ise toplumun bu durumlar karşısındaki ilgisizliğini, duyarsızlığını yansıtır. Toplumu uğrunda kendi benliğinden feragat etmiş olan şair, şiirinin son dörtlüğünde sitemlerini doruk noktasına çıkararak okuyucu katında onu nankörlükle itham eder:

Ne yazık, hükmünüze yıllarca verdim değer,
Bir geniş nefes bile borçlu değilken size!
Bir günlük ömür bile, ebediyet ne gezer,
Elinizde değilken başeğmişim nenize?[11]

Faruk Nafiz'in bu şiiri, manzum poetik ön söz tarzının içinde önemli bir yer tutan 'okuyucuya seslenme' tutumunun en sitemkâr örneğidir. "Okuyanlara" şiiri, bu özelliğinin yanında, manzum poetika tarzına iki örnek vermiş olan Faruk Nafiz'in, bu iki şiir arasındaki sürede sanatçı kimliğinin temelini oluşturan 'okuyucuya/topluma karşı sorumluluk duyma' noktasında aşma, feragat etme tavrının hüsranla sonuçlanışını sergilemesi ile de önem kazanır.

Gerçeküstücülüğün ülkemizdeki ilk temsilcisi olan Ercümend Behzad Lâv (1909-1984), 1940 yılında yayımlanan *Açıl Kilidim Açıl* adlı kitabının manzum ön sözünde, şiirimizdeki bu öncülüğünü belirgin olarak yansıtır. "Prologia" başlıklı ön söz, şairinin salt gerçeküstücü poetikasını yansıtmakla kalmaz, onun biçim ve içerikle ilgili görüşlerini de sergiler. Ercümend Behzad Lâv, daha önceki iki kitabı *S.O.S.* ve *Kaos*'un yeterince ilgi görmeyişine gönderme yaparak başlar ön sözüne:

Bunları kim okur kim dinler
Bizim cinler bizim periler belki
Belki tekir kedim yalnız kendim belki de
Belki birkaç ahbap.
12

Gizli bir sitemi de içeren bu ironik dizelerin ardından dize, kafiye, ahenk gibi biçim ögelerinin yanı sıra aklı şiirden uzaklaştırma, kapalılık, düşsel anlatım gibi gerçeküstücülüğün kimi ilkelerinin savunusunu yapan görüşlerini aktarır.

Açıl Kilidim Açıl, Ercümend Behzad Lâv'ın bilinen poetik tavrını örneklendiren şiirlerinin yanında kırklı yılların başında şiirin gündemini belirlemeye başlayan Garip tarzından esinler taşıyan ürünleri de barındırır. Bir başka deyişle, Lâv artık şiirinde yalınlığa, gerçeğe doğru bir yöneliş içine girmektedir. Kitabın ön sözü bu bakımdan değerlendirilecek olursa, şairinin artık geride bırakmaya başladığı şiir anlayışının geç kalmış bir manzum poetikası olarak kabul edilebilir.

Cumhuriyet döneminin usta şairlerinden Behçet Necatigil (1916-1979), yazdığı manzum poetikaların hemen hepsini bir konu üzerinde yoğunlaştırmıştır: Şiir-okuyucu ilişkisi. Bu tarza ait pek çok şiirde irdelenen söz konusu mesele, Necatigil'in elinde değişik bir boyut kazanır. Genellikle popüler bir anlayışla ele alınmış olan bu poetik konuyu şair, 'şiir karşısında okurun estetik yaşantısı'nı ölçüt alarak işlemiştir. Alımlama estetiği kapsamında, sanat kuramcılarınca uzun uzun irdelenmiş olan problemi Necatigil, *Divançe* adlı eserinin "Şiir Döllemesi" başlıklı ön sözünde paradoksal bir temel imge çevresinde çok özlüce şiirleştirir. Bilindiği gibi, sanat eseri karşısındaki insanî tutumun niteliğinin ne olabileceği, yukarıda belirttiğim gibi, sanat kuramcılarının yüzyıllar boyunca ana konularından birini oluşturmuştur. Bu alandaki çalışmalar birkaç tutum çevresinde toplanır. Bunların ikisi 'zevk' ve 'estetik yaşantı'dır. Sanat eseri karşısında anlık bir duygulanımı işaret eden zevkin yanı sıra okurun/izleyicinin eseri özümseyerek değişimini, bir başka deyişle her sanat eserini okuduktan/izledikten sonra ruhunu biraz daha inceltmesi gereğini öngören estetik yaşantı, modern estetiğin daha çok benimsediği bir kavram olmuştur.

Necatigil, bu meseleyi cinsel birleşme motifi aracılığıyla işlerken, söz konusu insanî eylemin iki yönüyle alımlama estetiğinin bu iki kavramını özdeşleştirir.

Öylesine olmalı ki değinme
Döllemeli, yetmez orgasmus.
Embriyon ve dölüt
Başlamalı büyümeye beyinde.
.....13

dizelerinde, sanat eseri karşısındaki tavrın salt anlık bir zevk alma ile sınırlı olamayacağı, kişinin bu "birleşme" anının sonrasında bir değişme, ruhî bilinçlenme süreci içine girmesi gerektiği düşüncesi hâkimdir.

Şair, öteki manzum poetikalarında da ısrarla sürdürdüğü 'okuyucunun kültürel ve

estetik donanımını sorgulama' tutumunu bu şiirinin son dizelerinde de gündeme getirir. Ona göre, eğer okuyucuda esere nüfuz etmesini, onu özümsemesini sağlayabilecek böylesine bir kültürel birikim, ruhî derinlik ve bilinç yoksa sanat eseri işlevsiz kalacaktır. Necatigil bu görüşünü şiirine şöyle aktarır:

Bütün diri spermalar, şiirler
Kalsın yerli yerinde,
Tavlı topraklara değil de
Kuru tahtalara düşecekse.(s. 131)

Behçet Necatigil, 1970 yılında çıkan *En/Cam*'ın başına aldığı "Yazı" başlıklı manzum poetik ön sözde de aynı konuya bu kez şairlerin bakış açısından yaklaşır:

Ve şairler boyuna kimlere yazarlar?
Yıkılmış köprülerin başında
Ürkmüş boşluktan biri inliyorsa
Ve şairler onlara geldimlere yazarlar.[14]

Bu dizeleri anlam açısından ters çevirerek şu söylenebilir: Şairler herkese/herkes için yazmazlar. Okuyucunun şiiri hakketmesi için, hayata karşı manevî/ruhî bir bedel ödemiş olması gerekir.

Türk şiirinde manzum poetik ön söz olgusuna, yazıdaki, son örnek olarak Gülten Akın'ın *Sevda Kalıcıdır* adlı eserinin başındaki dörtlüğü vermek istiyorum. Şair, *42 Gün* adlı "anlatı" kitabından beş yıl sonra, 1991'de yayımlanan bu kitabının başına yerleştirdiği başlıksız ve kısa şiirle, iki kitap arasındaki sürede şiirle ilişkisinin muhasebesini yapar:

Günlerce aylarca şiirden kaçtım
Gümüş tilkim mavi sincabımdı kovaladı beni
Işığı önüme düştü yansıdı balkıdı
Dokundu okşadı, ayağımı çeldi yolumu gözledi[15]

Şiirden sanki uzak kalmak isteyen bir şairle kendisini bir türlü rahat bırakmayan şiirin kovalamacası biçiminde öykülenir bu hesaplaşma. Gülten Akın, metnin görünen kurgusunun ardında şair-şiir ilişkisinin daimî oluşunu, has bir şairin hiçbir zaman şiirden kopamayacağı gerçeğini işler. Şiir, bu yönüyle 'kendi şairliğini, şiir çizgisini değerlendirme' tavrına önemli bir örnektir.

Poetika kavramını ve yeni Türk edebiyatında manzum poetik ön söz tarzını incelemeye çalıştığım bu yazıyı bitirirken söz konusu tarzla yakın bir tarza daha değinmek istiyorum: 'Manzum son söz' ya da daha açık bir söyleyişle, kitapların sonuna yerleştirilen poetik şiirler. Bunların sayısı, ön sözlerden çok daha az. Nâzım Hikmet'in ilk şiir kitabı 835 Satır(1929)'daki "Her Kitabımın Son Sözü", bu tarzın, belirleyebildiğim, ilk örneğidir. Dolayısıyla, ilk örneklerini Tanzimat döneminde vermiş olan ön söze göre, son söz, henüz Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan çok yeni

bir poetik tarz. Behçet Necatigil'in "Ölümden Sonra" (*Çevre;* 1951) ve "Hayır" (*Eski Toprak;* 1956) başlıklı şiirleri ile Ziya Osman Saba'nın, ölümünün hemen ardından yayımlanan *Nefes Almak* (1957) adlı eserinde yer alan "Sizler İçin"i, son söz tarzının, şimdilik, öteki örnekleridir. Bu şiirlerdeki ortak tematik özellik 'şair/şiir-okuyucu ilişkisi'nin işlenmesidir. Şairler, bu poetik konuyu işlerken de 'okuyucuya seslenme' şeklinde benzer bir tematik tutum sergilemişlerdir.

Bu tutum, manzum poetik ön sözler için de söz konusudur. Çalışmada anılan on şairin çoğu, şiirini "okuyucuya seslenme" tutumunu fon alarak kurmuştur. Şiirlerde işlenen temaları ise 'şiirin toplumsal işlevi', 'ideali duyulan şiir', 'kendi şairliğini/şiirini değerlendirme' 'şairin yaratma süreci', 'önceki şiir anlayışlarının eleştirisi' ve 'şiirdeki biçim ve içerik ögeleri' olarak sıralayabiliriz. Bu poetik meseleler, burada sadece ön söz tarzını ön plâna alarak tanıtmaya çalıştığım 'manzum poetika'nın, sayısı üçyüzü aşan, diğer ürünlerinde de sıkça irdelenmiştir.

'Manzum poetika' genel başlığı altında toplanan bu tür şiirler, biçim ve içerik bakımından çok çeşitli verilere sahip; ancak şimdiye kadar bir tarz olarak belirginleştirilmemiş önemli bir edebî olguyu meydana getirmektedir.

---

[1] Bu konuda geniş bilgi için bkz.: Doç. Dr. Tahir Üzgör, *Türkçe Dîvân Dîbâceleri,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990. Dr. Üzgör, kırk divan dibacesinden sadece üçünün manzum olduğunu belirtiyor. Bunlar Ahmed Paşa, Hüsnî, ve Ferdî divanlarının dibaceleridir. Yine, Üzgör'e göre, Hüsnî'ninki üç, Ferdî'ninki ise onbeş beyittir. İçerik açısından ise iki dibacede de hiçbir poetik özellik bulunmamaktadır. Ahmed Paşa'nın yüzyirmisekiz beyitlik uzun dibacesinin sadece on beyti konumuza uygun düşmektedir. Bununla birlikte, özellikle şairliğini değerlendirdiği bu beyitler, "(O divanın) sözleri kadeh gibi neş'e verici, mânâsı cevher gibi ferahlatıcıdır." (s. 49) gibi oldukça mübalâğalı ifadelerden oluşmaktadır. Ayrıca amaç şiiri, şiire ilişkin meseleleri irdelemek değildir.

[2] *Muallim Naci'nin Şiirleri,* Haz.: Abdülkadir Hayber, Hüseyin Özbay, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 166.

[3] *Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1,* haz.:Fevziye Abdullah Tansel, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1969, s. 21.

[4] *Şelıbâl,* s. 9, 1325/1909; *Rübâb-ı Şikeste,* 4. b., Tanîn Matbaası, 1327/1911.

[5] *Âsar-ı İlmiye Kütübhanesi.* Âmedî Matbaası, İstanbul, 3. b., 1346/1928, s. 3.

[6] *Göl Saatleri.* Nâşiri: Dergâh Mecmuası, Evkaf Matbaası, İstanbul, 1337/1921, s. 4.

[7] C. 2., s. 24, Nisan 1338/1922, s. 179.

[8] *Ahmet Haşim Bütün Şiirleri,* haz.: İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 103

[9] Kitapta hiçbir baskı kaydı bulunmamaktadır.

[10] *Han Duvarları,* 6. b., Atlas Kitabevi, İstanbul, 1981, s. 22.

[11] *Bir Ömür Böyle Geçti,* İnkılâp ve Aka, İstanbul, 1972, s. 5-6.

[12] 2. b., Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1965, s. 5.

[13] *Bütün Eserleri 2,* haz.: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, Cem Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 130.

[14] *A. g. e* 241.

[15] *Toplu Şiirler 1956-1991,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 433.

LAURENT MIGNON

VUSLATTAN SONRA: CUMHURİYET DEVRİ TÜRK ŞİİRİNDE AŞK

Aşk hiç kuşkusuz edebiyatta, özellikle de şiirde en çok işlenen konulardandır. Buna rağmen aşkı tanımlamaya çalışırken hâlâ bocalıyoruz. Kimi sözlüklerin aşkı, *şiddetli bir sevgi ve bağlılık duygusu* şeklindeki tanımlaması da çok yetersiz kalıyor. Şiirin işlevlerinden biri burada belli oluyor. Şiir tanımlardaki kelimelerin arasındaki boşluklara anlam yükleyebilir. Yani şaire göre aşk yok, aşklar vardır. Ama şiir kendisi de zorlu bir kavram. Aşkın binbir tanımı olduğu gibi şiire uygun bir tanım aradığımız zaman da benzer sorunlarla karşılaşıyoruz. Özellikle ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda edebî alanda yayımlanan manifestolar ve benzeri bildiriler şiire bazen birbirine tamamen muhalif tanımlar getirdi. Kendimizi geçen yüzyılın Türk şiiriyle sınırlandırsak bile, Ahmet Haşim'in *Mülâhâzalar*'ı, Necip Fazıl'ın *Poetika*'sı ve Garipçilerin manifestosu gibi birbirleriyle hiç uyuşmayan metinlerde, apayrı şiir anlayışlarıyla karşılaşıyoruz. Terimin bütün anlamlarıyla aşığa göre şiir yok, şiirler vardır. Bu çalışmamızda 'Aşk şiiri'ni değil daha çok Türk şiirinde aşkı incelemeye karar verdik. Aşkla kastettiğimiz, bir insanın (çoğu zaman karşı cinsten) başka bir insanla birlikte olma arzusunun herhangi bir yanıdır. Bu düşsel (platonik) aşkı da, cinsel arzuyu da kapsayan geniş bir tanımdır.

Şiirde aşkın baskınlığının bir sonucu olarak aşka yaklaşım edebiyatta var olan gelişmeleri yansıtıyor. Divan edebiyatında aşkın hüküm sürdüğünü söylesek yanlış olmaz. Tanzimat Devri'nde ise yüzyıllar boyunca hakim olan şiir anlayışına gösterilen tepkilerden biri de aşkı şiirde konu olarak pek kullanmamaktı. Yani incelenmesi gereken sadece aşk değil onun bazı devirlerdeki yokluğudur da. Recaizade Mahmut Ekrem'ler (1847-1914), Muallim Naci'ler (1850-1893) ve Abdülhak Hamit Tarhan'lar (1852-1937) aşka yeniden itibar etmeye başladılarsa da büyük bir değişim olmuştu. Aşk artık tahtından indirilmişti ve birçok olası konudan sadece biriydi. Aşk şiirin ana kaygısı değildi artık. Bu anlayış bugüne kadar süregelmiştir.

Bu yazımızda 1923-1980 arasında şiirde değişen aşk söylemlerini araştıracağız. İncelenecek olan şair ve akımlar, Türk şiirinde önemlerine göre değil daha çok aşka bakışları bir yenilik olarak önemli bir adım olup olmadığına bakılarak, veya belli bir yaklaşımı uygun bir şekilde örnekledileri için seçildi. Sonuç olarak bu yazıda aşk temasına yeni bir bakış getirmiş olmayan Fazıl Hüsnü Dağlarca (doğ.1914), Behçet Necatigil (1916-1979) veya İsmet Özel (doğ.1944) gibi. Türk edebiyatının bazı etkin simalarından söz edemeyeceğiz. İnceleyeceğimiz şair ve akımlar şöyle:

a) Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958)

b) Hecenin beş şairi (Orhan Seyfi Orhon (1890-1972), Halit Fahri Ozansoy (1891-1971), Enis Behiç Koryürek (1892-1949), Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967) ve Faruk Nafız Çamlıbel (1898-1973))

c) Nazım Hikmet Ran (1901-1963) ve toplumcu şiir (Ataol Behramoğlu (doğ.1942), Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989) ve Attilâ İlhan (doğ. 1925))

ç) Garip (Orhan Veli Kanık (1914-1950), Melih Cevdet Anday (doğ.1915) ve Oktay Rıfat (1914-1988))

d) İkinci Yeni (Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya(1931-1990))

e) Çağdaş mesneviler (Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983) ve Sezai Karakoç (doğ.1933))

a) Yahya Kemal

Yahya Kemal Beyatlı'nın yirminci yüzyıl Türk şiirinde özel bir yeri olduğu açıktır. O kadar açık olmayan, Yahya Kemal'in bir devrin kapanışı mı, yoksa yeni bir devrin başlangıcımı olduğudur. Ancak aşk konusuna yaklaşımından dolayı onun yeni bir sayfa açtığı kesindir.

Yahya Kemal'in aşkı terennümünün ilk çarpıcı özelliği belli bir coğrafi mekanda yer almasıdır. 'Sicilya Kızları', 'Endülüs'te Raks' veya 'Karnaval ve Dönüş' gibi istisnai şiirleri saymazsak, aşkın genel olarak İstanbul'da yaşandığını görürüz. Rastlanan semt isimleri arasında hem Kandilli, Göksu, Bebek veya Kanlıca gibi Müslüman bir kimliği olanlar, hem de Namık Kemal'a ateş püskürten Çamlıca, Erenköy, Moda ve tabii ki şairin deyişiyle *ilâhî* Adalar gibi daha çok gayr-ı müslim azınlıkların yaşadığı yerler vardır. Bütün bu yer isimlerini birleştiren özellik ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ve yirminci yüzyılın birinci yarısında batılılaşan yönetici sınıfın eğlence ve sayfiye yerleri olmalarıdır.

Bu sınıfsal özellik sevgilinin kimliğinde de fark edilir. İsmi belli olmayan ve daha çok Canan diye adlandırılan sevgili bir Osmanlı hanımefendisidir. Şiirlerde sevgilinin güzel, iyi eğitimli, ince zevkli ve oldukça serbest bir kadın olduğu anlaşılıyor. Bu son nokta önemlidir. Canan istediği zaman şiirdeki anlatacı ile birlikte olabilir. Arkadaşları veya bir ailesi olup olmadığı öğrenilmez. Zaten Yahya Kemal'ın aşk şiirlerinde sevgililer dışındaki insanlardan pek sözedilmez. Aşıklar dünyada yalnızdırlar. Anlatıcı ise şair ruhlu, tıpkı sevgilisi gibi ince zevkleri olan biridir. Onu sevgilisinden farklı kılan ise hüznüdür. Birlikte oldukları anları hep geçmiş zaman kipiyle anlatır. Yani kayıp bir aşkı terennüm eder. Bu aşkın da cinsel bir yanı olduğunu şiirlerinde görürüz. Divan şairinin yüzyıllar boyunca devam edem özlemi, yani yar ile birlikte olmak, ona dokunabilmek, onu öpebilmek, artık Yahya Kemal'ın şiirlerinde bir özlem değil, bir hatıradır. Yahya Kemal'in hüznü bu öpücüğün tekrarlanamamasındandır. Vuslat artık geçmişte kalmıştır.

Ancak Yahya Kemal'in aşka yaklaşımının geçmişle bağları tamamen kopmuş de-

ğildir. Sevgilisi aslında bir mecaz, sesinde İstanbul duyulur, çehresi tarihi aksettirir. koyu mavi gözlerinde geçen asırlar görünür. Yahya Kemal'in Canan'ı Osmanlı tarihinin canlı simgesidir. Sevgilinin kaybolması da Üsküplü şairin vatanını kaybetmesini simgeler. Yahya Kemal'in bu tarihi, bu vatan anlayışını simgelemek için bir Osmanlı 'aristokratı'nı seçmesi düşündürücüdür ama onun tarih ve edebiyat anlayışında zaten sıradan insana pek yer yoktur.

b) Hecenin Beş Şairi

Bilindiği gibi Orhan Seyfi, Halit Fahri, Enis Behiç, Yusuf Ziya ve Faruk Nafiz eleştirmen İ. Habib Sevük tarafından biraz rastgele bir şekilde *Beş Hececi* diye adlandırıldılar.[1] Aynı dönemde benzer şekilde hece vezniyle şiir yazan başka şairler de vardı, ama yine de bu beş şair *Hececilerin* birinci neslinin uygun örneklerini oluştururlar. Aşk onların eserlerinde önemli bir konudur. Bu yazıda sözkonusu olan *Beş Hececi*'nin 1916-1930 arasında yayımlanmış şiirlerindeki ortak özelliklere bakılırsa, şöyle bir ayırım yapılabilir; Şehirde aşk ve köyde aşk.

Birinci kategorideki şiirlerde aşk genel olarak belirsiz bir şehirde yaşanır. Enis Behiç'in Bükreş ve Budapeşte 'maceraları' burada bir istisna sayılmalı. Şehir ortamı sevgililerin birlikte gittikleri tiyatro, restoran ve balolardan belli olur. Aşkın mekanı olan şehrin çarpıcı bir özelliği batılı bir kültürel kimliğe sahip olmasıdır. Ancak bu yer Paris mi Pera mı kesin değildir. Şehirli çapkın sevgililer batılı eğlence türlerine çok meraklılar. Anlatıcı ve sevdiği kadın serbestçe buluşabilmekte, cinselliklerini (öpüşmekten fetişizme kadar) serbestçe yaşayabilmektedirler. Kadınla erkek arasında tam bir eşitlik görünür, çünkü buluşmalar zaman zaman erkeğin, zaman zaman kadının odasında olur. Sevgililerin, Yahya Kemal'in Canan'ının aksine, bir kültürel kimlikleri yoktur. Ancak serbest hayatlarına bakılırsa, asla çalışmamaları ve bol bol para harcamaları daha çok batılılaştırılmış üst sınıfa dahil olduklarını gösterir. Bu şiirlerin eleştirici bir mahiyeti yoktur. Yine de altı çizilmesi gereken nokta genel olarak şiirlerde aşıkların mutsuzluğundan sözedilmesidir. Beş Hececi'nin şehirli aşk şiirlerinde serbest aşk çoğunlukla mutsuzlukla noktalanır.

Köy konumlu aşk şiirleri ikiye ayrılır; anlatıcının bir köylü kızına aşık olduğu şiirler ve anlatıcının iki köylü gencin aşklarını anlattığı şiirler. Birinci tür şiirlerin özelliği, şehirli okumuş anlatıcının aşık olduğu köylü kızının ona ilgi duymamasıdır. Anlatıcı da ona yaklaşmaktan sakınır. Bu şiirlerde, tıpkı o dönemin romanlarında olduğu gibi, şehirli aydın köylü kızıyla bir ilişki kuramaz, köylü için bir yabancı olarak kalır. Tabiî bu İstanbullu aydının Anadolu'ya yabancı kalmış olmasının yansımasıdır. İkinci tür şiirlerde genel olarak Anadolu'da iki köylü arasında ideal bir aşk anlatılır. Aşıkların duyguları sade, şehirlilerin aksine köylülerin duygusal hayatları kolay ve aşklarının cinsel yanı yoktur. Bu şiirler pastoral edebiyata benzeseler de, onları böyle adlandırmak yanlış olur. Pastoral edebiyatın temel olarak muhafazakar bir yanı vardır ve var olan siyasal düzeninin soruşturlamasını engellemeyi amaçlar. Hece-

ci şiir ise yeni Anadolu merkezli bir edebiyat kurmayı amaçlar ve böylece Kemalist devlet projesine katılır. Hececilerin *'Pastoralvari'* şiir anlayışları belki de *Milliyetçi Pastoralcılık* olarak anlandırılmalı.

Aşk ve savaş konusunu birlikte işleyen şiirlerde ise köydeki ideal aşklar sona erer. Ama Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı şiirleri arasında bir ayırım yapmak gerekir. Hepsinde ayrılıktan söz edilirse de, BDS şiirlerinde kızlar sakin ve hüzünlü, evde otururak nişanlılarının dönüşünü beklerler. KS şiirlerinde ise, onları çok etkin bir şekilde millî direnişe çeşitli yollarla katılırken görürüz. Şehir ve köy şiirlerinin birleştiren başlıca unsur sevilen kadınların her zaman bir tip olmaları ve inandırıcı kişiliklere sahip olmamalarıdır. Köydeki huzurla şehirdeki mutsuzluk arasındaki farkın, dönemin öteki edebi eserlerin de yansıtıldığını biliyoruz. Hececilerin aşk konusunu işleyiş biçimleri yaşadıkları dönemin ürünüdür. Ama unutulmamalı ki serbest aşkı işleyerek, cinsellikten açıkça söz ederek Türk şiirinde bir kaç tabuyu yıktılar ve aşk şiirinde yeni, belki de daha gerçekçi bir yaklaşımın ilk adımlarını attılar.

c) Nazım Hikmet Ran ve Toplumcu Şiir

Nazım Hikmet toplumcu edebiyatın öncüsüdür. Ancak uzun seneler yaşadığı Sovyetler Birliği'nde kendisine özgü gerçekçilik ve duygusallık karışımı tarzı daha köktenci bir toplumcu gerçekçiliği savunanlarının eleştirilerine hedef oldu. Aşk, Nazım Hikmet'in şiirlerinde ve hayatında önemli bir yer tutan konulardandır. 1930-1950 yılları arasında evli olduğu Piraye ile tanışmadan önce, Nazım Hikmet daha çok aşk üzerinde kuramsal şiirler yazdı. Bu şiirlerinde aşk ile siyasî etkinlik arasındaki zor ilişkiyi araştırır. Daha çoşkulu şiirlerinde ise bir kadına duyulan aşk adım adım insanlık aşkına dönüşür. Yirmili yıllarındaki birçok sosyalist şairin eserlerinde olduğu gibi insanlık sevgisinin beşeri aşkın doğal bir uzantısı, bir sonucu olduğunu görürüz. Ne var ki daha özgeçmişsel şiirlerinde, sevilen kadın devrimci şairin karşısında bir engel gibi durur. Burada önemli olan nokta aşkın veya aşk ilişkisinin bir sorun olmaması, ama kadının kişiliğinin bir sorun olarak algılanmasıdır. Aşk ve siyaset konuları yine *Jokond ile Si-Ya-U* (1929) ve *Benerci kendini niye öldürdü* (1932) adlı destansı şiirlerinde işlenir. İkisinde de erkeğin Asyalı, kadının Avrupalı olduğunu görürürüz. Nazım Hikmet sömürgeci edebiyatının klâsik şemasını sorgular. Sömürgeci edebıyatında beyaz erkek yerli bir kadınla ilişki kurar. Beyaz Avrupalı erkeğin yerli kadına cinsel anlamda sahip olması siyasî fethi simgeler. Bu iki destanında Nazım Hikmet bir ölçüde Aziyadé'nin intikamını alır. Ama sömürgeci edebiyatındaki ırkçı ve emperyalist şemayı tersine çevirirken yine aynı kadın düşmanı anlayışı devam ettirir. Nazım Hikmet'te Doğu Batı'yı fetheder ama olan yine de kadınlara olur, onlar hala fethedilecek birer nesne, ganimet olarak gösterilir.

Piraye için yazdığı aşk şiirlerinde bambaşka bir kadın imajına rastlıyoruz. Nazım Hikmet bu şiirlerin çoğunu hapisteyken yazar. Onlar aslında sevgilisine şiir şeklinde yazdığı aşk mektupları gibidir. Şairin hapisteki hayatı dizelerinde yansıtılır ve bu

Türk aşk şiirine daha önce var olmayan yeni gerçekçi öğeler katar. Ancak Piraye'ye yazılan şiirlerindeki asıl önemli gelişme sevgilinin konumuyla ilgilidir. Cemal Süreya'nın da dikkat çektiği gibi sevgili Türk şiirinde ilk defa bir eştir.[2] Ama Nazım Hikmet sevgiliye yeni bir tanım getirir. Sevilen kadın aynı anda hem sevgili, hem eş, hem metres, hem dost ve hem de yoldaştır. Daha önemlisi, kendi maddî ve manevî ihtiyaçları olan bağımsız bir insandır. Türk aşk şiirinde ilk kez sevgili bütün yanlarıyla, inandırıcı bir üslûpla var olur. O senelerde belirginleşen başka bir öğe cinsellikle ilgilidir. Anlatıcı karısına duyduğu cinsel arzuyu açıkça ifade ediyor, ve hececi şiirde önem kazanmaya başlayan cinsellik artık aşk şiirinin ayrılamaz bir öğesi oluyor. Dünya edebiyatında sevgilinin hem eş, hem metres, hem dost ve hem de yoldaş olarak anlatılması birçok sosyalist şair ve yazarın eserlerinin ortak özelliğidir.

Toplumcu edebiyat tartışılabilir bir kavramdır, çünkü toplumcu olarak adlandırılan şairlerin benzer bir dünya görüşleri olduğu hâlde, edebiyata yaklaşımları oldukça farklıdır. Bu yüzden, aşka tek bir toplumcu yaklaşım olduğunu söylemek yanlış olur. Yine de toplumcu şiirde tıpkı Nazım Hikmet ve dünya edebiyatının diğer Marksçı şairlerin de olduğu gibi aşkla siyasal etkinlik arasındaki ilişki üzerinde fazlasıyla durulur. Birçok şairde insan kardeşliği ve(ya) sınıf dayanışmasının beşeri aşkın doğal bir devamı olduğunu görürüz. Sevgili de herşeyin paylaşılabileceği bir eş, dost ve yoldaştır. Sevgilinin toplumsal kimliğine gelince, daha çok işçi sınıfından çalışan kadınlarla karşılaşırız. Bu tabii önemli bir gelişme, çünkü o zamana dek işçi sınıfı aşkı işleyen şiirlerde pek görünmemişti. Belki de en önemlisi aşıkların yanında topluma ve toplumsal gelişmelere yer verilmesidir. *Kırk nesli*'nin ender aşk şiirleri ile Ataol Behramoğlu gibi çağdaş sosyalist şairlerin aşk anlayışının ortak yönleridir bunlar. Ama aynı Kırk nesli'nden Hasan İzzettin Dinamo aşkı çok farklı bir şekilde işler. Hasan İzzettin'in kişisel işleyiş biçimi içerik açısından yer yer Walt Whitman'ın coşkusunu, yer yer de tam aksine Latince pastoral şiir anlayışını hatırlatır. Hasan İzzettin'in bir diğer özelliği de Hececilerin yaptığı gibi aşkı şehirden taşraya taşımasıdır. Toplumcu başlığı altında incelenebilecek en özgün şair kuşkusuz Attilâ İlhan'dır. Klâsik toplumcu aşk anlayışını işleyen dizelerin yanısıra, daha kişisel ve duygu yüklü aşk şiirleri de yazmıştır. Bu şiirlerde hakkında çok az şey öğrendiğimiz, oldukça gizemli bir sevgiliye rastlıyoruz. Anlatıcı ise şehirli, melankolik bir aydın tipidir. Attilâ İlhan'da cinsellik önemli başka bir konudur ve bazen pornografik öğeleri olan şiirlerinde fahişelerden eşcinsellere kadar aşkı bütün cepheleriyle işlemeye özen gösterir.

ç) Garip

Toplumculukla aynı senelerde gelişmeye başlayan Garip hareketi hem onlara karşı hem de geleneksel şiir anlayışına karşı bir tepki hareketi niteliğindedir. Yeni bir poetika yaratmayı amaçladıkları gibi aşkı da farklı bir şekilde işlemeye çalışırlar. Ancak bu konuda Orhan Veli ve Melih Cevdet'in şiirleri ile Oktay Rıfat'ın şiirleri arasında önemli farklar vardır.

Orhan Veli ve Melih Cevdet'in şiirlerinde aşkın duygu olarak bağımsız bir şekilde işlendiği nadirdir. Aşk başka duygular, başka sevdalar arasında yaşanır. Bu iki şair de aslında pek aşk üzerinde durmazlar, ama aşkın sıradan insanın manevî ve maddî hayatını nasıl etkilediğini anlatırlar. Aşıkların hayatındaki küçük detaylar üzerinde durmayı tercih ederler. Bu gelişme Garip hareketinin, geleneksel şiir anlayışına karşı tepkilerinin bir ifadesidir. Edebi açıdan çok farklı olmalarına rağmen hem Recaizade Ekrem'in hem de Nazım Hikmet'in aşkın gücünü, aşkın yüceliğini terennüm eden şiirleri vardır. Ama aşk üzerinde felsefî istiğraklar doğal olarak Garip'in öznel gerçekçiliğine hiç uymaz. Tam tersine, aşk Garip şiirinde konu alınan sıradan insanın hayatındaki başka olaylar arasında bir olaydır. Garipçiler aşkı sıradanlaştırırlar. Oktay Rıfat ise özellikle ilk eşi Türkan'a ve daha sonra Sabiha'ya yazdığı şiirlerde aşkı sıradan bir duygu olarak değil, daha çok eşi olmayan bir mutluluk kaynağı olarak gösterir. Fakat bunu yaparken o da daha çok ilişkilerin detayları üzerinde durur.

Şiirlerinin ortak yanları aşkın genel olarak şehirde yaşanması ve aşıkların şehirli olmalarıdır. Şehir, ender olarak adla tanıtılırsa da, adı olduğu zaman İstanbul'dur. Anlatıcı ve sevdiği kadın ya şairlerin yakından tanıdıkları Bohem çevreden ya da daha çok alt orta sınıf ile işçi sınıfından şahıslardır. Ancak aşıklar adeta toplumdan bağımsız olarak yaşarlar. Elbette maddî ve manevî dertlerinden sözedilir ancak büyük bir toplumsal resim gösterilmez. Arasıra, özellikle Orhan Veli'nin şiirlerinde, anlatıcının toplumca kabul edilemeyecek, örneğin zina gibi, davranışlar üzerinde dursa da, bu şiirlerin eleştirel bir yanları yoktur. Bu son nokta bizi cinsellik konusuna götürür. Orhan Veli bazı şiirlerinde cinsel arzu konusunu aşk konusundan tamamen bağısmsız olarak işler. Bu şiirlerde arzu edilen kadının sevgilisi olup olmadığı kesin belli değildir. Atilla İlhan'ın 'pomografik' şiirlerinin aksine anlatıcının ben olması Orhan Veli'nin şiirlerine özel bir mahiyet kazandırır.

Aşk konusunda da Garipçiler *memleketlerinden insan manzaraları* çizerken. Nazım Hikmet'in tersine, toplumsal ilişkiler üzerinde değil bireysel tecrübeler üzerinde yoğunlaşırlar. Memleketlerinin şehirlerden ibaret olması öznel gerçekçiliğin bir gereğidir. Birçok hececi ve toplumcu şairin aksine Garipçiler ancak gerçekten tecrübe edebilecekleri konu ve kontekstlerle yetinmişlerdir.

d) İkinci Yeni

Adının bir 'Y'sini aşk uğruna feda eden Cemal Süreya 1973'te bir söyleşide kendi şiirini erotik olarak tanımlıyor.[3] Bir yazısında da erotik yazıların ve pornografik kitapların *cinsellik konusunda kişide bir sağduyu, bir yaşama görgüsü ve bir davranış kültürünü yarattığını* belirtiyor.[4] Ne yazık ki aynı yazıda tam olarak ne kastettiğini belirtmiyor. Şu var ki başka yazılarında sık sık cinselliğe daha doğal bir şekilde bakılması gerektiğini açıklar, ve artık bu konunun tabu konumundan çıkarılmasının şart olduğunu belirtir. Ancak erotik öğelerin şiirlerinde baskın olması, onun şiirlerine böylece toplumsal bir işlev yüklemek istediği anlamına gelmez. Cemal Süreya'nın

aşk şiirlerinde erotizmin bazen bir mizah öğesiyle, bazen romantik bir üslûpla işlendiğini görürüz. Şiirlerinde sevilen kadının vücudu üzerinde durur ama, ona bir ruh vermeyi de ihmal etmez. Anlatıcının ve sevgilinin sevişmeleri karşılıklı bir arayıştır. Aşıklar birbirini arayarak kendilerini bulurlar. Türk şiirinin çoğu örneklerinde ise, sevişmenin sonunda anlatıcı yalnızlığını daha da güçlü bir şekilde hisseder. Aşıkların kimliği konusunda bir şey söylemek zordur. Onlar çoğu zaman hakkında hiç bir şey öğrenemediğimiz iki bireydir. Cemal Süreya'nın aşk söyleyişi *soyut bir ortamda somut sevişmeler* olarak tanımlanabilir. Ama en önemlisi cinsel ilişkiyi ruhsal yanıyla birlikte işler Cemal Süreya. Sevişmenin sadece iki vücudun değil, iki ruhun buluşması olduğunu anlatır. Bu erotizm ile pornografi arasındaki ince çizgidir.

Edip Cansever ile Cemal Süreya'yı birleştiren unsurlardan biri de, ikisinin de aşkı kadının açısından da anlatmaya çalışmalarıdır.[5] Edip Cansever aşk şiirlerinde tıpkı Cemal Süreya gibi cinsellik konusuna geniş yer ayırır. Ama kimi şiirlerinde Cemal Süreya'nın aksine cinselliği aşktan ayrı tutarak işler ve sevişenler birbirinden yararlanmaya çalışan kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Burada kadınlar, anlatıcı olsalar bile, cinsel nesneler olarak tasvir edilirler. İnsanlar arasındaki ilişkiler ve toplumsal hayatın ben üzerindeki etkileri Edip Cansever'in eserlerinin önemli konularından olduğu için, birçok şiirinde aşkı bu eksende inceler. Aşk, insanlar arasındaki bir ilişki olduğundan toplumsal hayatının sorgulanması için de çok uygun bir konusal yaklaşımdır.

İkinci Yeni bir akım olmadığından, *İkinci Yeni* şairleri olarak anlandırılan şairlerin aşka oldukça farklı yaklaşımları vardır. Ancak ortak yanları da yok değildir. Aşk İkinci Yeni şairlerinde daha içe dönüktür, benmerkezcidir. Aşkın cinsel yönü ise daha önce olmadığı kadar önemli bir yere sahiptir. Aşk *Garip* şiirinde olduğu gibi cinsellikten ayrı anlatılmaz, cinsellikle hemen hemen eşanlamlıdır. Cinsellik anlatıcının 'ben'i bulma arayışında önemli bir araçtır ve belli bir ölçüde bireyin yaşadığı, toplumsal hayattan, kaynaklanan psikolojik bunalımdan bir kurtuluş yolu olabilir. Yine de aşk, *İkinci Yeni* şiirinde daha önceki şair ve akımlara göre daha az yer tutar. Ancak sonraki bölümde sözedilecek olan Sezai Karakoç ile Cemal Süreya ve Edip Cansever buna istisna oluştururlar. Zaten *İkinci Yeni*'ye dahil edilen her şair birer istisna değil midir? Ve şiirlerinin satır aralarındaki mesajı her ben'in, her bireyin bir istisna olduğu göstermez mi?

e) Çağdaş Mesneviler

1920'lerden 1970'lere kadar aşk konusuna gelişen yaklaşımların ortak noktası, gitgide aşkın duygusal yanından çok maddî yanı üzerinde durmalarıdır. Maddî yanıyla kastettiğimiz şiirde hem günlük hayatın öğelerinden sözedilmesi hem de aşkın cinsel yanının öne çıkarılmasıdır. Ancak incelediğimiz zaman diliminde tasavvufî aşk geleneğinin yaşamaya devam ettiğini de unutmamalı. Burada çağdaş mesnevi olarak adlandırabileceğimiz iki uzunca şiir üzerinde de biraz durmakta fayda var. Biri Ne-

cip Fazıl'ın *Kaldırımlar* adlı üç bölümlük şiir; öteki ise Sezai Karakoç'un *modern bir Leyla ve Mecnun denemesi*[6] olarak gördüğü efsanevî *Monna Rosa*'dır. Hem *Kaldırımlar*'da, hem *de Monna Rosa*'da aşk ve ölüm konusu, daha doğrusu vuslatın imkânsızlığı ve ölüm isteği birlikte işlenir. Sevgili ile vuslat ve ölüm aslında maddî olandan manevî olana bir geçişi simgeler. Tıpkı geleneksel mesnevilerde olduğu gibi beşeri sevgiliyle vuslatın imkânsızlığı, başka bir isteği doğurur, o da mutasavvıfların yüzlerce yıllık özlemi olan ilâhi aşığın huzuruna varmaktır. Beşeri aşktan ilahi aşka bir geçiş sözkonusudur. Bu iki çağdaş mesnevide de, bu geçiş ölüm isteğiyle simgelenir. Ölüm isteği fani dünyayı terketme arzusudur. Burada önemli olan nokta ilahi aşk konusunun yirminci yüzyılda nasıl ifade edildiğidir. Her iki şiirde de yirminci yüzyıla ait olan bir takım öğeler bulunur. Örneğin geleneksel mesnevide olduğu gibi vuslat özlemi muhayyel veya stilize edilmiş bir mekanda yaşanmaz.

İki şiirin mesajı da aynı. Yahya Kemal'dan sonra gelişen vuslat sonrası aşk, yani beşeri aşk, şiirinin Türk edebiyatında tek geçerli söylem olmadığını ispatlar. Şiir tarihinde sanat tarihinde olduğu gibi tek yönlü bir gelişme aramak yanlış olur. Aşk konusunun işlenişinin belli bir çizgi üzerinde geliştiği söylenemez. Aynı yıllarda birbirinden farklı hatta birbirine muhalif aşk anlayışları terennüm edilebilir. Türk şiirinde aşkın maddî yönü gitgide daha çok önem kazandıysa da, aynı dönemde Sezai Karakoç ve Necip Fazıl'ın yanısıra Fazıl Hüsnü'nün kimi şiirlerinde de aşkın ve evrenle birleşme arzusunun bir arada işlediğini veya Asaf Halet Çelebi (1907-1958)'nin tasavuffi aşkı yeni 'egzotik' mekan ve sözcük hazinesine taşıdığı da unutulmamalı. Aşkın çeşitliliği yirminci yüzyılda Türk şiirinde var olan şiir anlayışlarının çokluğunu yansıtır. Ama aynı ölçüde, yirminci yüzyılda aşkın yaşadığımız dünyanın konteksti dışında yaşanamayacağını da gösterir. Hem Edip Cansever beşeri aşkı, hem de Necip Fazıl ilahi aşkı yaşadıkları şehirlerin sokaklarında aramak zorundalar.

---

[1] Mehmet Önal, *Yusuf Ziyâ Ortaç*, Ankara, 1986, KTB yayınları, s. 31.

[2] Cemal Süreya, *100 Aşk Şiiri*, İstanbul, 1991, Yön yayıncılık, s. 9.

[3] Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*. İstanbul, 1997, Yapı Kredi yayınları, s. 27.

[4] Cemal Süreya, *Günübirlik*, İstanbul, 1982, Adam Yayınları, s. 174.

[5] Seksen öncesinde kadınlar tarafından yazılmış aşk şiirleri hemen hemen yoktur. Gülten Akın (doğ.1933) cesur bir istisnadır. Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984) ve Şükufe Nihal (1896-1973) ise şiirlerinde aşkın cinsel yanından söz etmezler.. 1980'lerden sonra giderilen bu eksiklik Çağdaş Türk şiirinin hala ciddi bir şekilde araştırılması gereken sorunlarındandır.

[6] Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*. İstanbul, 1998, Kaknüs Yayınları, s. 213.

ŞABAN SAĞLIK

ŞİİRİN KAPSAM ALANINDAKİ KARDEŞ SANAT: ÖYKÜ ÖYKÜNÜN ŞİİRDEKİ MACERASI

Sûreta nakl-i hikâyet görünür
Lâkin erbâbına hikmet görünür
(Telemaque Önsözü'nden)

Giriş

Edebiyat denilince, nedense akla hep şiir gelir. Bu, edebiyat kavramının geniş bir alanı kapsamasına ve şiire bir misak-ı milli çizilememesine bağlıdır. Çünkü, yeryüzünde adına şiir yazılmayan bir nesne ya da olgu kalmamış gibidir. Durum böyle olunca, yani, hemen her şey şiire girince, doğal olarak şiir sanatının alanı da geniş olacaktır. İşte bu yüzden şiire bir sınır çizilemiyor, hâlâ 'efradını cami, ağyarını mani' bir şiir tanımı da yapılamıyor.

Tanımının yapılamıyor olması, elbette şiir için bir eksiklik değildir. Eğer tanımı yapılsaydı, bu da şiir için bir kazanım olmayacaktı. Ancak, insanoğlu şiiri tarif etme arzusunu da bir türlü bastıramıyor. Bu konuda pek çok tanım ve tarif yapanlar da olmuştur. Şiir hakkında yapılan bu tarif ve değerlendirmelerin de ancak, körlerin fil tarifindeki isabetleri kadar bir değeri vardır. Şiir hakkında konuşan ya da yazan herkes, yaşadığı/tanıdığı/bildiği 'şiirsel hâl'in kendi üzerindeki etkisi oranında izahatta bulunabiliyor. Yani, şiirden bahseden özne, ancak kavrayabildiği şiirsel halin kendi üzerindeki izdüşümünü yansıtmaya çalışıyor. Bu yansıtmanın kapsamını da "genel" sözüyle değil, ancak "özel" sıfatıyla ifade edebiliriz.

Tanımlama, bir bakıma sınır çizme demektir. Şiire, daha doğrusu şiirsel hale bir sınır çizmek, karşımıza hemen "özgürlük" kavramını çıkarmaktadır. Özgürlük, 'kendisiyle yetinilen' değil, hep 'dahası, daha fazlası istenilen' bir şeydir. Şiir, bu yönden özgürlükle eşdeğerdir. Tıpkı özgürlük gibi şiir de, mevcut tanım ve tarifler içine hapsedilen bir sanat/alan olmaktan ziyade, 'daha da ötelere gitmek isteyen' bir sanattır.

Nitekim şiir, hep 'ötelere geçen' bir sanat olarak bugüne gelmiştir. 'Bir başka alan' hep şiirin ilgisini çekmiştir. Şiirin *öteki alanın* içine dahli, hiçbir zaman 'işgal/zorla girme' tarzında olmamış, tam tersine ötekinin bir 'çağrısı/kışkırtması ya da kapısını aralaması' şeklinde gerçekleşmiştir. Bu dost davetini her fırsatta kabul eden şiir, bazen de kendi kapısını öteki sanatlara/alanlara aralamıştır. Böylece, şiir merkezli bir 'sanatlar arası geçiş trafiği' özellikle edebiyata hakim olmuştur.

Şiir sanatının kapı araladığı dost sanatların başında da "öykü" gelir. Bazen şiir tarafı ağır basan bir öykü ile yüz yüze gelebileceğimiz gibi, bazen de hikaye tarafı baskın olan bir şiirle karşılaşabiliriz. Bu durumda şöyle bir yapı çıkıyor karşımıza:

Şiirdeki hikaye/hikayedeki şiir...

İçinde belirli bir öykü de anlatılan öyle şiirlerle karşılaşırız ki, şiir mi okuyoruz, yoksa öykü mü, belli değildir. Pek çok şiirde karşılaştığımız bu durum, okurun şiirle öykü arasında gidip gelmesine neden olmaktadır. Okur, böyle şiirlerden bir şiir tadı alırken, aynı zamanda bir öykü okumanın da hazzını tatmaktadır. Yani okur, bir taşla iki kuş vuruyor. Aynı anda hem şiir, hem de öykü okumuş oluyor.

Şiir sanatının önemli özelliklerinden biri olan bu durum, bizce, şiirin üzerinde durulmaya değer taraflarından da biridir. Bu yazıda şiirin işte bu yönü irdelenmeye çalışılacaktır.

Şiir Denince...

"Şiir nedir?" sorusuna cevap arayanlar, bu arama sürecinde belirli bir tanıma ulaştıklarında, şiire de belirli sınır çizmiş oldular. Bu durumda şiirin "bir şey anlattığı" söylenebilir. Nitekim Aristo, "Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan biri taklit içtepisi, (...) ikincisi de, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır."[1] diyerek şiire bir sınır çizmiştir. Aristo'nun yaptığı bu tanıma göre şiir, insanlardaki 'taklit güdüsünü' ve 'hoşlanma duygusunu' anlatır.

Todorov'a göre de iki sanat tarzı vardır. Biri "temsil sanatları" olarak adlandırılan öykülerdir/anlatılardır; diğeri de "sunum sanatları" olarak adlandırılan şiirlerdir. Sunum sanatları, insanın zihinsel faaliyetinin bir sonucudur. Ayrıca Todorov, şiirin felsefi bir boyutu içermesini de, bu sanatın temsile değil, sunuma dayanmasına bağlar.[2]

Valery de dille anlatımın iki biçimi olduğunu söyler. Bunlar, "bir olayı aktarmak" ve "heyecan, duygu uyandırmak"tır. Ona göre, şiir bu iki işlevin uzlaşmasıdır.[3] Dikkat edilirse Valery de şiire sınır çizmekte ve şiirin bir olayı anlatması gerektiğini söylemektedir. Bu noktada şu soruyu sorabiliriz:

Bir şiirin başarılı,iyi ve sağlam oluşunu anlattığı şey (konu, olay, öykü...) mi sağlar?

Bizce, üzerinde düşünülmesi gereken şiirsel problemlerden biri budur.

Şemsi Belli'nin yaptığı bir şiir tarifinden hareketle, Sedat Umran da şöyle bir açıklama yapar:

"Şiir, uyuyan kişinin uyandırılmasıdır. Bir şok etkisi ile, bir çarpma ile. Şiir bize göremediğimiz ya da çocuklukta görüp de bilinçsizce tattığımız güzellikleri gösterir. Bizi çocukluğun o masal ülkesine birden götürür. Bizi bazı şeyler üzere bilinçli kılar."[4]

Sedat Umran'ın yaptığı bu açıklama da dikkat edilirse, şiirin bizde yaptığı etkiyi tarif etmektedir. Yani, şiir bir şey anlatıyor ve biz bu anlatılanı algılayıp belirli bir etki sürecine giriyoruz.

Oysa modernizm döneminde, şiirin bir şey anlatmak zorunda olmadığına vurgu yapılmıştır. Mehmet Can Doğan, "Ne anlatıyor/anlatılıyor? Sorusunu cevaplamayan

metin şiirdir, sanırım."[5] derken, şiirin bu yönünü belirtmiş olur. Mehmet Can Doğan'a göre, Şeyh Galip'in "söze can verme" olarak tanımladığı şiir, bir şey anlatmaması yönüyle, öykü ve diğer düzyazı sanatlarından daha güçlü, daha derin, daha yoğun ve daha boyutsuzdur. [6] Buna göre düzyazı sanatları şiirden daha zayıf, daha yüzeysel ve daha boyutlu bir nitelik arz ederler. Bu durumda düzyazıya özgü olan "bir şey anlatma" hususu, şiir için geçersiz bir yol olmaktadır.

Şiire bu açıdan bakınca, şu soruyu da sormak gerekiyor:

Temel anlatım aracı işlevindeki dille oluşturulan şiir sanatı, "bir şey anlatmak" zorunda değilse, dile ve onun temel işlevine ters düşmez mi?

Burada önemli olan, şiirin "bir şey anlatması" değil, "çok şey anlatması"dır. Bir şey anlatan düzyazıya karşılık, şiirin hep çok şey anlattığı söylenir ki, doğrudur. Çünkü şiirsel söylem karmaşık bir göstergedir. Yani, gösterileni (anlamı) çoktur. Bu yüzden şiir, yeniden okumalara (çok anlamlılığa, bol çağrışıma) da müsaittir. Bir metin 'şiirsel söylem' ya da 'şiirsellik' dediğimiz niteliklere sahip olursa, yeniden okumalara da müsait hale gelir. Yani, o metin şiir olur.

Şiirin en büyük ham maddesi de dildir. Dilin bütün anlatım boyutlarını kapsar şiir, bu boyutların sınırlarını zorlar. Öğretmeyi ya da anlatmayı yadsır. Çağrışım yapmayı seçer özellikle. Kelimelerin sözlük anlamlarının söylemediği şeyleri söyler.[7] Böylece şiir "edebi" bir nitelik kazanır. Şiirde edebilik çok anlamlılık ve çok seslilik şeklinde belirir. Şair bunu gerçekleştirirken, "metinlerarası" bir yolculuğa da çıkar. Şiirde kullanılan her bir kelime, okura başka metinleri hatırlatır. Şiir okuma sürecine giren hemen her ciddi okurun zihni pek çok çağrışımla doldurulur. Bu çağrışımın nedeni de "metinlerarası ilişkiler"dir. "Metinlerarası olmadan yazın olmaz. Metinlerarasılık her gösteren dizgesinin, yazınsal söylemin içsel bir niteliğidir."[8]

Metinlerarasılığın yanında, şiirselliğin önemli niteliklerinden biri de, şiirin tüm zamanları içermesidir. Yani şiir, geçmişi, bugünü ve geleceği birlikte yaşattırır/hissettirir okura. Yazdığı şiirin sadece bugünü ve yarını içermesi ozan için büyük bir talihsizliktir. Çünkü şair imgesel kökleriyle düne de bağlıdır. Bu da şiirin üç zamanlı ya da tüm zamanları kapsadığı anlamına gelir.[9]

Şiirin içerdiği geçmiş zamanın bir adı da "art zamanlılık"tır. Şimdiki ve gelecek zamanlar da "eş zamanlılık" olarak adlandırılır. Ali Günvar'a göre, şiirlerde art zamanlı ilişkinin "içerikle", eş zamanlı olanın da "biçimle" ilişkisi vardır.[10] Şair bu ilişkileri seçtiği kelimelerle sağlar. Cemal Süreya'nın meşhur "Şiir geldi kelimeye dayandı" sözü burada bir kere daha doğrulanmış oluyor.

Şiirin temel yapı taşı olan kelimeyi Rolant Barthes "Pandora'nın Kutusu"na* benzetir. Barthes'a göre, her şiirsel sözcük beklenmedik bir nesnedir, bir pandora kutusudur. İçinden dilin tüm gücüllükleri çıkar, yayılır; böylece bir yandan üretilir, bir yandan da kutsal bir oburlukla tüketilir.[11]

Böylesine güçlü bağlarla içinde üretildiği kültüre bağlı olan şiiri, bir başka kültüre dahil/tercüme etmek de zordur. Nitekim, yaygın bir kanaate göre, şiirin tercüme

edilmesi de zordur. Çünkü, şiir anlamdan öte bir sanattır. Onun ancak anlamı tercüme edilebilir; 'anlam ötesi'ni tercüme etmek zordur. Tanpınar'a göre, şiirden başka bütün söz sanatları yazıldıkları dilden başka bir dile tercüme edilebilirler. Şiir tercüme edilse bile, değerinin büyük bir kısmını kaybeder.[12]

Şairin malzeme olarak kullandığı –özellikle- kelimeler, bir değiştirim/dönüştürüm sürecinden geçirildikten sonra yeni bir görüntüyle (imge olarak) şiire girdikleri için, bu kelimeler bir anlamda bilinen anlamlarından sıyrılarak, yeni bir anlam evreni oluştururlar. Bu yeni anlam evrenini -özellikle- dilbilimciler "üst dil" olarak adlandırıyorlar. İşte bu yüzden şiirin tercümesi zordur. Bu zorluğun nedeni de görüldüğü gibi, şiirsel malzemenin şair tarafından kullanımıdır.

Şiirsel malzeme denince aklımıza, başta dil (özellikle kelimeler), yaşanan hayat, bu hayatın insanda iz bırakan etkileri (hatıralar, olaylar, öyküler...) ve insanların zihinsel ve bedensel deneyimleri gelir. Bu unsurlar olsa olsa şiirin konusu olabilirler. Konunun şiirsellikle pek bir ilişkisi yoktur. Dezsö Kosztolanyi'nin de belirttiği gibi. "Bir heykeltraş için heykelini beyaz veya kırmızı mermerden yapması ne ise, şair için de şiirin mevzuu ancak o kadar ehemmiyetlidir. Şiirin mevzuu asıl şiirle hiçbir suretle ilgili değildir."[13]

Yaşar Nabi, aynı konuda Cocteau'dan da şu alıntıyı yapar:

"Ne masayı anlatacağım diye masa kelimesini kullanacaksınız, ne kuşu anlatacağım diye kuş kelimesini, ne de aşkı anlatacağım diye aşk kelimesini."[14]

Şiirin çarpıcılığı, işlediği konuyu çarpıcı kılmasına bağlıdır.[15] Carnap'ın dediği gibi, mesela, içinde güneş ışını ve bulut geçen bir şiirin amacı bize hava durumuyla ilgili olaylardan haber vermek değil, şairin kimi duygularını anlatarak bizde benzeri heyecanları uyandırmaktır.[16]

"Şiirde ben hikaye, roman, oyun öğelerinden yararlanıyorum" diyen Julia Kristeva'nın bu yaklaşımını da Edip Cansever şöyle değerlendirir:

"Olabilir, çok haklıdır. Çünkü bir uygunlaştırma, değiştirme ve dönüştürüm işleminden geçirilmesi koşuluyla, şiirde yeniden üretim ve metinler arası ilişki bağlamında, roman, çeviri, gazete yazıları gibi metinlerden yararlanmak mümkündür."[17]

Görüldüğü gibi, malzeme bağlamında şiirin hemen her şeyle ilişkisi vardır. Bu ilişkiyi şair düşünme, duyma ve sentez gibi etkinliklerle şiire dönüştürüyor. Önemli olan, şiirsel malzemeyi iyi seçmek ve bu malzemenin "hayat" boyutu iyice kavramaktır. Hasan Hüseyin (Korkmazgil)'in dediği gibi, önemli olan şairin iç hazırlığı, birikimidir. Kişinin toplumsal kökeni, fiziği, yetenekleri, geçireceği hayatın temel birikimidir. ilk birikimidir. Geçirilen hayat, bu temel birikim üzerinde yepyeni bir dünya halinde oluşur. Küçük hayattan küçük şiir, büyük hayattan büyük şiir çıkar.[18]

İster 'büyük', isterse 'küçük' sıfatıyla nitelendirelim; şiiri yazan/yapan ve ölümsüzleştiren şairdir. Her insanın şiirsel bir yanı vardır. Bu yönünü dışa yansıtanlar şair olarak nitelendirilirler ve şiir yazarlar; yansıtamayanlar ise bu durumu bir "hal" olarak yaşarlar. Dış dünyada yaşadığı olaylar, her insanda bir takım "haller" oluştu-

rur. Coşku, duygu, izlenim, acı, sevinç ... gibi yansımalarını gördüğümüz bu hallerin sanatkârlarda görünümü daha bir başkadır. Susan Sontag'a göre, modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur. Sanatçılar arasında da yazar, (kelimelerin ustası) çektiği acıyı en iyi ifade edebilecek kişi gözüyle baktığımız insandır. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür.[19] Bu yönüyle sanat (şiir) acıyla örtüşür ve bu acının birincil öznesi sanatkar/şairdir.

Çektiği acının niteliği, şairin nasıl bir şiir yazacağının ipuçlarını verir. "Şair 'ben'inden acı çekerse, büyük ferdiyetçi şiiri, dünyadan acı çekerse toplumcu yanı ağır basan bir şiiri ve zamandan acı çekerse geçmişin özlemini dile getiren bir büyük şiiri gerçekleştirebilir."[20]

Büyük şiirleri gerçekleştiren şairler, aynı zamanda poetika sahibidirler de. Ali Günvar, poetika sahibi olan sanatkarları "şairlik" vasfıyla sınırlamaz. Ona göre, kendisine poetika koymayı bilen yaratıcı, tüm metinsel ve deyişsel biçimleri birer teknik oyuncak gibi kullanır. Böylece daha derinlere inerek kodlardan yayın yapmaya başlar. Shakespeare'in evreni bir tiyatro olarak görmesi, Balzac'ın İnsanlık Komedyası. Dante'nin İlahi Komedya'sı, ya da Savaş ve Barış'ta ortaya konan insanlık durumunun büyüsü burada yatar.[21]

Özdemir İnce de aynı duruma Orpheus öyküsü ile açıklık getirir:

"Grek mitolojisine göre, şair ve müzisyen Orpheus sesiyle insanları, en yabanılları da aralarında olmak üzere bütün hayvanları, bitkileri ve taşları büyülemek gücüne sahipti. (...) Orpheus, karısı Eurydike'in ölmesi üzerine cehenneme iner ve onu geri ister. Sesiyle ölüm tanrılarını etkiler ve genç karısını yanında götürme hakkını elde eder. Ama bir koşulla... Orpheus, Eurydike'in hep önünde yürüyerek, dönüp ona bakmayacak** ve onunla konuşmayacaktır. (...) Cehenneme iniş zihinsel serüveni. şairin bırakmayan arayış tutkusunu simgelemektedir. Orpheus bütün şairlerde yaşamaktadır."[22]

Bu öykü, şairin sürekli bir arayış içinde olduğunu/olması gerektiğini de söylüyor. Sürekli arayış, şairin hayatı bir deney olarak görmesidir bir anlamda. Melih Cevdet Anday, çağdaş ozanın iki türlü bir deney yaşadığını söylüyor ve bunların ilkini sanatçının tabiatla ve insanlıkla olan etkileşmesi olarak saptıyordu. Ozanın ikinci deney süreci ise, Anday'a göre tabiatı imgeye çevirmesinde başlar.[23]

Tabiatı imgeye çevirme işini Ahmet Kutsi Tecer, "transposition" kelimesiyle ifade eder. Tecer'e göre, halk hikayelerinde gördüğümüz "aldı aşık" formülü bunun (transposition) delilidir. Burada hikayeci, herhangi bir hali hikaye ettikten sonra, o halin şair üzerinde bıraktığı tesirleri manzum şekilde vermeye çalışır.[24]

Şair, tabiattan aldığı malzemeyi transposition'la şiire dönüştürürken yoğun bir "işçilik" süreci de yaşar. Bu anlamda, -Aragon'un da belirttiği gibi- şiirin hikayesi işçiliğin hikayesidir. Buna şairin kendinden çok kim yardım edebilir.[25]

Şiir işçiliği sürecini yaşarken, en büyük yardımı kendi gayretinden alan şair, sü-

reç boyunca bazen kendisi olarak kalırken, bazen de başkası olabilmektedir.[26] Bu yönüyle şair, Eluard'a göre bir ilham alıcıdan çok, bir ilham vericidir.[27] Bu da şairin şiirsel malzeme karşısındaki duruşuna yönelmemizi gerektirir.

Şiirsel malzeme, şair için bir vesile/araç durumundadır. Şair, bir şeyi amaçlamıştır. Bu amacını gerçekleştirmek için de bir vasıta (vesile, konu, malzeme...) arar. Burada, şairin gerçekleştirmek istediği amaç, malzemeden daha önemlidir. Bu durumu Nazım Hikmet (Ran), Kerem İle Aslı hikayesinin Kerem'ini örnek vererek şöyle açıklar:

"Kerem'i bilirim. O öyle acayip bir heriftir ki, Aslı olmasaydı, yanmak için başka vesile bulurdu mutlaka. Nasıl bulmasın ki, kafasına yanmayı koymuş bir kere... Sebep Aslı da değil, sebep daha derinlerde... İş böyle olunca, yanmak için Kerem vesile mi bulamazdı."[28]

Tıpkı Kerem'in yanma vesilesi olarak Aslı'yı seçmesi gibi, Yahya Kemal de "Açık Deniz" şiirini yazmak için kendi hayatını seçmiştir. Bu şiiri için, "Bu manzume en uzun zamanda yazdığım şiirdir ve benim hayatımı ihtiva eden bir hikayedir."[29] diyen Yahya Kemal'in hayatını hiçbir okur, bu şiirden öğrenmek istemez. Yani, Açık Deniz, Yahya Kemal'in hayat hikayesi olduğu için değil, şiir olarak üstün bir seviyeyi haiz olduğu için kabul görmüştür. Burada önemli olan malzemeyi kullanmak ve şiire dönüştürmektir. Bir başka ifade ile, önemli olan şiir yazmak/yapmaktır.

Hilmi Yavuz bu konuda, Rilke ve Rodin arasında geçen şu küçük konuşmayı örnek verir:

"Rilke uzun süre şiir yazamamaktan yakındığında, heykeltraş Rodin, "Azizim Rilke" demiş, "Niçin gidip nesnelere bakmıyorsunuz? Şiir de resim gibi yapılır çünkü..."[30]

Hilmi Yavuz, bu küçük diyalogdan çıkardığı ve benimsediği bir görüşü de şu cümleyle ifade eder:

"Nesnelere bakılarak resim ya da yontu yapılabildiği gibi, şiir de yazılabiliyor."[31] İster "yapma", isterse "yazma" sözüyle ifade edelim, şiir, nesnelerden şair tarafından bulunup çıkarılan ve ebediyet kazandırılan bir dil sanatıdır ve hemen hemen bütün edebiyat sanatlarının da temelidir. Sabahattin Kudret Aksal, bunu şöyle açıklar:

"Roman da, öykü de, oyun da... Ayrı ayrı şeyler bunlar.Ama tümünde de şiiri ne kadar sağlayabilirsek, erek yönünden edebiyatı o kadar gerçekleştirmiş oluruz. Yazar kişinin gücü ve vakti yetseydi de öyküde de, romanda da, oyunda da şiiri kurabilse, koruyabilseydi. (...) Şiir edebiyatın özüdür. Benim için nerde bir roman, öykü, oyun ya da deneme varsa orda bir şiir sorunu vardır."[32]

Burada aslolan şiirdir. *Her sanatta az veya çok aranan bir vasıf olduğuna göre, şiirin ya da şiirselliğin amacı nedir? Rolant Barthes'ın söylediği "her yazarın yapıtının dünyayı hiçbir zaman bir yanıt olarak değil, her zaman bir soru olarak yansıtması"[33] niteliğinin şiire daha uygun olması bu sorunun cevabı olabilir mi? Yani şiirin, bir cevap bulmaktan ziyade, hep yeni soruları gündeme getirmesi ve bu yönüyle felsefeyle "paslaşması", onun amacı mıdır?*

Bu sorulara kesin cevaplar bulmak mümkün değildir. Zaten şiirin bu sorulara cevap vermek gibi bir yükümlülüğü de yoktur. Ancak, bazı kişiler bu sorulara, yani temel bir soru olan "Şiirin amacı nedir?"e kendilerince cevaplar vermişlerdir. Onlardan bir kaçını buraya almakta yarar görüyoruz

"Tragedyanın (şiirin) ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis)."[34]

Aristo'nun bu görüşü pek çok taraftar bulmuştur.

"Sanatsal bir anlatımın (bir şiirin, bir romanın, bir sinema filminin vb.) gerçek ereği de bilgilendirmek değil, büyülemektir; yaşam gerçeğine yeniden döndürmek değil, tam tersine, bu gerçekten arındırmaktır. Bilgilendirme işi bilginlerin, düşünürlerin, öğretmenlerin işidir."[35]

"Şiirin amacı iletişim değil, heyecan verme, etkilemedir."[36]

Amacı konusunda ne söylenirse söylensin, Riffaterre'e göre, bir şiir bize bir şey söyler, ama başka şeyi anlamlandırır. O "bir şey"in anlamı şiirin sescil anlamı, "bir başka şey"in anlamı ise şiirsel anlamıdır.[37]

Riffaterre'in sözünden de anlaşılacağı gibi, şiir bir şey söyler ama, "başka bir şey" ima etmeye çalışır. Yani, başka bir şey (diğer alanlar) hep şiirin kapsam alanına girmiştir.

Şiirin Diğer Alanlarla İlişkisi

"Güzel" vasfını taşıyan hemen her şey, insanın aklına hep şiiri getirmiştir. Bu bizi, *"güzel olan her şey şiirin alanına girer"* veya *"her güzel şeyde şiirsel bir yön vardır"* gibi bir yargıya götürür mü? Tabiî ki bu tartışılabilir. Ancak burada önemli olan, şiirin kendi dışındaki pek çok alanla ilişkili olmasıdır. Acaba bu ilişkinin şekli ve ölçüsü nasıl olacak?

Hemen her şiir sorununda olduğu gibi, bu konuda da –özellikle- şairler arasında bir görüş birliği yoktur. Kimi şairler şiirle diğer sanatlar arasında belirli bir ilişki kurarlarken, kimileri de bu ilişkiyi reddedip, şiiri "özgün/tek başına" bir sanat olarak görmektedirler. Mesela Asaf Halet Çelebi'ye göre, en güzeli bile olsa şiir, hiçbir zaman bir resim, bir tablo olmamak lazım gelir. Sırf tasviri olan şiirler bizi bir madde ağırlığına, bir cansızlık ve ruhsuzluk içine gömer. Ruhun nasıl rengi ve şekli yoksa, şiirin de yoktur. Çünkü şiir maddenin değil, ruhun ifadesidir.[38]

Özdemir İnce şiirin tarih ve gelenekle olan ilişkisinden şöyle söz eder:

"Şiirin tarihle, tarihselle olan ilişkisini, geçmişin öykülenmesi olarak düşünmediğimi hemen belirtmem gerek. Geçmişin öykülenmesi ondaki sürekliliği duyumsamamızı, görmemizi engeller. Beni ilgilendiren şu: Doğru bir tarih bakış açısı içinde, sonsuza bağlanabilecek tipikliklerden şimdi'ye bağlanan süreklilikleri kavramak, anlayabilmek. Bu noktada karşımıza gelenek dediğimiz şey çıkar. Gelenek anlayışı da tarih anlayışı kadar kaygan bir düzlem üzerinde durmaktadır ülkemizde. Çünkü tarihi, olmuş bitmiş olaylar toplamı olarak ele alıp onun devingenliğini görmeyenler, ge-

leneği de hiç değişmeyen, olduğu gibi tekrarlanması gereken yazılmamış yasalar toplamı olarak görürler."[39]

Goethe ise, şiirin, dolayısıyla şairin mutlaka ilgilenmesi gereken alanın "felsefe" olduğunu söyler. Fakat şair, bunu (felsefeyi) şiirinin dışında tutmalıdır.[40]

Bilindiği gibi, şiiri tek başına ele alıp onu diğer sanatların tasallutundan kurtarmayı amaçlayan hareketlerden biri de Garip Hareketi'ydi. Özellikle Orhan Veli'nin bu konudaki görüşleri, daha sonraları da taraftar bulabilmiştir. Onlardan biri de İsmet Özel'dir. İsmet Özel, şiiri her şeyle irtibatlandırmaya karşı çıkar:

"Bence şiiri her şeye bulaştırmak, her şeyi de şiire batırmak doğru değil. Böyle bir tutumu benimseyecek olursak, hem şiiri sanki hiçbir belirgin vasfı yokmuş gibi kimliksizleştirebiliriz, hem de şiirin belirgin vasıflarını yalnızca biçim özellikleri düzeyine indirmiş oluruz, yani şiir dilin süslü bir durumu olur sadece."[41]

İsmet Özel'e göre, şiir yalnızca düzyazıya değil, başka hiçbir sanata, hiçbir biçime, hiçbir eyleme dönüştürülemeyen bir anlatım aracıdır da.[42]

Eray Canberk de bu konuda İsmet Özel gibi düşünür ve düşüncesini şu uyarı ile dile getirir:

"Dikkat ! Şiirden dışarı sarkmak tehlikeli ve yasaktır."[43]

Kimi şairler itiraz etse de, şiirin kendi dışındaki diğer pek çok alanla ilişkisi vardır. Bu alanların başında da "öteki sanatlar" gelir. Bedri Rahmi bu hususu şöyle açıklar:

"Hiçbir memlekette, hiçbir devirde bir sanat yalnız başına sivrilmemiştir. Kardeş sanatlardan birisiyle yüzde yüz anlaşmadıkça, onlardan birisi içerisinde erimedikçe bir sanat eseri yaşamak hakkından mahrumdur; kısır kalmaya mahkumdur."[44]

İsmet Özel, karşı çıkmasına rağmen, Michelet'den, şiirin diğer sanatlarla ilişkisini gösteren şu alıntıyı yapar:

"Yavan bir romanımız var. Neden?/Çünkü şiirimiz yok."[45]

Bu alıntılar da gösteriyor ki, şiirin özellikle düzyazı sanatlarıyla belirli bir ilişkisi vardır. Çünkü nesir, istediğimiz şekle girer, arzu ettiğimiz hüviyeti alır. Ağlar, güler, anlatır, mantık yapar, itham eder, ikna eder, zekamızın bütün faaliyetlerini ifade, gündelik hayatımızın bütün ihtiyaçlarını tesviye eder ve esasen onların mahsulüdür.[46]

Paul Valery'e göre de, eserini nesir haline getirmek, onu nesir halinde söylemek veya anlamak imkansızlığı şair için varlığının zaruri şartıdır, bunun dışında da eserinin şiir olarak hiçbir manası yoktur.[47]

Ebubekir Eroğlu, nesir-şiir ilişkisinin Türk şiirindeki serüveninden bahseder. Ona göre, Türkiye'de modernleşme sürecinin başında şairlerimiz, şiirden önce belirli kavramlarla tanıştılar. Bu kavramların anlaşılması ve anlatılmasının yolu düzyazı iken, şairlerimiz düzyazı tarzında şiirler yazarak söz konusu kavramları şiire soktular. Böylece ortaya konan şiir, keşfedilmiş taze bir dünyanın değerleri ile kuvvetlenmiş değil, batılı kavramlarla bozguna uğramış bir kafanın ürünleri oldu. Konuşma dilinin doğal-

lığını yakalama kavramı, düzyazı etkisi ile birleşince, düzenli fikirleri şiirle söyleme önem kazanıyor, bu da manzumeciliğin öne çıkmasına yol açıyordu. Tevfik Fikret ve manzum hikaye tarzı, ileride böyle bir sürecin olgunlaştığı yerde ortaya çıkmıştı.[48]

Öykünün Şiirdeki Macerası

Manzum hikaye, şiirle nesrin birlikteliğinden doğan bir alandır/sanattır. Bu alanın asıl unsuru hikayedir. Hikayesini daha tesirli, daha kalıcı hale getirmek için, şair şiirin imkanlarını kullanır. Burada şairin asıl hedefi şiir yazmak değil, hikaye söylemektir/anlatmaktır.

Manzum hikaye dışında, şiirin hikaye ile başka bir ilişkisi daha vardır ki. bu çok daha önemlidir. Bu ikinci hikaye-şiir ilişkisi "öykü-şiiri" doğurmuştur. Öykü-şiir, manzum hikaye anlamına gelmez. Manzum hikayede, hikaye şiirin imkanlarından faydalanır; öykü-şiirde ise, şiir hikayenin sadece bazı motiflerini içerir/kullanır. Şiirin hikaye ile olan bu ilişkisini Buket Uzuner şu ilginç benzetme ile ortaya koyar:

"Hikayeciler yıldızlara adlar koydular. Sözcüklerle yıldız kümelerinin resimlerini yaptılar. Çünkü hikaye, şiirin kız kardeşidir. Hikaye tıpkı şiir gibi ve şiir kadar tutkusal bir aşkla sözcüklere bağımlıdır. Şiir ve hikaye, adı sözcük olan aşkın esiri olmuş iki tutkusal aşıktır. Onlar aşkları uğruna ölecek, öldürecek kadar bağımlı ve gözü karadır."[49]

Tanpınar'a göre de, romanda olduğu gibi, romanın hayatla olan münasebeti şiirinki gibi değildir. Roman, bütün kuvvetini hayattan alır ve ondan sadece dinamik topluluğuyla ayrılır. Bu itibarla birisi için sonsuz bir kudret kaynağı olan bir durum. diğeri için zaaf olabilir.[50]

Bir hikayedeki herhangi bir şiir unsurunun, o hikayede fark edileceğini belirten Yeats, o şiir unsurunun pek çok simgenin ışığı ile hikayeye güzellik kattığını da söyler. Yeats bunu bir kılıcın ağzının alev alev yanan kulelerin ışığıyla parlamasına da benzetir. İşte bu parıltının seyrine doyum olmaz.[51]

Şiirle hikayenin bu ilişkisine Mehmet Kaplan, Baki Süha Edipoğlu'nun "Artist Selma" şiirini örnek gösterir. Kaplan'a göre bu şiir, gerek konu, gerek şekil ve üslup bakımından nesir kutbuna yaklaşır gibi görünüyorsa da, bu intiba pek doğru değildir. Konunun realist hikaye tarzında işlenmiş olması böyle bir zan uyandırabilir. Fakat metin biraz yakından incelenince, şairin şiire has ifade vasıtalarından ustaca faydalandığı görülür.[52]

Bu konuda İlyas Dirin de Ziya Osman Saba'yı örnek verir. İlyas Dirin, Ziya Osman Saba'nın şiir ve hikayelerini birlikte ele aldığımızda şairin hayat hikayesini yakalayabileceğimizi söyler. Bu yüzden Saba'nın hikayeleri şiirlerine bazen de şiirleri hikayelerine ışık tutmaktadır.[53]

İlyas Dirin'in bu görüşü bize, Tanpınar'ın şu sözlerini hatırlatmaktadır:

"Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikaye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı alemler olmasını istediğim şiirlerimin ana hatlarını roman ve hikayelerim verir."[54]

Bütün bunlar şiirle hikayenin belirli bir ilişkisi olduğunu gösteriyor. En önemlisi. şiiri tarif ederken bile pek çok şair hikayeden faydalanıyor. Orpheus örneğinde olduğu gibi.

Bu durumda hikayenin de ne olup olmadığına kısaca bakmak gerekiyor.

Buket Uzuner'e göre. insanlık ilk sanat eylemine "hikaye etmek"le başlamıştır.[55] İlk sanat teorisyenlerinden Aristo, hikayeyi 'taklit (mimesis)' olarak nitelendirmiştir. Aristo, hikaye için, 'öyküsü olan, birlikli bütün' tanımını da yapar. Ona göre öykünün birlikli bir bütün oluşturan ve kendi içinde tamamlanmış bulunan, bir başı. bir ortası. bir de sonu olan bir eylem dolayında geçmesi gerekir.[56]

Ahmet Yurdakul, hikayeye daha değişik bir bakış yöneltir. Ona göre, herkesin yaşanan/yaşanmayan, yazılan/yazılmayan bir hikayesi vardır. Ve sanatçılar, hangi kulvarda yer alırsa alsınlar, sonuçta mutlaka bir hikaye anlatırlar. Müzikte, resimde, şiirde, heykelde, sinemada ve romanda hep bir öykü anlatılır.[57]

Ziya Osman Saba da, 'memleketi ve insanı tanıma'yı hikaye yazmanın şartı olarak görür. Şair bunu şöyle açıklar:

"Şimdiye kadar yazabildiğim nesir veya hikayemsi yazılar. (...) Bilmem dikkat ettiniz mi yukarıda nesir veya hikayemsi yazılar dedim. Zira hikaye yazmanın zorluğunu, hele benim gibi memleket, insan tanımamışlar için imkansızlığını bildiğimden, yazdıklarıma hikaye demeğe dilim varmıyor."[58]

İnsanı ve memleketi tanıma hikaye yazmanın ön şartıdır. Bu şartı yerine getirmeyen yazar, anlatacağı öyküyü eksik yansıtır. Aristo'nun tabiriyle, iyi taklit yapamaz.Aristo, insan gerçeğini en iyi anlatan türün tragedya olduğunu düşünür. Çünkü, ona göre tragedya, insanın öyküsünü içermektedir. Hatta, tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mythos).[59]

Öykü karşılığı olarak 'mythos (mit)' kavramını da kullanan Aristo, böylece bir arketip olarak hemen hemen bütün sanatlara ilham olan mitolojinin de önemini vurgulamış olur. Özellikle edebiyat sanatlarının "derin yapısı"nda –dikkatli bir okur tarafından- sezilen mitolojik unsurların şiirle de önemli bir ilişkisi vardır.

Dursun Ali Tokel, bu ilişki konusunda şu açıklamayı yapar:

"Araştırmacıların edebi metinlerin mitsel tarafını incelerken üzerinde önemle durdukları konulardan biri de, eski çağlara ait mitsel objelerin son dönem edebiyatlarında bir başka şekil ve kılıkta da olsa kullanılması meselesidir. Bu kullanım figürler açısından ele alındığında en çok şiir ve romanda görülür."[60]

Mitolojinin şiirde görülmesi, onun "şiirsel gerçek" öğelerini içermesiyle ilgilidir. "Tanrıların, insanların, kahramanların ve evrenin yaratılışının yanı sıra ilk günahı, ilk ölümü, tufanı, tanrıların insanları nasıl cezalandırdıklarını, ikinci planda ise avcılığın ve hayvancılığın başlangıcını, bitkilerden nasıl yararlandığını, ateşin ilk kez elde edilişini, cinsel yaşamın başlangıcını; ilk ailenin, törelerin ve toplumsal kurumların ortaya çıkışını konu edinen; bunları destansı ve şiirli bir dille anlatan, çoğu zaman kutsal sayılan öykülerden oluşan mitoloji de şiirsel gerçek öğelerini içerir."[61]

Burada şu soruları sormak gerekiyor:

Şairler (genelde bütün sanatkarlar) neden mitolojiye baş vuruyorlar? Anlatmak istedikleri eski bir öykü mü, yoksa o eski öykünün evrensel anlamından faydalanarak, insanoğlunun evrensel bir problemine ışık tutmak mı?

Bu sorulara matematiksel kesinliği olan cevaplar vermek zordur. Ancak kimi şair ve yazarların açıklamaları, bu sorulara cevap niteliği taşımaktadır. Mesela. belirli bir inanç sisteminin yoksulluğu içinde olan ve değişik arayışlara yönelerek bu yoksulluğunu gidermeye çalışan şairler, Eliot'a göre mitolojiye sığınırlar.[62] Yani. yazılacak/işlenecek konu kıtlığı çeken şairler, mitolojiye bir malzeme gözüyle bakarlar ve de yönelirler.

Tahsin Yücel de şairlerin mitolojiye baş vurmalarını "yeni bir arayış" olarak görür. Ona göre, **XIX.** yüzyıldan bu yana, özellikle şiirin belirli bir kesiminde neredeyse akış yönünde değil de, çıkış yönünde bir arayışa tanık olunmuştur. Nice büyük şairler, destanların, mitlerin gözde izleklerini içkin sorunlarını yeni baştan ele alır, yeni baştan yoğururlar. Levi Strauss'un görüşüne uygun olarak, insanların en eski çağlardan beri "kuramsal sorunlarını çözmek" için mitolojiye baş vurdukları doğruysa. kimi çağdaş şairler de bir bakıma aynı şeyi yaparak insanlığın en eski geleneğine katılırlar.[63]

Pospelov'a göre de, mitoslardaki kahramanlık figürleri, daha sonraki çağların edebiyatında yeniden ortaya getirilmiştir. Her ne kadar çok katlı anlam değişiklikleri olmuşsa da, bunlar, insan kahramanlığının simgesi olma anlamlarını gene de bugüne dek yitirmemişlerdir.[64]

Şiirlerde mitolojiye neden baş vurulduğu konusundaki geniş bir açıklamayı Dursun Ali Tokel yapar:

"Şairlerin geçmiş çağların mitolojik figürlerine başvurması şüphesiz bir ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Bu, Murat Belge'nin dediği şekilde bir kontrast gereği olabileceği gibi, bazen milletin ortak hafızasında çok kuvvetli bir zemin bulacak temel bir şiirsel elemana başvurmak ve böylece okuyucuyla daha rahat bir iletişim kurmak için, bazen şiirin zaten bir tasarruf olan kelime kadrosunu daha da aza indirgemek ve bu suretle az söz, derin anlam birliğini sağlamak için, bazen de şiirin gizemine yeni bir boyut getirmek, anlam katmanlarındaki derinliği artırmak ve eserin iç kurgusundaki giriftliği pekiştirmek için olabilir."[65]

Hilmi Yavuz da mitolojinin "zamansızlığına" değindiği yazısında şunu söyler:

"Bana göre mitoloji (söylen), bir zamansızlığı imler. Mitolojinin zamanı yoktur. Söylenin alegorik yapısı ya da simgesel dünü, şimdiyi kuşatabildiği gibi, geleceği de kuşatan bir şeydir, bir yapıdır."[66]

Bu açıdan bakınca, mitoloji dışındaki alanların belirli bir zamanla sınırlı oldukları görülür. Oysa mitoloji tüm zamanları kapsamaktadır. Onun gücü de buradan gelir. Şairler işte bu güçten faydalanmak için mitolojiye baş vurmaktadırlar.

Şiirde mitolojiye baş vurma sebeplerinden biri de, onun öyküsel değeridir. Yani.

mitoloji her şeyden önce bir öyküdür. Öykü değeri ağır bastığı için de şiirden farklıdır. Sadece mitoloji değil, bağımsız bir edebiyat sanatı olan hikaye de şiirden farklı/yapısal özelliklere sahiptir.

Hikaye şiiri, şiirin hikayeyi içerdiği kadar kolay içeremez. Cümlelerdeki kırıklık kendini çok daha kolay ele verir. Şiirde anlatma anı okur açısından zamanın gündelik hayatta karşılığı olmayan bir şekilde kavranmasıyla deneyimlenir. Hikaye, günlük hayatın izin verdiği algı sınırlarını var saymak zorundadır.[67]

"Şiirle hikaye arasındaki en önemli farklardan biri, şiirin özetlenemez oluşudur." diyen Mehmet Can Doğan, daha sonra hikaye ile şiiri "boyutları" yönünden karşılaştırır. Buna göre, hikaye üç boyutludur; şiir ise boyutsuzdur. Şiirin boyutsuzluğu, bütün boyutları kapsayan anlamına gelir.[68]

Mehmet Can Doğan, şiirle hikayeyi "görselleştirme" açısından da karşılaştırır. Ona göre, bugün şiir ile öykünün ayırt edici özelliklerinden biri de, şiirin sinemaya veya televizyona uyarlanamaması, şiirlere klip çekilememesidir. Klibi çekilen şiir, şiir olmaktan ziyade öyküdür.[69]

Şiire kıyasla hikayede hataların belirlenmesi ve gösterilmesi daha da kolaydır.[70] Çünkü, bir yönüyle muğlak/tanımsız olan şiirlerde, "şiirsel olan"a bir sınır çizilemediği için, metinde neyin gerekli, neyin gereksiz olduğu konusunda belirli bir uzlaşmaya varılamamıştır. Bu yüzden şiirlerde, biri için "hata" kabul edilen bir unsur, bir başkası için "şiirselliğin gereği" olarak nitelendirilebiliyor.

Şiire göre belirgin bir pozisyonda bulunan hikayenin az-çok sınırları bellidir. Bu yüzden de hikaye, diğer nesir yazılarında olduğu gibi, bir başka dile çevrilebilmektedir. Oysa şiirin tercümesi zordur.***

Hikaye ile arasındaki bu farklılığa rağmen, şiir gelişmeye devam etmiş, hemen her çağın toplumsal, kültürel, felsefi ve sanatsal oluşumlarına paralel olarak, kendine yeni rotalar çizmeyi başarmıştır. Yani şiir, sürekli bir "evrim" içindedir.

Şiirin Evrimi

Tarihe mal olmak isteyen, bir başka ifadeyle kalıcı olmayı hedefleyen hemen bütün sanat eserleri, bir yolunu bulup "tarihi" değeri olan bir başka alanla/ürünle irtibata geçer. Kimi zaman da tarihsel olan dönüşme/benzeme kaygısı güder. Sanat eserlerinin bu yönünü "sanatın evrimi" olarak adlandırabiliriz. Şiir de bu anlamda sürekli bir evrim/değişim süreci yaşar.

Tahsin Yücel, edebiyat sanatlarının evrimine bu açıdan bakar ve der ki:

"Balzac'ın eserlerinin açıkça ortaya koyduğu gibi, bir tür tarih olmak ister roman. Böylece tarih olduğu ölçüde, destanın yerini alır bir bakıma. (...) Yalnızca romana özgü bir değişim de değildir bu, çok daha genel niteliktedir; şiirde de, oyunda da görülür, çünkü kolaylıkla kestirilebileceği gibi, insanların toplumsal benlik duygusunun evrimiyle yakından ilişkili bir olgudur."[71]

Mesela halk edebiyatındaki kahramanlık şarkısı (destanı) epik türün en eski örne-

ği içinde yer alır. Başlangıçta destan türü, boylar arasındaki savaşların kanı kurumadan yaratılan zafer ya da yenilgi şarkıları olarak doğmuştu. Daha sonra bu gelenek. en önemli kahramanlara ve olaylara ilişkin şarkılı anlatılar olarak gelişti.[72]

Şiire gelince, o, yapısı gereği düşle gerçeği, düşünselle imgeseli, olağanla olağanüstüyü birbirinden kesin çizgilerle ayırması gerekmediğinden, çok yeni, çok değişik biçimler altında da olsa, büyük bir kolaylıkla mitlerin, destanların doğrultusunda yol alabiliyor.[73] Bu da şiirde uzunluk-kısalık sorununu gündeme getirmiştir.

Şiirin uzunluğu ve kısalığı konusunu Hasan Hüseyin (Korkmazgil), "çağın şartlarına" bağlar. O, şiirlerinin uzun ve soluklu olduğunu belirttikten sonra şunu söyler:

"Bu da çağın gereğidir. Orkestrasyon, gökdelen ve katar çağında, şiirde "villa" karşılığı demek olan "kısa şiir" kafasına yapışıp kalanlara gülerim ben."[74]

Şiirlerini toplumcu bir düzlemde şekillendiren Hasan Hüseyin, özellikle halkın anlatılmaya değer "pek çok şeyi" olduğuna da inanır. Bu "pek çok şey", 'uzun şiir' olarak karşımıza çıkar. Eskiden beri uzun şiirler, olayların, durumların ve mücadelelerin anlatım aracı olmuştur. Böylece bir tarafta olayları/durumları anlatan uzun şiirler, diğer yanda da insan zihninin imgesel serüveninden doğan kısa/lirik şiirler kendi mecralarında –kimi zaman da birbirine temas ederek- yola devam etmişlerdir. İster uzun, ister kısa, isterse daha başka sıfatlarla analım, bu durum, olay anlatıp anlatmama açısından "şiir türleri" ni gündeme getirmiştir.

Edebiyatbilimciler, olay anlatıp anlatmama açısından, üç tür şiirden söz ederler. Bunları da "epik şiir", "dramatik şiir" ve "lirik şiir" olarak adlandırırlar. Klasik dönemde epik tür geçmişi, dramatik ise şimdi'yi kapsamaktaydı. Lirik'e gelince, tıpkı günümüzdeki gibi geçmiş, şimdi ve geleceği kapsıyordu.[75]

Her üç şiirde acaba şair nasıl yer alıyor? Veya bu şiirlerin her birinde şairin konumu nasıldır?

Bu sorulara Wellek-Warren şu cevabı verir:

"Lirik şiirde şairin kendisi konuşmaktadır. Epik şiirde (veya romanda) şair hikayenin anlatıcısıdır ve kısmen karakterlerini doğrudan doğruya konuşturur. Dramda ise şair kendisini karakterlerinin maskeleri arkasında gizler."[76]

Emin Özdemir'e göre, tarihsel ve terimsel anlamıyla epope ya da epik şiir yaşarlığını yitirmiştir bugün. Mitoloji ve efsanelerin ölümüyle, hayal gücünün sınırlandırılmasıyla, olağanüstülüklerin olabilirliği olan insanlık durumlarına dönüştürülmesiyle ölmüştür klasik epik. Ancak anlatısal bir yapı olarak epik şiirden daha değişik türler içinde yararlanılmaktadır.[77]

Bu değişik türlerin başında da şiir gelmektedir. Destani özellikler taşıyan ve kahramanların öykülerini içeren epik şiir, "manzum hikaye" aşamasından geçtikten sonra, "öykü-şiir" noktasına gelmiştir. Öykü-şiir, manzum hikayeden farklı bir şiir anlayışıdır. Manzum hikayelerin "şiirsellikleri" hep tartışılmıştır. Oysa öykü-şiirler, ilk önce şiir olarak kabul görmüşlerdir. Onların öykü değerleri, şiirselliklerinin gerisindedir.

Öykü–Şiir

Epik şiir geleneğinden gelen öykü-şiir, hem şiir, hem de öykü olarak okunabilen/yorumlanabilen bir şiir tarzıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, öykü-şiir, manzum hikaye demek değildir. İçinde belirli bir kişinin (ya da kişilerin) hikayesini barındırdığı için, bu tür şiirlerde öykü değeri vardır. Öykü, bu tür şiirlerde sadece bir konu ya da şiirsel malzeme olarak yer alır. Şair bu konuyu/malzemeyi şiire dönüştürmüştür. İşte bu yüzden, bu tür şiirler öykünün değil, şiirin alanına girerler. Mehmet Harmancı'nın dediği gibi, öykü-şiirde, şiir hikayenin değil, hikaye şiirin emrindedir:

"Artık şiir hikayenin emrine verilmiyor. Hikaye olabildiğince şiirin içine gömülüyor. Kimi zaman o kadar kayboluyor, soyutlanıyor ki, onun bir öykü barındırdığını bile anlayamıyorsunuz. Hatta bu silikleşmiş öykü o kadar kişiselleşiyor ki. içine giremiyor, bazen yanından bile geçemiyorsunuz."[78]

Öykü-şiir için "şiir-hikaye" tabirini kullanan behçet Necatigil, bu konuda en geniş açıklamayı yapmıştır:

"Bir şiir şüphesiz sadece hikaye değildir. Ama başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamaları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermiyorsa, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatıyorsa hikayeye çok yaklaşmış olur. Şimdilik edebiyat kitaplarımızda böyle bir tür yok, ama ilerde "şiir-hikaye" diye şiirle hikaye arasında ortak bir türe de yer verileceğini umuyorum."[79]

Behçet Necatigil, öykü-şiirin temel özelliklerini de şöyle sıralar:

1. Şiirde olay anlatılırken her şey ayrıntılı olarak verilmez, yerinde boşluklar ve kısaltmalar yapılır.

2. Olaylar yansıtılırken, şiir dışı bir çok basitliklerden, uzatmalardan, ölçüsüzlüklerden uzak durulur.

3. Olaylar yansıtılırken duygu ve düşünce derinliği sağlanır.

4. Şiirde hikaye eritilir.

5. Hikayenin verilişinde kuru bir anlatımdan çok lirik bir üslup kullanılır.

6. Olaylar doğrudan doğruya yaşandığı, görüldüğü andakine uygun, henüz sisler gerisine çekilip hareketlerini kaybetmesine imkan verilmemiş bir gerçek anlatılır.[80]

Behçet Necatigil, ayrıca öykü-şiiri ikiye de ayırır:

1. Doğrudan doğruya boşluksuz, kesiksiz olayların sırasını bozmadan, bir hayatı olduğu gibi vermek.

2. Yaşanan bir duygunun dekorunu yer yer vererek yaratılan psikolojik havadaki dramatik öğelerin varlığını belli ederek anlatmak. Şair, kendisini en çok etkileyen bir duygunun, düşüncenin, sezişin yaşandığı yeri parça parça vererek yarattığı psikolojik havada dramatik öğelerin varlığını belli ederek bir şeyin hikayesini anlatır.[81]

Öykü-şiirlerde iki anlam düzeyi vardır. Biri, şiirin 'öykü düzlemi'; diğeri de 'şiirsel düzlem'dir. Riffaterre'ye göre, bu iki düzey, iki okuma şekliyle belirlenir. Bu iki okuma düzeyinden biri "mimetik okuma/düzey", diğeri de "göstergebilimsel oku-

ma ya da hermenuatik (yorumlayarak) okuma /düzey" olarak adlandırılır.[82] Mimetik okumayla şiirdeki öykü belirlenir. Bu düzlem aynı zamanda şiirin 'yüzey yapı'sını oluşturur. Göstergebilimsel okumayla da şiirin 'derin yapı'sına ulaşılır. Şiirdeki anlam öğeleri ve şiirsel motifler de (imgeler, semboller, göndermeler vs...) göstergebilimsel (hermenuatik) okumayla tespit edilir.

Öykü-şiir, içerdiği hikaye öğesinden dolayı "tahkiyeli şiir (narrative verse)", "dramatik şiir (dramatic poetry)" ve "öykülemeci şiir (narrative poetry)" gibi adlarla da anılmıştır. Dramatik şiir ve öykülemeci şiir kavramları, özellikle Batı dünyasında Shakespeare'in oyunlarını tanımlamak için kullanılmıştır.[83] Shakespeare ve daha pek çok yerli ve yabancı şair, şiirlerinde hem belli durumları, hem de bir takım olayları (öyküleri) anlatmışlardır.

Burada 'bir durumun anlatılması' ile 'bir olayın hikaye edilmesi' kavramlarını da birbirinden ayırmak gerekir. Çünkü, 'bir durumun anlatılması' "tahkiye" ve "anlatımcılık" kelimeleriyle ifade edilirken, 'bir olayın hikaye edilmesi' "hikaye (öykü)" olarak adlandırılır. Mehmet Can Doğan şu açıklamasıyla buna dikkat çeker:

"Divan edebiyatında, tahkiyenin şiire yedirildiği ve şiirin tahkiye ile yürüdüğü, kurulduğu biçim Mesnevi olmakla birlikte diğer biçimler içinde de sembolik veya allegorik anlatımlarda tahkiyenin tercihi söz konusudur. Aslında bu tercihten de öte bir durumdur. Şiirde her ne olursa olsun tahkiyeden kaçmak mümkün değildir; ama tahkiyenin hikaye olmadığını gözardı etmemek gerekir."[84]

İster "anlatımcı" (tahkiyeli), isterse "öykülemeci" sıfatlarıyla analım, şairler bir şekilde öykü öğelerini şiirlerinde kullanmaktadırlar. Türk edebiyatında da bunun örnekleri vardır. Abdulhak Hamit'in "Belde Yahut Divanelikerim"i, Tevfik Fikret'in kimi şiirleri, Yahya Kemal'in Mehlika Sultan'ı, Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" ve "Yolcu İle Arabacı"sı, Ahmet Muhip Dranas'ın "Fahriye Abla"sı, Cahit Sıtkı'nın "Abbas"ı ve İkinci Yeni'nin hemen hemen bütün şairleri bu konuda ilk akla gelenler oluyor.

Mehmet Can Doğan'a göre şiir ile hikayenin yeni şiirimizde esaslı olarak düşünülmeye başlaması İkinci Yeni şairleri tarafından gerçekleştirilmiştir.****Bu şairler şiirlerinde hikayenin imkanlarını kullanırken, yazdıklarının şiir olduğunun farkındadırlar. İkinci Yeni şairleri, hikayeden kaçmak yerine, onu şiir içinde nasıl kullanmak gerektiğini sorgulamışlardır. Turgut Uyar, şiirdeki öykünün kaçınılmazlığını, "Her şiirin ister istemez bir öyküsü, bir konusu olduğunu hep düşünüyorum. İnanıyorum buna." sözüyle vurgular ve şiirlerinde öyküden daha ileride düzyazıdan kaçmaz.[85]

Burada özellikle bazı İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde öykü öğesini nasıl kullandıklarına ve onların şiirdeki öyküye nasıl baktıklarına değinmek faydalı olacaktır.

İlhan Berk'in şiirinde anlam bir öykünün dile getirilmesinde, bir kurgunun (dramatizasyon), bir kurmacanın (fiction) öne alınmasında değildir. Berk, doğada yer alan nesneleri, olguları, coğrafyaları, hatta tarihi, çevrelerinden koparmakta, tekilleştirmekte, öyküyü o yalınlıklarının ve soyutlanmışlıklarının anlatmasını sağlamaktadır.[86]

Atilla İlhan, imgenin ve eğretilemenin şiirde yeni bir işlev üstlenmesini ne kadar savunuyorsa ve bu alanda yaptıklarıyla gerek İkinci Yeni'yi gerekse onun ardından gelenleri ne derecede etkiliyorsa da şiirin bir anlatıyla, dolayısıyla da bağlamla bütünleşmesine özen göstermektedir. Öykü anlatan bir şiirin yenilenmesi onunla mümkün olmuştur.[87]

"Anlamdan hep kuşku duydum" diyen İlhan Berk, doğrudan bir öyküye bağlı kalınarak şiirin o dolayıma yedirilmemesi görüşündedir.[88]

Edip Cansever, "Uzun şiirlerimdeki öykü öğesine gelince, öyküden çok bir 'anlatma' söz konusudur burada da. Ayrıca her şiir önünde sonunda (az ya da çok) bir anlatma değilse nedir?" dedikten sonra, bu konuda şu uyarıyı da yapar:

"Öyküye, açık öyküye karşıyım şiirde."[89]

Mehmet Kaplan da, Türk edebiyatının en tipik öykü-şiirlerinden biri olan Fahriye Abla'yı şöyle değerlendirir:

"Ahmet Muhip Dranas'ın Fahriye Abla şiirinin en büyük meziyeti evocation (hatırlama) kudretinde, okuyucunun muhayyilesinde, romantik bir roman havası yaratmasındadır. (...) Her insanın içinde çocukluk yıllarının hatıralarıyla beslenen, yarı gerçek, yarı muhayyel bir roman vardır. Hayatın bazı anlarında, bu romanın muhtelif parçaları, nereden estiği bilinmeyen bir rüzgarla hafızamızın sahnesinde hayal meyal belirir ve biz onları seyretmekten zevk duyarız."[90]

Yaşar Nabi de bu konuda Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı örnek verir:

"Üzerinde derin bir tesir yapmış bir vakayı anlatmak isteyen, aynı zamanda şiirin lirizmden ayrıldığı ölçüde ölüme mahkum olduğunu anlamış bir şair ne yapar? Bence Fazıl Hüsnü bize bunun cevabını "Üç Şehitler Destanı" ile vermiştir. Bir destan yazmak, İstiklal Savaşımızın şanlı bir sayfasını gelecek nesillere armağan bırakmak istemiş. Bu işe girişirken destan, milli bir sanatımızdır diye eski destanların vezin ve kafiye ölçüleriyle alabildiğine sayfalar doldurmaya yanaşmamış. Konusunu, hikaye unsurunu tamamıyla eritecek şekilde bölümlere ayırmış, her bölüm için, tıpkı öteki şiirleri tarzında, ayrı ayrı okundukları zaman değerlerinden bir şey kaybetmeyen, öncesi, sonrası aranmayan, tam manasıyla lirik parçalar yazmış. Bunların bütünü destanı meydana getiriyor. Fakat her parça ayrı bir lirik şiir. Yalnız bu buluştaki sezgisi bile Fazıl Hüsnü'nün büyük bir şair olduğunu göstermeye yeter."[91]

Ramis Dara da "anlatımcılık" açısından Murathan Mungan'ın şiirini değerlendirir:

"Murathan Mungan'ın Osmanlıya Dair Hikayat'ı şiir dışında bir tür, bir öykü değildir. Buna öykü demek, çok kaba bir biçim-içerik belirlemesi yapmaktır. Gerçi Mungan'ın şiiri genel olarak, çağrışımlarla yüklü anlatımcı bir şiir, anlatmaya dayalı bir şiir."[92]

Bütün bu açıklamalardan sonra, şu soruları sormak gerekiyor:

Şairler şiirlerinde acaba neden öykü unsuruna baş vururlar? Öykü unsuru şiire ne gibi bir değer katıyor? Öykü-şiirin şiirden ne farkı vardır?

Özdemir İnce'nin Roger Caillois'ten alıntıladığı küçük bir öykü, özellikle şiirde öykü unsuruna neden gerek duyulduğu sorusuna cevap niteliğindedir:

"Roger Caillois, "Şiir Sanatı" adlı kitabında bir öykü anlatıyor: New York'un Brooklyn köprüsünde dilenen bir kör varmış. Köprüden gelip geçenlerden biri adamcağıza günlük kazancının ne kadar olduğunu sormuş. Dilenci iki dolara zar zor ulaştığını söylemiş. Yabancı bunun üzerine kör dilencinin göğsünde taşıdığı ve sakatlığını belirten tabelayı almış, tersini çevirip üzerine bir şeyler yazdıktan sonra tekrar dilencinin boynuna asmış ve şöyle demiş: "Tabelaya gelirinizi artıracak bir yazı yazdım. Bir ay sonra uğradığımda sonucu söylersiniz bana." Dediği gibi bir ay sonra gelmiş: "Bayım size nasıl teşekkür etsem acaba?" demiş dilenci. "Şimdi günde on-onbeş dolar kadar topluyorum. Olağanüstü bir şey. Tabelaya ne yazdınız da bu kadar sadaka vermelerini sağladınız?" "Çok basit diye yanıtlamış adam, tabelanızda 'doğuştan kör' yazıyordu, onun yerine 'bahar geliyor, ama ben göremeyeceğim' diye yazdım."

Sanırım, söz sanatının, dolayısıyla yazın ve şiirin başlangıcı, kaynağı buradadır" diyor Roger Caillois." [93]

Bu küçük öyküde geçen 'doğuştan kör' göstergesi, bir durum, bir tanım niteliğindeyken, 'bahar geliyor, ama ben göremeyeceğim' ifadesi görenlerin aklına bir öykü getiriyor. Öykü söz konusu olunca da, "merak,heyecan, acıma" gibi insani duygular gündeme geliyor. 'İnsanlarda duygu uyandırma, etkileme, onu kaderiyle (trajedisiyle) yüz yüze getirme' gibi işlevleriyle öykü şiirde de anlatıma güç katan bir unsur olarak kullanılmaktadır.

Öykü unsuru, Memet Fuat'a göre de şiire "siyasi" bir anlam katmaktadır:

"Öykülü şiirin öne çıkarılma çabasında, açıklığa, oradan da toplumsal sorunlara yönelme özleminin etkisi büyük, yani işin siyasal yanı bayağı ağır basıyor."[94]

Öykü, şiire göre daha kolay kavranır. Şiirin soyutlamalar, imgeler ve göndermelerle kaplı anlam evreni okuru (özellikle sıradan okuru) çokça yorar. Bu yorgunluğu göze almak istemeyen pek çok kişi, kendisini yormayan anlatım biçimlerine ilgi göstermektedir. İşte burada öykü devreye giriyor. Bir başlangıcı, bir devam ediş süreci ve de belirli bir çözümü (sonucu) olan öykü, bu yönüyle şiire göre daha kolay anlaşılır. İşte bu da şiirde öykü unsurunun neden kullanıldığının bir cevabıdır. Berat Güntan'ın dediği gibi, "kitleler şiirde öyküleme denen bir tarzı sevmektedir."[95]

Öykü unsuruna şiirlerde neden yer verildiği sorusunu Yaşar Nabi de, şairlerin şiirlerini uzatma kaygılarına bağlar. Ona göre, lirizminden bir şey kaybettirmeden bir şiiri uzatabilmek çok zor iştir. O yüzden şiirlerin daha çok hikaye unsuru katılarak uzatıldığını görüyoruz. Gerçi yeni şairler bu işi eskilerden daha ustaca yapıyorlar. Hikayeyi düpedüz söylemiyor, elden geldiği kadar lirik bir kılığa sokuyorlar. Ama ne de olsa şiiri uzatan bu hikaye unsuru ona lirikliğinden –dolayısıyla sanat değerinden- biraz fedakarlığa mal oluyor.[96]

Hikaye "eksiltili" anlatıma müsait bir sanattır. Hikaye yazarı her şeyi uzun uzun

anlatmak zorunda değildir. Hikayelerinin bazı yerlerinde boşluklar bırakabilir. Okur o boşlukları kendi imgelem gücüyle bir şekilde doldurur. "Söylenmeyen (yazılmayan) ama kastedilen (okura hissettirilen)" anlamına gelen eksilti, bu avantajlı tarafıyla hikayelerde çokça kullanılır.

Bu anlatım avantajı da hikayelerin şiire sokulma sebeplerinden biridir. "Az söz, ama çok anlam" demek olan şiir bu yönüyle eksiltili bir sanattır. Şairin oldukça ekonomik olarak kullandığı kelimeler, şiire özenle yerleştirilir. Öyle ki bazı şairler özenle seçilen bu kelimelerin yalnızca bir kaçını kullanarak –eksiltili de olsa- bir öyküyü anlatabilirler/akla getirirler (çağrışım). Kimi ressamların birkaç fırça darbesiyle bir figürü görünür kılmaları gibi, kimi şairler de özenle seçtikleri kelimeler yoluyla bir öykü anlatabilmektedirler.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, öykü-şiirde önemli olan öykü değil, şiir değeridir. Sedat Umran şiir-öykü ilişkisine bu açıdan bakar ve şunları söyler:

"Hikaye edici uzun şiirlere poem denir. Bizce şiir hikaye edici olabilir, ama bu onun gerçek şiirden uzaklaşmasına yol açar. Yahya Kemal'in diyebiliriz ki çok sayıda şiiri hikaye edicidir. Açık Deniz, Ses, Mehlika Sultan, Deniz Türküsü, Deniz... Bu şiirler bütün güzelliklerine şiir dillerinin tazeliğine rağmen, yine de onun bir Vuslat ve Itri şiirinin taşıdıkları meziyetlere sahip değildirler. Gerçek şiir hikaye etmez, gerçek bir ruhun içini gözlerimizin önünde canlandırır. Şiirde göze ait tasavvurlar rol oynar, şairin görevi kavramlaştırmak, soyutlaştırmak değil, gözlerimizin önüne sermektir. Ressam bu işi renklerle, şair sözcüklerle yapar."[97]

Şairin gözlerimizin önüne serdiği bu tasavvurlar, gündelik gözlem ve yaşamalarımızdan uzak değildir. İçinde gündelik gözlem ve yaşamalardan izler bulunan bu öykülü şiirler, derin ve tarif edilmez bir heyecan verdikleri, bizi bir rüya ve hatıra dünyasına götürebildikleri, yani halis şiire yaklaştırdıkları takdirde manzum hikaye değil, birer öykü-şiir derecesine çıkarlar.[98]

Sonuç

Edebiyat sanatlarının en eski, ama her zaman için en revaçta olanı şiir olmuştur. Şiir, içinde filizlenip boy attığı toplumun hemen her olgusuna kapılarını da açan bir sanattır. Bir taraftan kendisi olarak yoluna devam ederken, diğer yandan şiir, bazı yapısal unsurlarını da kardeş bildiği öteki sanatlara ödünç vermiştir. Bu anlamda destanlarda (epik türlerde) ve daha sonra ortaya çıkan manzum hikayelerde –yapısal unsurlarını verme açısından- oldukça cömert bir pozisyonda karşımıza çıkan şiir, hep vermekle kalmamış, kimi zaman da "ödünç alan" durumunda kalmıştır. Şiirin en çok ödünç (malzeme, konu) aldığı alan da hikaye olmuştur. Böylece "öykü-şiir" adını verdiğimiz bir şiir anlayışı doğmuştur. Türk ve dünya edebiyatında pek çok örneğini gördüğümüz bu şiir tarzı, -bir kere daha hatırlatalım ki- hikayeden ziyade şiir olarak görülmeli ve hikaye olarak değil, şiir olarak okunmalıdır.

[1] Aristoteles, *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İst. 1987, s. 16.

[2] Hasan Bülent kahraman, *Türk Şiiri/Modernizm/Şiir*, Büke Yay. İst. 2000, s. 229-230.

[3] Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Be-Ta basım Yayım, İst. 1993, s. 24.

[4] Sedat Umran, *Şiirde Metafizik Gerçek*, Timaş Yay. İst. 1997, s. 32.

[5] M.Can Doğan, "Şiir ve Hikaye", *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 136.

[6] M.Can Doğan, *a.g.y.*, s. 138.

[7] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, Broy Yay. 1985, s. 14.

[8] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki yayınevi, Ank. 1999, s. 42.

[9] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, s. 50.

[10] Ali Günvar, Doğru Yazılar, *Est /Non*, İst. 1999, s. 33.

* Pandora'nın Kutusu: Promete'nin kumazlıkla tanrılardan çalıp hediye ettiği ateş ve akıldan sonra insanlar, baş tanrı Zeus'a göre şımarmıştı. Zeus onlardan intikam almak için ilk kadını yarattı. Bu kadın Pandora'ydı. Hemen her tanrı Pandora'ya bir armağan verdi. Zeus da ona esrarlı bir kutu hediye etti ve o kutuyu kesinlikle açmamasını söyledi.Pandora, kadın merakını yenemeyip kutuyu açtı. Kutunun içinden hastalık, keder, ıstırap, yalan, riya, şehvet, kısaca insanları rahatsız eden ne varsa hepsi çıktı ve dünyaya yayıldı. Kutudan sadece "ümit" çıkmamıştı. Ümit kutunun içinde kalmıştı. Mitolojiye göre, o günden beri kadın kötülüğün kaynağıdır ve ümit de kutunun içinde (insanın içinde) kalmıştır. (Şefik can, Klasik Yunan Mitolojisi, İnkılap ve Aka Kitabevi, İst. 1963, s. 15-16)

[11] Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası*, Cumhuriyet Ünv. Yay. Sivas 1991, s. 126.

[12] A.Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yay. İst. 1977, s. 38.

[13] Yaşar Nabi, *Şiir Sanatı*, Varlık Yay. İst. 1969, s. 97.

[14] *A.g.e.*, s. 93.

[15] Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası*, s. 24.

[16] Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, s. 23.

[17] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, s. 138.

[18] Eray Canberk, *Şiir ve Şair Üzerine Aykırı Düşünceler*, Sarmak Yayınevi, İst. 1992, s. 65.

[19] Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, (Haz.Yurdanur Salman,Gürsoy Sekmen) Metis Yay İst. 1988, s. 76.

[20] Sedat Umran, *Şiirde Metafizik Gerçek*, s. 47.

[21] Ali Günvar, *Doğru Yazılar*, s. 33.

** Çünkü karısının yüzü ölmeden önceki gibi güzel değil, çürümüş, çirkinleşmiştir: Orpheus ise hâlâ karısını eskisi gibi güzel zannetmektedir. (Ş.Sağlık)

[22] Özdemir İnce, *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay. İst. 1993, s. 16.

[23] Hasan Bülent kahraman, *Türk Şiiri/Modernizm/Şiir*. 207-208.

[24] *Röportajlar*, TDK Yay. Ank. 1997, s. 147

[25] Yaşar Nabi, *Şiir Sanatı*, s. 93.

[26] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, s. 50.

[27] Yaşar Nabi, *Şiir Sanatı*, s. 46.

[28] Afşar Timuçin, *Nazım Hikmet'in Şiiri*, BDS Yay. İst. 1990, s. 10.

[29] Röportajlar, s. 52.

[30] Hilmi Yavuz, *Yazın/Dil ve Sanat*, Boyut Kitapları, İst. 1996, s. 109

[31] Hilmi Yavuz, *a.g.e.*, s. 109.

[32] Röportajlar, s. 211.

[33] Tahsin Yücel, *Yazının Sınırları*, Yapı-Kredi Yay. İst. 1999, s. 169.

[34] Aristoteles, Poetika, s. 22.

[35] Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası*, s. 67.

[36] Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, s. 18.

[37] Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası*, s. 225.
[38] Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları*, (Haz. Hakan Sazyek), Yapı-Kredi Yay. İst. 1997, s. 53.
[39] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, s. 193.
[40] W.B. Yetas, "Şiirde Simgecilik", (Çev. Yurdanur Salman), *ADAM/Sanat*, Ocak 2001, Sayı:180, s. 26.
[41] İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Çıdam Yay. İst. 1989, s. 32.
[42] İsmet Özel, *a.g.e.*, s. 48.
[43] Eray Canberk, *Şiir ve Şair Üzerine Aykırı Düşünceler*, s. 9.
[44] Bedri Rahmi'den alıntılayan Orhan Veli, *Bütün Yazıları*, Adam Yay. İst. 1992, s. 113.
[45] İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, s. 69.
[46] A.Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 13.
[47] Yaşar Nabi, *Şiir Sanatı*, s. 86.
[48] Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, Yapı-Kredi Yay. İst. 1993, s. 20-21.
[49] Buket Uzuner, "Selin'le Yolculuklar XII", *VARLIK*, Şubat 2001, Sayı: 1121, s. 8.
[50] A.Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 22.
[51] W.B. Yetas, "Şiirde Simgecilik", (Çev. Yurdanur Salman), *ADAM/Sanat*, Ocak 2001, Sayı:180, s. 28.
[52] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Kültür Bak. Yay. Ank. 1990, s. 419.
[53] İlyas Dirin, "Şairlerin Hikaye Sevdası", *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 173.
[54] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergah Yay. İst. 1996, s, 352.
[55] Buket Uzuner, "Selin'le Yolculuklar XII", *VARLIK*, Şubat 2001, Sayı: 1121, s. 8.
[56] Aristoteles, *Poetika*, s. 69.
[57] Feridun Andaç, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yay. İst. 1999, s. 175.
[58] Z.O. Saba'dan alıntılayan İlyas Dirin, "Şairlerin Hikaye Sevdası", *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 175.
[59] Aristoteles, *Poetika*, s. 25.
[60] Dursun Ali Tokel, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Akçağ Yay. Ank. 2000, s. 57.
[61] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, s. 61.
[62] Hasan Bülent kahraman, *Türk Şiiri/Modernizm/Şiir*, s. 301.
[63] Tahsin Yücel, *Yazının Sınırları*, s. 167-168.
[64] Gennady N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı, İst. 1995, s. 141.
[65] Dursun Ali Tokel, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, s. 61.
[66] Hilmi Yavuz, Şiir Henüz, *Est/Non*, İst. 1999, s. 73.
[67] "Hikayenin Şiirle Ayrımı", *ATLILAR*, Temmuz-Ağustos 2000, Sayı: 4, s. 5.
[68] M.Can Doğan, *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 135-136.
[69] M.Can Doğan, *a.g.m.*, s. 138.
[70] *ATLILAR*, Temmuz-Ağustos 2000, Sayı: 4, s. 5.
*** Şiirin tercüme edilemezliği konusunda Tanpınar'ın görüşü malumdur. (Bkz. A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yay. İst. 1977, s. 38-39)
[71] Tahsin Yücel, *Yazının Sınırları*, s. 167.
[72] Gennady N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 514.
[73] Tahsin Yücel, *Yazının Sınırları*, s. 168.
[74] Eray Canberk, *Şiir ve Şair Üzerine Aykırı Düşünceler*, s. 65.
[75] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, s. 199-200.
[76] R.Wellek-A.Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. Prof.Dr. Ahmet Edip Uysal) Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ank. 1983, s. 313.
[77] Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, Ümit yayıncılık, Ank. 1994, s. 80.

[78] Mehmet Harmancı, "Müzikte Tahkiye Unsuru", *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 139.
[79] Nurullah Çetin, *Behçet Necatigil*, Kültür Bak. Yay. Ank. 1997, s. 68.
[80] Nurullah Çetin, s. 288.
[81] Nurullah Çetin, s. 288.
[82] Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, s. 65. (Ayrıca bkz. Hilmi Yavuz, *Yazın/Dil/Sanat*, Boyut Kitapları, İst. 1996, s. 156)
[83] Abdullah Kaygı, *Edebiyat ve Varlık*, Kebikeç Yay. Ank. 1995, s. 30.
[84] M.Can Doğan, *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 132.
**** Hasan Bülent Kahraman bu konuda M. Can Doğan'dan farklı düşünür. Ona göre, İkinci Yeni şiirinde, şiirin herhangi bir öykülemeye, daha çok da dramatizasyona dayanmasından özenle kaçınılmaktadır. (Bkz. Hasan Bülent kahraman, *Türk Şiiri/Modernizm/Şiir*, Büke Yay. İst. 2000, s. 218)
[85] M.Can Doğan, *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 136,137
[86] Hasan Bülent kahraman, *Türk Şiiri/Modernizm/Şiir*, s. 219.
[87] Hasan Bülent kahraman, *a.g.e.*, s. 219.
[88] Hasan Bülent kahraman, *a.g.e.*, s. 220.
[89] M.Can Doğan, *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 137
[90] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 83.
[91] Yaşar Nabi, *Şiir Sanatı*, s. 158-159.
[92] Ramis Dara, *Kırık Amfora/Şiir Eleştirisi*, Yapı-Kredi Yay. İst. 1998, s. 113.
[93] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, s. 11-12.
[94] M. Fuat'tan alıntılayan M.Can Doğan, *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 137.
[95] B. Güntan'dan alıntılayan Mehmet Harmancı, *HECE/Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46-47. Ekim-Kasım 2000, s. 140.
[96] Yaşar Nabi, *Şiir Sanatı*, s. 156-157.
[97] Sedat Umran, *Şiirde Metafizik Gerçek*, s. 60.
[98] Nurullah Çetin, *Behçet Necatigil*, s. 69.

HÜSEYİN ATLANSOY

AŞK VE ÖLÜM ÜZERİNE KISA NOTLAR

Türkler hiçbir dönemde 'şiir'siz kalmamışlar. Yani aşksız. Bir 'aydınlanma çağı'nı yaşamamışlar. Batı ya da kısmen Doğudaki gibi. Cennetleri hiç şiirsiz olmamış. Batı'da kimi dönemler 'şiirsizliği' dolayısı ile yüceltilmiş. Nesir ve sıralı düşünme ile olmuş bu yüceltme. Nesir'e karşı değilim elbet. Ama bir de 'sıralı düşünme'nin denetlenebilirliği akla gelirse... Aşkın ve 'aşkın olan'ın şiirle mutabakatının olduğu, nesrin ise arada mızıkçılık yapma ihtimalinin yüksek olduğu söylenebilir.

*

Aşksızlık insanı maddî olana yöneltir. Bir tür kriz. Ve 'halk, aşksızsa sokaklar banka dükkânlarıyla doludur.' Bugünlerde Türkiye'de yaşanan 'sanal' kriz halkın bir kısmının aşksızlığı ve şiirsizliği ile irtibatlıdır.

*

Aşk hiç bir şeyin mazereti değildir. Muadili de.

*

Eğer bir denklem kurulacaksa aşk ile ölüm arasında kurulabilir. Bu denklemin ortak paydasında 'şiir' ve 'şair' yer alabilir. Şiir'in 'an'a yaptığı vurgu 'şimdi' ile 'ölüm' arasında gerilmiş bir yay gibidir. Hedefe ulaştığında yeni bir 'hayat' başlar.

Kimi şairler (yoksa hepsi mi) 'ben' şairidirler. Şiirlerindeki 'ben' ile seslendikleri 'sen'lerin irtibatı kendilerine bir hayat alanı ve geniş bir manevra yeteneği kazandırır. Ölüm'ü 'rasyon aklın' sınırlarına sıkıştırma isteği karşısında, düz adamların; ellerinde 'söz' ve 'aşk' dışında 'koz'ları yoktur. Kimlerin mi? Ben ve benlik sahibi şairlerin...

*

Şiir tehlikeli ve masumdur. Aşk ve ölüm gibi. Dirim ise -bir çok yıpratıcı darbeyi göze alarak- böylesine bir tecrübeyi göze alabilir.

*

Aşktan 'marazi' bir 'tutku'yu anlamıyorum.

*

Türk şiirinde şairlerin 'aşk'a ilişkin tutumlarına bakılarak bir 'tasnif' yapılabilir. Bu tehlikeli ve tedirgin edici girişim 'ilginç' sonuçlara ve sebeplere ulaşmamızı sağlayabilir.

*

Yazmak için kalem'e, söylemek için 'dil'e ihtiyacımız var.

Evrenin yaratılışında 'kalem ve dil'in oynadığı rol'ü; ya da daha doğru bir söyleyişle 'yaratış'taki görevlerini, daha mikro düzeyde 'küçük evren' olan insanın kalem ve aşk sahibi fertleri yani şairler yaratışı taklit ederek, şiirde bir 'ibda'yı gerçekleştirirler. Bu satırlarım 'umarım ki' kastını aşmamıştır.

MEHMET ERDOĞAN & HAKAN ARSLANBENZER

MODERN TÜRK EDEBİYATINDA ŞİİR ELEŞTİRİSİ

1. Tanzimat'tan 1980'e

Edebiyat tarihçileri, Türk edebiyatındaki ilk modernleşme hareketlerini Tanzimat'ın ardından gelen birtakım gelişmelere bağlayarak açıklarlar. Böylece Tanzimat. birçok alanın olduğu gibi modern edebiyatın da miladı kabul edilir. Böyle bir iddiayı haklı kılacak yüzeysel bazı gelişmelerin olmadığı söylenemez belki, ama edebiyat alanının kendini bütünüyle yenilemesi, yeni bir biçime ve içeriğe bürünmesi bir girişim olarak büyük ölçüde Birinci Dünya Savaşı sonrasının bir hadisesidir. Tanzimat'la gelen, kısmen bir süreç başlangıcı kabul edilebilir.

Birinci Dünya Savaşı bütün toplumlar için bir yıkım olmakla birlikte, Batılı toplumlar için tam bir felaket ve adeta sonun başlangıcı olmuştur. İmparatorluklar yıkılmış, haritalar yeniden çizilmiş ve dünya dengeleri değişmiştir. Bunun yanında, sanayi devriminin yarattığı ideal ve hayaller suya düşmüş; aydın ve sanatçılar, insan merkezli yeni arayışların içine girmişlerdir. Batılı toplumlar açısından bir öz güven bunalımına sebep olan bu büyük savaş, Türkiye gibi istiklal mücadelesi veren toplumları, Batı karşısında aşağılık duygusuna itmiş ve kimlik bunalımına sürüklemiştir. Türk edebiyatı, Tanzimat ve Meşrutiyet yıllarından geçip Cumhuriyet'e böyle bir atmosfer içinde girmiştir.

Eleştiri, okuma tecrübesinin bir yönteme bağlı olarak aktarılmasıdır. Edebi bir eseri okumak, sonra da onu bir yönteme bağlı olarak aktarmak çok karmaşık ve başlı başına bir iştir. Eseri ve yazarı, var oluş zamanı ve şartları içinde doğru anlamak. tutarlı anlamlandırmak ve gerçekçi aktarmak gerekmektedir. Böylesine zor bir uğraş alanında eleştirmenin elindeki tek silah sadece yöntemdir.

Türk edebiyatında eleştirinin ilk örnekleri Tanzimat döneminin hemen ardından kendini göstermeye başlar. Namık Kemal'in edebiyatın toplumsal fayda yönüne yaptığı vurgu ile Beşir Fuat'ın şiirde hakikat arayışı çabası, edebiyat ortamında yeni bir tartışma zemini ve kısmen bir eleştiri havası oluşturur. Servet-i Fünun döneminde. Batıda gelişen bazı edebi kuram ve yöntemlerin yazarlar üzerinde açıkça tesirleri görülür. Tabii ki bütün bunlar, eleştiri sürecinin oluşumu için henüz bir başlangıç mesabesindedir.

Türk şiiri Cumhuriyet dönemine üç kanalı izleyerek girer. Bunlardan biri Namık Kemal, Tevfik Fikret ve Mehmet Akif'in temsil ettiği düşünsel ve toplumsal meseleler kanalı; ikincisi Mehmet Emin, Faruk Nafiz ve Ahmet Kutsi'nin temsil ettiği Anadolu gerçekleri ve memleket meseleleri kanalı; üçüncüsü ise Ahmet Haşim ve

Yahya Kemal'in temsil ettiği saf şiir kanalıdır. Bu üç kanal şiiri, farklı anlayış ve biçimlerle Cumhuriyet dönemine taşır. Cumhuriyet, biçim ve tema yönünden ikinci kanalı milli politikasına daha uygun bulur. Artık hece milli vezin, memleket meseleleri milli temadır. Fakat bu dayatma fazla uzun sürmez. Bir taraftan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in şiir ve estetik görüşü edebiyat ortamında ağırlığını hissettirirken, diğer taraftan Nazım Hikmet'in yöneleceği yeni bir şiir ilk işaretlerini vermeye başlar.

Dünya görüşü alanında yaşanan gelişmeler şiir alanında yaşanandan daha az karmaşık değildir. Cumhuriyet'in kurucu kadroları İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık düşüncesi karşısında gerçekçi ve samimi bir tavır takınmazlar. Milli Mücadele İslamcılık düşüncesiyle yapılır. Birinci Mecliste yerli ve Türkçü düşünce ağırlık kazanır. İkinci Meclis ve inkîlaplar döneminde Batıcılık baskın çıkar. Cumhuriyet, kendi dünya görüşünü dayatmacı ve tasfiyeci bir mantıkla tesis etmeye çalışır. Bu yüzden İslamcılık sindirilir, Türkçülük aşırı uca itilir (Turancılık) ve Batıcılık ise sosyalizme ve toplumcu gerçekçiliğe doğru yeni bir açılım kazanır.

Böyle bir ortamda eleştiri, henüz bir edebi tür olarak ortaya çıkmamıştır ama şiir, kuramsal olarak yoğun bir biçimde gündemdeki yerini korur. Şiirin içeriği ve işlevi; dil, anlam, biçim, bireysellik, toplumsallık gibi meseleler sıkça tartışılan konulardandır.

Eleştiri, önce edebiyat tarihçiliği, edebiyat incelemesi ve kuramsal metinler bağlamında kendini gösterir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi eleştiri, eleştirmensiz gelmiş; şifahi kalmış ve bazı teknik dikkatlerin ötesine geçememiştir. Bu dönemde esere yaklaşım yöntemleri yerine çoğunlukla kuramlar etrafında dolaşılırsa da, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in sanat ve estetik görüşleri eleştiri anlamında önemli tartışmalara sebep olur.

Türk edebiyatı Cumhuriyet dönemine görece bir yenileşme hamlesiyle girer. Eski edebiyatın biçim özellikleri, dili ve ele aldığı konular yadırganır. Milli meseleler sade ve halkın anlayabileceği bir dille ele alınmalı, hece vezniyle işlenmelidir. Yenileşme gibi görülen bu girişim, şiirin kalitesinde ısrarcı olmadığı ve güdümlü bir edebiyata zemin hazırladığı için kısa zamanda eskitilip aşılır. Oysa hece deneyimi Türk şiiri için bir zenginlik olabilecek nitelikteydi. Etkisi, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal üzerinden modernleşen bir şiire geçişte köprü göreviyle sınırlı kalmamalıydı. Hece şiirinin Ahmet Muhip Dıranas ve Ziya Osman Saba tecrübesi dil, söyleyiş biçimi ve derinliğiyle Türk şiirini birkaç kuşak daha besleyebilecek nitelikteydi. Eğer bu tecrübe doğru okunabilmiş olsaydı, toplumcu gerçekçi denilen şiir o kadar ucuzluğa düşmez ve Garip şiiri, elinde baltayla şiir ormanına o kadar rahat giremezdi.

Nazım Hikmet ve 1940'lı yılların toplumcu gerçekçi şairleri, hece şiirinin söyleyiş imkânlarıyla Tevfik Fikret ve Mehmet Akif'ten gelen çizgiyi sürdürmeye çalışırlar. Ne var ki Nazım Hikmet'in dışında hiç kimse bu çizgi üzerinde kalıp şiirde ısrarcı olmaz. Onun başarısının arkasında, hece şartlarını zorlaması ve çağdaş Rus şairlerinden Mayakovski'yi yakından izlemesi yatmaktadır. Gelgelelim, Nazım Hikmet'in ideolojik kimliği şairliğini her zaman gölgede bırakmıştır.

Garip şiiriyle gelen yenilik ise tam bir tasfiyedir. Garip, şiirin ne olduğu yönünde değil, ne olmadığına yönelik bir çabanın içindedir. Yeni bir toplum yaratma özlemi İnönü dönemi diktasıyla kesintiye uğradığından Garip şiiri, toplumsal bir proje içermez; sıradan insanın gündelik kaygılarının peşindedir. Türk şiiri adına yaşanan bütün bu gelişmelerin bir durulma sürecine girmesi ve taşların yerine oturtulması zamanı gelmek üzeredir.

İnsanlık, Birinci Dünya Savaşının getirdiği yıkımlardan yeterince ders almamış, yeniden ikinci büyük bir savaşa girmiştir. Bu savaş gerçekten tam bir yıkıma ve ardından da bir silkinişe sebep olmuştur. İnsanlık, ideolojilerin ve sermayenin girdabında can çekişmekte, adeta kendi sonunu kendi elleriyle hazırlamaktadır. Aydın ve sanatçılar büyük bir panik ve tepki içindedirler. Artık Türk şiiri, dünyadaki gelişmelere paralel olarak diliyle, estetik yapısıyla, insana ve dünyaya bakışıyla yeni bir döneme girmeye hazırlanmaktadır. İlk örneklerini 1950'lerin ikinci yarısından sonra vermeye başlayan bu anlayışın getirdiği şiir, Türk edebiyatının gerçekten ilk modernleştirici hareketidir. Geçmiş birikimler özümsenir, modern dünyadaki gelişmeler yakın takibe alınır, insan ve toplum değerlerine daha soğukkanlılıkla ve gerçekçi olarak yaklaşılır. Böylece sanat anlayışlarının ve şiirin ayakları iyiden iyiye yere basmış olur.

Eleştiri, kuramsal tartışma alanları ve polemik üslûbundan sıyrılarak bağımsız bir tür olma yoluna girer. Zaman içinde şiir üzerine mülahazalar ve şiir değinilerinin eleştiri olamayacağı, eleştirinin bir yöntemi olması gerektiği düşüncesi ağırlık kazanmaya başlar. Eleştiri alanında ortaya çıkan ilk isimler Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin ve Sabahattin Eyuboğlu'dur. Bu ilk eleştirmenler, eseri ve sanatçıyı bilgi ve beğenilerine göre yorumlayıp öznel/nesnel bir eleştiri yönteminin izini sürdürürler. Bu üç eleştirmenin temel çıkış noktası denemedir ve denemeden eleştiriye geçiş yapmışlardır. Bu yüzden yer yer eleştirmen ama, çoğunlukla denemeci olarak kalırlar. Nurullah Ataç genç sanatçıların tanınmasında öncü bir rol üstlenir. Değini yazıları ve dil konusundaki tutumuyla genç kuşakları etkiler. Sabahattin Eyuboğlu, 1940'lı yılların resmi hümanist kültürünü edebiyat dünyasına taşımaya çalışan ve Garip şiirine zemin teşkil eden bir anlayışı yazılarıyla kotarır. Bu yazıları *Sanat Üzerine Denemeler* ve *Eleştiriler* adıyla derlenip yayımlanır. Suut Kemal Yetkin estetik, sanat ve felsefe konularında yer yer eleştiri ama çoğunlukla denemenin sınırları içinde kalan öğretici nitelikte yazılar yazar.

1950'li yıllar Türk edebiyatının birçok yönden atılım yılları olmuştur. Şiir ve eleştiride yeni anlayış ve eğilimler yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaya başlar. Eleştiride Nurullah Ataç'ın öznel/izlenimci anlayışı giderek etkisini yitirirken, yeni anlayışlarla ortaya konulan ürünlere öznel yargılar yerine belirli, nesnel ölçütlerle yaklaşmak gerektiğini ifade eden eğilimler etkili olmaya başlar. Hüseyin Cöntürk ve Asım Bezirci böyle bir eğilimin ilk temsilcileridir. Hüseyin Cöntürk, edebiyatımızda nesnel eleştirinin gerçek bir öncüsü olarak İngiliz-Amerikan Yeni Eleştiri akımına dayanan sistematik bir kuram geliştirir ve uygulamasını da bizzat kendisi yapar. Turgut

Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı metin okuma yöntemiyle ele alır ve edebiyatımızda metin incelemesinin kitap boyutunda ilk örneğini ortaya koyar. *Eleştirmeden Önce* ve *Çağının Şairi* gibi kuramsal kitaplarının yanında Turgut Uyar, Behçet Necatigil ve Edip Cansever'in şiiri üzerine ayrı ayrı kitap yazar. *Dönem* ve *Yordam* dergileriyle Türk edebiyatına bir eleştiri zemini kazandırır. Hüseyin Cöntürk'ün tutarlı yöntem ve öncü deneyiminin kendinden sonraki kuşaklarca zorlandığını söylemek, bugün için bile çok kolay değildir. Asım Bezirci ise, nesnelliği savunmakla birlikte daima seçmeci kalmış, nesnellik ölçütünü Nurullah Ataç'ın izlenimciliğine benzer bir şekilde sürekli değiştirerek çelişkilerden kurtulamamıştır.

Edebiyatımızda, eleştiri alanında bir yöntem geliştirmeye çalışan veya yöntem kaygısı taşıyan, ya da ortaya koyduğu çalışmalarla yol gösterici bir niteliği olan yazarlarımız sanılanın aksine çok azdır. Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci, Fethi Naci, Mehmet Kaplan, Berna Moran, Tahsin Yücel, Akşit Göktürk, Memet Fuat, Ahmet Oktay, Mehmet H. Doğan, Füsun Akatlı...

Modern Türk edebiyatında şiir eleştirisi, bir taraftan eleştirmenlerce yapılırken diğer taraftan bizzat şairler eliyle gerçekleştirilir. Şairler, şiir eleştirisine daha çok emek vermiş ve daha verimli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Romancı ve şair kimliğiyle Ahmet Hamdi Tanpınar bu alanda bir ilk örnektir. *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yahya Kemal gibi kitaplarının yanında, edebiyat üzerine yazdığı çeşitli makaleler eleştiri açısından zengin bir kaynaktır. Tanpınar'da eleştiri belirli bir yönteme bağlı olmamakla birlikte esere yönelmeyi, onu içeriden okumaya çalışmayı bir ilke olarak kabul eder. Türk ve dünya edebiyatına hakimiyeti, zengin kültür birikimi ona eleştirel bir muhakeme kabiliyeti kazandırmıştır.

Tanpınar'ın yolunu izlemeye çalışan Mehmet Kaplan daha çok bilim adamı kimliğiyle öne çıkar. *Tevfik Fikret* çalışması eleştirel nitelikli bir edebiyat incelemesidir. Bunun yanında *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, *Şiir Tahlilleri* gibi çalışmalarında sanatçıyı ve eserini derinlemesine inceler. Çalışmaları, eseri ve sanatçıyı Türk şiir geleneğine bağlılık veya bu gelenekten ayrılış yönleriyle değerlendiren ve eleştirel nitelik taşıyan bir özelliğe sahiptir.

İkinci Yeni şairleri, hem kendi şiirleri üzerine kuramsal yazı yazmışlar hem de Türk edebiyatının birikimlerini yetkinlikle ele almışlardır. Bu bağlamda Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç saygın bir yere sahiptir. İlhan Berk, Ece Ayhan ve Edip Cansever'in yazdıkları daha çok değini niteliğinde yorumlardır. İkinci Yeni şiiriyle birlikte yapılan tartışmaların kuramsal yönü ağır basmakla birlikte her zaman eleştirel bir yönleri de vardır. Bu tartışmalara katılan şair, eleştirmen ve yazarların edebiyatımıza bıraktıkları zengin malzeme, İkinci Yeni'nin etkisini yaygınlaştırdığı gibi devamlılığını da sağlamıştır. Bu sebeple İkinci Yeni, modern Türk şiirinin her yönden tam bir merkez üssü olmuştur.

İkinci Yeni, Türk şiirinin Cumhuriyet dönemine girerken izlediği üç kanalı birden bünyesinde toplar. Geçmiş birikimlere karşı inkarcı olmadan onları güçlü bir

sentezle içselleştirir. Yeni şiir, Sezai Karakoç ve Cemal Süreya ile Yahya Kemal ve Ahmet Haşim üzerinden Şeyh Galip ve Nedim'e bağlanır. İkinci Yeni dil gücüyle. modern Türk şiirinin adeta Divan edebiyatına tekabül eder. Halk edebiyatını temsil etmek de Aşık Veysel, Cahit Külebi ve Ümit Yaşar'a düşer.

Muzaffer Erdost, *Pazar Postası*'nın 'Sanat-Edebiyat' ekinde İkinci Yeni'nin isim babası olarak onu destekleyen yazılar yazdı. *Pazar Postası*'nda, bir taraftan İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin şiirleri yer alırken diğer taraftan bu şiirin kuramsal çerçevesini oluşturacak yazılar yayımlanıyordu. Muzaffer Erdost, İlhan Berk, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Edip Cansever ve Ülkü Tamer İkinci Yeni'nin yazar ve şairleriydi. Karşı cephede büyük ölçüde Attila İlhan, Asım Bezirci ve Memet Fuat vardı. Bugün bu yazıların hemen hepsi kitaplaşmış durumdadır.

Attila İlhan ve Memet Fuat'ın yazdıkları değini ve polemik nitelikli yazılardır. Onlara göre, İkinci Yeni şairleri toplumsal sorunlara karşı ilgisizdir ve şiirde anlamı boşlamışlardır. Attila İlhan, şiir ve düşüncede bir yol saptırıcı rolündedir. Kendini. İkinci Yeni'nin gizli öncüsü görme saplantısı şiirinin ayarını bozmuş. yeni şiirin getirdiği imkânları sürekli karalamakla kendi önünü kesmiştir. Düşüncede ise Cumhuriyet kozmopolitinin bir arabeskidir. Memet Fuat'ın eleştirmenliği üçüncü sınıf bir okur düzeyindedir. Bütün çabası, okuduğu her metin ve şiirde toplumcu bir tema bulabilmek ve bunu Nazım Hikmet'e bağlayabilmektir. Bu sebeple İkinci Yeni'nin 1960'lardan sonra toplumcu temalara yönelimini ve bu eğilimdeki genç şairleri umutla karşılamış, onlara *Yeni Dergi*'nin sayfalarını açmıştır. Asım Bezirci ise, çok çalışkan ve üretken olmasına rağmen nesnellik ölçütünde tutarlı olmadığı için yaptığı çalışmalar daha çok edebiyat tarihçilerinin ve edebiyat incelemesi yapacakların işine yarayacak niteliktedir.

Behçet Necatigil, hiçbir topluluğa katılmamış, kendine bir şiir damarı bulmuş özgün bir şairdir. Şiir üzerine yazdığı ve *Bile/Yazdı* ile *Yazılar*'da toplanan denemelerinde. modern şiirimizin köklerini ve gelenekle bağlantılarını inceler. Çoğunlukla kuramsal olan ve yer yer eleştirel nitelik de taşıyan bu yazıları, ince beğeni ve sağlam bir şiir görüşünün ürünü metinlerdir.

Oktay Rifat, Garip şiirinin öncülerinden olmasına rağmen Orhan Veli'den hemen sonra öz ve biçim yönünden şiir havzasını değiştirmiş, estetik planda yeni bir atılım göstermiştir. Şiir üzerine yazdığı ve *Şiir Konuşması* adı altında bir araya toplanan kuramsal ve eleştirel nitelikli yazıları, İkinci Yeni şairlerinin yazdıklarına eklenebilecek özelliktedir.

Cemal Süreya'nın, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Oktay Rifat üzerine yazdığı ve *Şapkam Dolu Çiçekle*'de yer alan seri yazıları ile Turgut Uyar'ın, *Bir Şiirden* adıyla yayımlanan ve 21 şairden birer şiir alarak yaptığı şiir inceleme denemeleri ve Sezai Karakoç'un *Edebiyat Yazıları II*'de Necip Fazıl'ın şiiri üzerine yazdıkları, modern Türk edebiyatında şiir eleştirisinin en özgün ve seçme örnekleridir. Bu yazarların birinci işi eleştiri olmadığı hâlde şiir üzerine yazdıkları, şiir ve eleştirimiz açısından çok bü-

yük bir kazanımdır. Tanpınar'ın yazılarıyla birlikte modern edebiyatımızın omurgasını oluşturan bu türden yazılar, her ne kadar izlenimci/öznel bir yöntemle kaleme alınmış olsalar da, temelde nesnel eleştirinin işlevini yüklenmektedirler.

Bu dönemden sonra eleştiri adına yapılan çalışmalar, biraz birbirinden habersiz olarak gelişti. Üniversite camiasından bu işe katılanlar oldu. Meselâ Mehmet Kaplan gibi bir bilim adamı olan ve onun yolunu devam ettiren Orhan Okay, deneme ve bilimsel makaleleriyle eleştirel özellik taşıyan metinler ortaya koydu. Özellikle *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad* adlı eseri ve *Dergâh*'ta Necip Fazıl'ın "Çile (Senfonya)" şiiri üzerine yapmış olduğu seri çözümlemeler yetkin bir inceleme ve eleştiri örneğidir.

Nuri Pakdil, ustası Nurullah Ataç'ın izlenimci yolunu sürdürerek kaleme aldığı *Biat I, II ve III*'te toplanan denemeleriyle bir dönemin ve çevrenin sanat anlayışına ışık tutabilecek durumdadır.

Ahmet Oktay'ın, *Karanfil ve Pranga* adıyla Ahmed Arif'in şiiri üzerine yapmış olduğu çözümleme ve eleştirel çalışması, şiir eleştirisi açısından özgün bir çabadır.

Ataol Behramoğlu'nun, bazı deneme ve eleştiri yazılarını *Yaşayan Bir Şiir* adıyla bir araya topladığı kitabında, "İsmet Özel'in Şiiri Üzerine" başlığıyla yer alan ve İsmet Özel'in şiirini temellendirmeye çalışan uzunca bir denemesi şiir eleştirisi için örnek metinlerden biridir.

Murat Belge'nin, *Edebiyat Üstüne* adıyla bir araya getirdiği deneme ve eleştirileri, bir dönemin edebiyat anlayışları ve tartışma konularının belirlenmesi açısından önemli niteliktedir.

Şiir eleştirisi adına burada, 1960'lı yıllarda Hüseyin Cöntürk'ün çevresinde yer alan Eser Gürson ve Halûk Aker'in yarım kalan ve kesintiye uğrayan girişimlerini de anmak gerekir. O yıllarda yazdıkları, ancak otuz yıldan fazla bir süre sonra *Edebiyattan Yana* adıyla kitap haline getirilen Eser Gürson ve aynı dönemin şair ve eleştirmeni Halûk Aker, 1960'lı yıllarda Cöntürk sonrası eleştirinin umut vadeden genç isimleriydi.

Eser Gürson, genç yaşına rağmen eleştiride nesnelliği yakalamış; şiirden başka hikâye, eleştiri ve dönemin genel edebiyat sorunları üzerine yazdıklarıyla o dönemin yakın geleceğini belirlemeye yönelmiş bir yazardı. Halûk Aker, şair olmasına rağmen eleştiri yazılarında Cöntürk'ün disiplinli, sorumlu, metne doğrudan bağlı yöntemine yakın durarak nesnel eleştiriye yeni imkânlar arayan bir çabanın içindeydi. Bu iki genç yeteneğin yazmayı erken bırakması, modern Türk eleştirisinin vardığı menzilden geri düşerek yolundan sapmasına sebep olmuştur.

Hüseyin Cöntürk'le birlikte Halûk Aker ve Eser Gürson'un da çekilerek boş bıraktıkları alan, kısa zamanda daha yaşlı kuşaktan Doğan Hızlan, Mehmet H. Doğan ve Konur Ertop ile daha genç kuşaktan Oğuz Demiralp gibi yazarlarla doldurulmuştur. Bunda Memet Fuat'ın yayımcılığının rolü ayrıca dikkate değer özelliktedir. 1950'lerin sonlarına doğru Asım Bezirci ve özellikle Hüseyin Cöntürk'ün yazdıklarıyla izle-

nimci/öznel eleştiriyle ilişkilerini kesmeye uğraşan, 1960'ların ortasından itibaren de ortamı bütünüyle belirlemeyi başaran nesnel eleştiri, böylece 1970'lerin ilk yıllarından itibaren yeniden izlenimciliğe, öznelliğe, hatta kişiselliğe geri dönmüştür.

Modern Türk edebiyatında, eleştiri ve şiir eleştirisi adına yapılan çalışmalar devam edip gelmektedir. Ne var ki bunların çoğu yöntemsiz, birbirinden ve benzerlerinden habersiz, köksüz ve temel bakış açısından yoksun sathi metinlerden öteye gidememektedir. Türk eleştirisi, Hüseyin Cöntürk'ün eleştiri yolunu izleme cesareti gösterip kendini geliştiremediği sürece şair ve sanatçıların yazdıklarıyla yetinmek zorunda kalacaktır.

Bütün bu genel olumsuz havaya rağmen yine de tek tek bazı çıkışların var olması, modern Türk edebiyatında bir eleştiri geleneğinin oluştuğunu, zaman zaman kesintiye uğrasa bile içten içe tarihsel bir süreklilik taşıdığını göstermektedir.

1980'den Günümüze

Son yirmi yılda şiir üzerine yazılanların ortak niteliğini bulgulamaya yöneldiğimizde ise iki olumsuz yanın açığa çıktığını görüyoruz: 1) öznesizlik ve 2) ölçülerde geçmiş dönemlerin gerisine düşüş. Bu durum esas olarak *Yordam* dergisinin yayımına son vermesiyle, yani tamı tamına 1969 yılı sonunda başlamışsa da, asıl dağıtıcı, kırıcı, yıkıcı etkisini ilk 1980'li yıllarda duyurmaya başlamıştır. Son 1980'lerden itibaren belli bir düzelme, toparlanma gözlemlenebilirse de, bunun eleştirmen özneler ortaya çıkardığını, ölçüleri yükseltip merkezileştirdiğini söylemek için henüz erkendir.

Demek oluyor ki, 1980'den günümüze şiir eleştirisinden söz ederken, 'şiir eleştirisi' terimini tam anlamı içinde kullanmıyoruz. Bundan da terminolojiyle ilgili, ama bir yerden sonra terminolojiyi de aşan bir sorun doğuyor. Nedir şiir eleştirisi ve 1980'lerden itibaren şiir üzerine yazılanların hangilerini bu kapsamda değerlendirmek gerekir? Yukarıda sözünü ettiğimiz özne ve ölçü kaybı sebebiyle bu soruya tam (olumlu) bir cevap verilemez. Daha önceki dönemlerin eleştirmenleriyle kıyaslanabilecek tek bir eleştirmen ortaya çıkmadı son yirmi yılda. Aynı şekilde, bu dönem, yeni eleştirel ölçüler getirmediği gibi, daha önce ulaşılan ölçüleri de sürdürmedi.

Dikkatten kaçmaması gereken bir nokta, ilk 1980'lerle birlikte 'edebiyat ortamı'ndan 'edebiyat piyasası'na doğru bir geçişin yaşanmış olmasıdır. Bu nokta, birbirlerine zıt görünmelerine rağmen, aslında güçlerinden çok zaaflarında farklılaşan iki onyılı, yani 1970'lerle 1980'leri birdiğerinden gerçek bir terim aracılığıyla ayırmamıza da yardım edebilir. 1970'ler de, tıpkı 1980'ler gibi, şiire ve şiir eleştirisine yeni büyük değerler getirmemiştir. Yine de, sözü edilen ilk onyılın ikincisine bir üstünlüğü vardı: Edebiyata, özelde şiire ilişkin sorunları yine edebiyatın, şiirin, şiir eleştirisinin içinde bulgulamaya, tartışmaya, çözmeye uğraşmak. Tabii, bu, 1970'leri bütün dönemler içinde yüksek bir yere çıkarmaya yetmedi. Bütün edebiyatın, özelde şiir ve şiir eleştirisinin 1970'ler boyunca ciddi kan kaybına maruz kaldığı artık ge-

nel geçer bir kabuldür. Ne var ki, önceki dönemde kaybedilen 'kan'ı 1980'lerin edebiyat dışından getirmeye çalıştığı, bu yüzden de bozucu bir etkiyi sürekli kıldığı üzerinde yeterince durulmamıştır.

İşte burada eleştirinin teknik olarak dışında, ama telif gerekçesi bakımından eleştirinin yokluğuna denk düşen bir şeye, İsmet Özel'in üç parça halinde incelenmesi gereken 'çıkış'ına yakından bakmak gerekir. İlk parça, *Şiir Okuma Kılavuzu*'nun ilk baskısındaki yirmi denemedir. İkinci parça, 1982 ve 1985 yıllarında *Sanat Olayı*, *Yazko Edebiyat* ve *Yeni Gündem*'de çıkan ve *Kılavuz*'un bazı baskılarında yer alan uzun soluklu eleştirel denemelerdir. Son parça ise, *Dergâh*'ın 1990-91'deki ilk cildinde yer alan ve yine *Kılavuz*'un sonraki baskılarına giren on iki kuramsal denemedir.

Üç parçaya böldüğümüz bu yazılarda, İsmet Özel, kendisinden hemen önceki dönemin şair eleştirmenlerini hem devam ettirmiş hem de onlardan ayrılmıştır. Devam eden, önemli bir şairin Türk şiirinin ilerleme yönü üzerinde birinci elden söz almasıdır. Modern şiir eleştirimizin yaşayan, bir yanıyla sözlü göreneğidir bu. Namık Kemal'den İsmet Özel'e kadar izlenebilir olmasıyla da; teknik, üst-dilsel, profesyonel eleştirinin yokluğunda vahamet kazanmıştır. Şiir üzerine yazanlar arasında kendisini şiiri çözümlemeye adamış; yeteneği, bilgisi ve içtenliğiyle kendisini geniş okuyucu kesimlerine kabul ettirmiş eleştirmenler yokken, önde gelen şairlerin söze ustalarının kaldığı yerden devam etmesinde anlaşılmayacak bir şey de yoktur zaten.

Öte tarafta, İsmet Özel'in Turgut Uyar, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç gibi şiir eleştirisinde rolü bulunan önceki şairlerden ayrıldığı iki nokta vardır. Birincisi, Özel'in 1995'te Süleyman Çobanoğlu üzerine *Dergâh*'ta çıkan yazısı dışında tek tek şiirler, kitaplar veya şairler üzerine pek yazmamış olmasıdır. (Bu bakımdan, şairin İletişim'in *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*'ne yazdığı "Şiir" makalesi ve Dergâh'ın *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*'ne yazdığı "Cemal Süreya" maddesi, bu hükmümüze uymayan örnekler olarak ayrıca incelenebilir.) İkincisi ise, birincinin gerekçesini içinde taşıyacak şekilde, şairin, yazılarının çıktığı dönemde dönemin tamamını karşısına alarak söze girişmesidir. İsmet Özel'den öncekiler, devam eden bir tartışma ve araştırmanın bir tarafı olarak ortaya çıkıyorlardı. İlk defa İsmet Özel'le birlikte bu eşzamanlı tartışmanın dışında, daha çok artzamanlı bir tartışmanın alanına geçeriz. Tartışılan, artık şiirin mevcut durumu üzerinden yakın geleceği değil, bir önceki durumu karşısında içinde düştüğü durumdur.

Şiir Okuma Kılavuzu'nun ilk parçasında yer alan yirmi deneme, yukarıdaki sebeple, bir şairin zamandan, şiirin geçtiği evrelerden ve vardığı durumdan bağımsız olarak ileri sürdüğü tezler şeklinde okunmasa gerektir. Bu denemeler, kitapta Puşkin, Yeats ve Kavafis'ten alınan şiirlerin de ima ettiği gibi, şiirin çekilmiş olduğu bir alanda yazıldıkları yönünde bir özbilinç taşırlar. Yeni bir döneme girilmiştir; ama bu döneme girişi sağlayan şiir değil, şiirsizliktir, şiirin yokluğunda sökün eden önyargılardır. Söz konusu denemelerin birçoğu, mevcut bir önyargıyı kırmak üzere kaleme alınmıştır diyebiliriz.

Şiir Okuma Kılavuzu'nun ilk parçasındaki temel tezleri özetlemek gerekirse:

1) Şiir de şiirsel de sadece şiirin içinde aranmalıdır.

Bu tez "Su, H2O'dur," demeye benziyor. Suyun kendisi dışında herşeye benzetildiği ya da herşeyin suya benzetildiği bir yerde "H2O" formülünün öze dönüşü simgelediği söylenebilir. İsmet Özel de yukarıdaki tezi şiire dikkati çekmek, meselenin özüne dönülmesini sağlamak üzere ileri sürmüştür. Aslında İsmet Özel de, başka söyleşi ve yazılarına bakılırsa, birçok başka şair gibi şiirin metnin dışında ve öncesinde var olduğunu kabul eder; ama bu varlık kendisini ancak doğrudan doğruya şiirle duyurduğu için, şair bu farkın altını çizmek istemiştir.

2) Şiir entelektüel bir uğraş değildir.

Özel'e göre şiir mevcut bilgi ve/veya bilincin güzel bir söz aracılığıyla aktarılması değil, bu ikisinin ve hatta mantığın öncesindeki düşünme, algılama ve tatma tecrübelerimizle alıp veren bir ifadedir. Kısacası, şiirin kuralı yine şiirde konulur. Bu tez, modernist şairlerin ortak tezidir. Dolayısıyla, modern şiir eleştirisinin de paylaştığı bir tez olagelmiştir.

3) Şiir, içkin ve aşkın nitelikleri bünyesinde barındıran imgelemle yazılır.

Yukarıdaki tezin devamı. Bu teze dayanılarak, özünde entelektüel bir uğraş olmayan şiirin entelektüel uğraşların bilgibilimsel rakibi olduğu söylenebilir. Entelektüel tezler, tarih ve aklın özdeşleştirilmesinden çıkarılan sonuçlardan ibarettir. Bu tezlerin ilk göze çarpan yanı genel geçer olmaları, bireyselden çok evrenseli, insan tekinden çok insanlığı esas almalarıdır. Şiirse oluşumu bakımından tam tersi bir yol izler. Her şiir öznelden yola çıkar; hatta kesintiden, kırıntıdan, kırpıntıdan. Yine de bizde bir karşılık, İsmet Özel'in kendi deyimiyle "onama duygusu" uyandırması içkin niteliğindendir. Zira, bir insan aynı zamanda bütün insanlığı temsil özelliğine sahiptir. "Kelime kendisinden çıkar ve biz de kendimizdeki kelimeden çıkarız." Başka deyişle, insan ve kelime büyük evrenin (makrokozmosun) mikrokozmik birer parçasıdır.

Üç tezde özetlediğimiz yirmi deneme, dönemin şiirsizliğine vuran etkisi duyulmadığı için, kitabın yayıma girdiği Ocak 1980'den itibaren daha çok saf felsefî-estetik tezler olarak algılandı. İşte *Kılavuz*'un ikinci parçasındaki yazıların rolü bu incelikli tezleri döneme uygulamak olmuştur.

Bu parçadaki yazılarda yer alan tezlerin öncekilerden en önemli farkı, içerdiği tarihsel tespitlerdir. İsmet Özel, bu yazılarda dünya şiirinde modernizmin kısa bir tarihini verir; Türk şiirinin son büyük atılımının 1954-59 yıllarına denk düştüğünü bildirir; kendi kuşağının özeleştirisini ve savunmasını yapar ve nihayet 1980'lerin mevcut şiirini ayrım yapmaksızın yargılar.

Dikkat çekici bir konu, Özel'in *Şiir Okuma Kılavuzu*'nun her üç parçasındaki tezlerinin yaygın bir kabulle karşılanmasına rağmen, bu tezlerin döneme uygulanmasının tepkiye yol açmasıdır. Bunu kişilerin gururuyla, özsevgisiyle açıklamak mümkündür; ama şiir eleştirisinde bu tür açıklamalara yer yoktur. Özel'in temel tezlerinin kabulü, uygulamasını da kabul etmeyi getirir veya getirmelidir. Zira, tezle uygulama

arasında tutarlık ve geçerlik bakımından bir sorun yoktur. Yukarıda da vurguladığımız gibi, İsmet Özel'in şiir üzerine tezleri zaten 1980'lerin şiirsizliğine, 1959 sonrasının atılımsızlığına ilişkindir.

İkinci parçadaki yazılara dönersek, buradaki tezleri de şöyle özetleyebiliriz:

1) Türk şiiri son büyük atılımını 1954-59 yılları sırasında yaptı.

Bu tarih başkalarınca daha da geniş alınmaktadır: 1950'ler, 1952-60 vs. gibi. Yine de, 1950'lerin son kısmı üzerinde 'atılım' vurgusu ve bu atılımın safdışı bırakılmadığı fikri genel kabul görmektedir. Özetle, İkinci Yeni, Türk şiirinin yenilik zincirindeki son ciddi halkadır; daha doğru okumak gerekirse, kopuşlar silsilesinin son ciddi kopuşudur.

Bu tezin ima ettiği, İsmet Özel'in üzerinde hassasiyetle durduğu nokta, "gençlerin hikâyesi"nin bu son atılımdan sonra müzminleşen bazı sorunlarla örüldüğü yolundadır. Bu nokta, Özel'in diğer tezlerini geliştirmesini sağlayan nirengi noktasıdır aynı zamanda.

2) Şiirin ve şairin aydınlar arasındaki yeri sarsılmış; toplum bilimleri ve ideoloji *(intellect)* şiir üzerinde belirleyici bir özellik kazanmıştır.

İsmet Özel'in vecizeleşmiş yazı başlığıyla "Şairler Intellect'in Pençesinde"dir artık. Genç şairler şiiri kendi içinden yenilemeyi bir tarafa bırakmış, belli ideolojilere bağlanma ve şiiri ideolojinin yedeğine sunma yoluna gitmişlerdir. Özel, burada modern Türk ve dünya şiirinin özgül yapısını, "ıra"sını tanıtma yolunda kısa bir tarih yazar. Tabii, Özel'in bu amaçla yazdıkları şiir tarihi cinsinden bir şey değil, temel meseleleri açığa çıkarma yolunda kullarulan iki boyutlu tarihsel şemalardır. Bu şemalar vasıtasıyla modern şiirin toplum örgütlenmesi ve akıl karşısındaki tutumu ve konumu ortaya konulur. Özel'e göre modern şiir şairin mekanik (modern) dünyaya organik tepkisinden doğar.

İşin başka bir tarafına bakılacak olursa; entelektüalitenin, aklın hakim olduğu bir ortamda İsmet Özel'in tezlerinin eleştirilmesi veya ilerletilmesi beklenirdi. Oysa bu neredeyse hiç yapılmadı. Kısacası, Özel "Şairler intellect'in pençesinde" derken terimi de tanımı da Batı'nın daha gelişmiş entelektüel dünyasına dayandırıyordu. Yoksa, "intellecti'in pençesi" ibaresini Türkiye'nin mevcut entelektüel ortamı için iltifat kabul etmek gerekir.

3) Şiir düşünceyle "bağlanma"nın ötesinde daha temelden bir ilişki içindedir.

Bu sonuncu tez daha çok bir projedir. Zira, mevcut veya geçmiş şiirden doğrudan doğruya çıkarılmış değildir. Özel, burada Ataol Behramoğlu'yla birlikte kurmuş oldukları *Halkın Dostları*'na, bu derginin "mesele"sine değinir. *HD*'nın meseleyi çözemediğini açık yüreklice kabul eden şair, şiirin "çağdaş eleştirel gücü"ne vurgu yapar; Türkiye'deki üç ideolojik akımın (İslamcılık, Türkçülük, Marksizm) Batı karşısındaki gerginliğini söz konusu eder; bu gerginlik ve bu eleştirel güçle donanmış şiirin "beşeri mesele"yi temelinden kavrayabileceğini gösterir ve tanım gereği bazı ikilemler barındıran projesini/tezini şöyle özetler:

"Şiirin basamağı bizzat ideolojilerin de varoluşlarını borçlu oldukları, o dili konuşan halkın bir bakıma kavrayış gücünü temsil eden bir bilgi basamağıdır."

Şiir Okuma Kılavuzu'nun üçüncü ve son parçası olarak, 1990-91'de *Dergâh*'ta çıkan yazıları alıyoruz. Bu yazıların belirgin özelliği, yukarıda sözünü ettiğimiz projenin estetik kesitini sunmalarıdır. Bu yazılarda, Özel, birçok kavram çiftinden (ethos-pathos, şair-şahir, sünni-heterodoks, barbarlık-medenilik, kendilik bilgisi-kendini bil) yararlanarak şiirin etik-estetik-epistemolojik bağıntılarını açmaya uğraşır. Bu on iki yazının her biri ayrı birer tez olarak okunabilir. Önemli olan bir nokta, bu tezlerin felsefeyle, özelde estetikle ilişkileri olmasına rağmen, modern Türk şiirinin kendine özel tarihinden bağımsız birer felsefî tez, estetik birer hüküm olmayışlarıdır.

Kılavuz'un bu son parçasının etkisi yeterince belirlenmemiştir. 1990'larda şiire başlayanlar üzerinde ciddi bir etki yaptığı tahmin edilebilir; ama bu koldan, yani şiirin etik-estetik-epistemolojik bağıntılarını çözümleme yolundan ilerleyen bir şiir eleştirisi olduğu söylenemez.

Son yirmi yılda, İsmet Özel'inkine benzeyen çabalara yine de rastlayabiliyoruz. Bunlar arasında en derli toplu olanı Ebubekir Eroğlu'na aittir. Özel'in *Şiir Okuma Kılavuzu*'yla Eroğlu'nun *Modern Türk Şiirinin Doğası*'nı birlikte okumak (ki bu satırların yazarları bunu açıkça önermektedirler) son yirmi yılda şiir üzerine düşünmenin yoğunlaştığı bağıntı ve alanları tespit etme yolunda ilginç düşünceler uyandırır. İki yazarın kalkış noktaları kadar, vardıkları sonuçlar da farklıdır. Bu farklılığın bazı temel noktalarını vurgularsak, muhtemel şiir eleştirisinin uğraş alanına ve belli göreliklerine işaret etmiş olur muyuz? Biz bunu olur sayma eğilimindeyiz.

Bir kere, Özel'le Eroğlu'nun modern Türk şiiri içindeki konumları dikkate alınmadan, görüşlerindeki farklılaşma nihai olarak anlaşılamaz. Özel; İkinci Yeni, 1960 Kuşağı ve daha sonrakilerin üzerinde uzlaştığı tek usta şairdir. Özel'in şiir üzerine yazdıklarında bu özgüven sürekli rol oynar. Özel, şiiri üzerinde uzlaşılmış bir usta şair olarak, şiir nosyonu bağlamında üzerinde uzlaşıldığını var saydığı şey hakkında yazmaktadır. Amacı, şiirin atılım gücünün kırıldığı yeri içeriden tamir etmektir denilebilir.

Ebubekir Eroğlu ise, hakkında susulan bir şairdir. Dolayısıyla, şiir üzerine yazdıklarının daha başlarken haklılaştırıma ihtiyacı vardır. Zira, Eroğlu, şair eleştirmenler göreneğinin devamı olarak yazmadığı gibi, teknik anlamda bir şiir eleştirmeni de değildir. Öte tarafta, yazdıkları denemenin serbest alanında da yer alamayacak kadar tekniktir vs. Eroğlu, yazılarının telif gerekçesini kültür ve medeniyet hakkında olduğunu var saydığı uzlaşmaya dayandırır. Başka deyişle, Eroğlu, şiirin bir ustası olarak değil, seçkin ve ileri bir okuyucusu olarak söze girmektedir.

Yukarıdaki farka bağlı bir durum olarak, İsmet Özel şiiri dilin yapımçözmesi olarak, Ebubekir Eroğlu ise yeniden yapımı olarak görürler. Özel'e göre, "barbar"ın, "sünni"nin, "kendilik bilgisi"ne sahip olanın dili olarak şiir, dilin düşünceyle olan ilişkisinin biçimsel yükünden sıyrılmak zorundadır. Eroğlu ise, şiiri dilin içinde, dili de medeniyetin içinde sayar. İsmet Özel'in poetik düşüncesinde kopuş, Eroğlu'nda

ise bağlılık esastır. Burada Eroğlu'nun modernizme nasıl yaklaştığını görmek gerekir; çünkü yazarın görüşleri ilk bakışta tutarsız görünmektedir.

Eroğlu için her bakımdan gelenek ve medeniyet esastır. Modernizmi bir tepki ve moda olarak görür. Bu yüzden de geçicidir; bugün önemli kabul edilen birçok modern şair, "edebiyatın olgunlaştığı ve *reflective* karakterin silindiği yerlerde" elenecek, ancak bugünden kalanlar Gelenek zincirine dahil edilecektir.

Eroğlu'nun Gelenek merkezli yaklaşımının ayrıca haklılaştırılmaya ihtiyaç duyan iki yanı var. Bunlardan biri, Eroğlu'nun Geleneği canlı, hakim, üstün, sürekli; moderni veya mevcut şiiri ise henüz ölü, bir anlık, şüpheli, ancak yorum aracılığıyla Şiir'in (Geleneğin) gövdesine dahil olduğu gösterilebilecek bir deneyiş saymasıdır. Bu yaklaşımın dayanağı, şairlerin bilincinde, şiir metninde ve okuyucu algısında bulunamaz; entelektüel, hatta entelektüalist ve kültüreldir. Başka deyişle, Ebubekir Eroğlu, Geleneği modernin üzerine çıkarırken şiir eleştirisi göreneğinin zıddına hareket etmektedir. Zira, şiir eleştirisinin ana eğilimi, şiiri sondan başa doğru, yani moderni Geleneğe esas kabul ederek okumaktır. Eroğlu'nun Gelenek nosyonu, aynı zamanda eleştirinin reddi gibi görülebilir. Benzeri bir şekilde, bu nosyon, farklardan çok benzerlikleri tespit etme tavrına hizmet etmektedir.

Yazarın yaklaşımının haklılaştırılmaya ihtiyaç duyan ikinci yanı, modernist kopuşların son bulmasının ardından şiirin 'yeni' imkânı olarak gördüğü 'devam' fikrini modernizm öncesi Geleneğe değil, yine bizzat modernizme dayandırmasıdır. Eroğlu, devam edenin ne olduğunu bulgulamaktan uzak durduğu için, bu haklılaştırım kendi yazdıkları içinden çıkmaz.

Ebubekir Eroğlu'nun şiir eleştirisi çevresinde yer alan diğer çalışmaları ise bir yandan *Modern Türk Şiirinin Doğası*'ndaki izlenimci, medeniyet merkezci bakışın ayrı ifadeleri olmalarına rağmen, diğer yandan da yukarıda değindiğimiz seçkin, ileri okuyuculuğun birer ifadesidir. *Sezai Karakoç'un Şiiri*, Karakoç şiiri hakkındaki en dikkate değer çalışmadır henüz. Yazarın eski şiir hakkındaki eleştirel denemelerini içeren *Sevap Defteri* de, eleştiriden çok denemeye ait olsa da, seçkin ve ileri bir okuyucunun sesini duyurmak bakımından, geleceğin eleştiri kuramcılarının ilgisini çekebilecek durumdadır; özellikle okuyucuyu merkeze alan bir kuramın dikkatini çekmesi beklenir.

Eroğlu'yla birlikte anılabilecek iki şair eleştirmen daha var: Kamil Eşfak Berki ve Ali Günvar. Berki, özellikle Karakoç ve Zarifoğlu şiiri üzerine yazdıklarıyla, Günvar'sa daha çok poetika kavramlarının Batılı temellerine getirdiği açıklıkla son yirmi yılın okunması gereken yazarları arasındadır. Berki, bir "bricoleur" tavrı içinde de olsa, doğrudan şiir metniyle ilişki kurduğu için, şiir eleştirisine en yakın isimlerden biridir. Sık yazmaması, yazdıklarının henüz kitap olarak biraraya getirilmemiş olması, Berki'nin dikkatine ancak eş derecede dikkatlerin ulaşabilmesine yol açıyor ne yazık ki. Ali Günvar'sa kavramlardaki açıklığına, diriliğine belli şairler hakkında yazarken ulaşamadığı için, eleştiriden çok kuram alanında kabul edilmelidir.

Poetika-eleştiri tutarsızlığı, son yirmi yılda Ali Günvar'la başlayıp biten bir sorun

değildir. 1980'ler, poetika-şiir-eleştiri üçgenini baştan ele almayı gerektirecek yanılgılarla, sapmalarla doludur. Yukarıda andığımız isimler, nispeten şiiri yine şiirin içinden görmeye gayret eden yazılar kaleme almışlardı. Oysa, onların yazdıkları, son yirmi yılda söz konusu üçgen içinde yazılanların oldukça küçük bir kısmını oluşturur. Çoğu metin, şiirin kendisinden çok kabıyla, sunumuyla ya da bizzat pazarlanmasıyla, kurama yedirilmesiyle ilgilidir. Bunların ayrıca eleştirilmesi söz konusu olabilir. Şiir eleştirisinin asıl dayanaklarına dönmesi yolunda bu gereklidir de. Başka deyişle, şiir eleştirisinin alanına sağlam ve sağlıklı bir giriş yapmak için, üst-eleştiriye başvurmak, şiir hakkında yazılanların eleştirisini yapmak gittikçe kaçınılmaz hale gelmektedir. Nitekim, bu yazı da bu tür bir hedefin işaretlerini içinde taşıyacağı umularak yazılmaktadır.

Bu noktada, sözünü ettiğimiz 'ilgisiz' yazılara yönelik bir şema geliştirmek gerekirse, son yirmi yılda şiir üzerine yazılanların şu şekilde gruplanması mümkündür:

1) Özdemir İnce ve Hilmi Yavuz'un yazdıklarında görüldüğü gibi, Batılı 'biçimci' kuramlar şöyle böyle derlenerek, aktarılarak ve belli metinlere kısmen uygulanarak yazılan denemeler. Bu denemelere hız veren bir gelişme, özellikle Batı filolojisi bölümlerinin çağdaş eleştirel kuramların Türkçe'ye aktarılmasında giderek daha yoğun görev almasıdır. Sorun, bu kuramların modern Türk şiir eleştirisine nasıl dahil edileceğidir; ama ne filoloji bölümleri ne de İnce ve Yavuz gibi uygulayıcılar, bu soruyu sorma ve cevaplama gereği duymuşlardır. Bu yolda, kuram-eleştiri adına bir sözde teknoloji yaratılmıştır; ki bu bakımdan ithal-ikameci montaj sanayiini hatırlatmaktadır. Bu sözde eleştiri-kuram teknolojisinin belki en önemli zararı, dürüstlükten bir kaçış haline gelen seçmeciliği beslemesidir.

Batı'dan bütünlüklü olarak aktarma veya Batılı olanı kendi içinde eleştirme ise hemen hiç yapılmamıştır. Cem Taylan'ın *Modern İngiliz Şiiri. William Butler Yeats ve Ezra Pound* isimli çalışması burada olumlu bir örnek olarak ayrıca anılabilir. Ne var ki, bu kitap da özde bir "ders notları derlemesi" olup filolojiyle ilgisi olmayan okuyucuya fazla bir şey söylemez.

2) Kuşak kavgası veren yazılar. Bu yazıların ilginç bir özelliği, kimin neyi kiminle neye dayanarak tartıştığını göstermeyişleridir. Kavgası verilen kuşak, "1980 Kuşağı"dır; ama birkaç benzer tema ve kanonik bazı ortak kabuller (Aslında "1980 Kuşağı", en çok Ece Ayhan ve İsmet Özel gibi usta şairlerin imajı çevresinde örgütlenmiş bir tasarımdan ibarettir.) dışında, kuşak nosyonu oluşturmaya yetecek ortaklıklara varılamamıştır.

3) Kuşak kavgasının yanı sıra devam eden, 1970'lilerin özellikle *Yordam* göreneğinden esinlenerek sürdürmeye çalıştıkları şiir incelemeleri. Bu incelemelerin kuramsal temelleri, kullandıkları terimler ve tartıştıkları sorunlar ikinci el olmaları yüzünden fazla dikkat çekmemiştir. Ramis Dara, Veysel Çolak, Ahmet Ada ve sonradan Sabit Kemal Bayıldıran, bu tip incelemeleri sürükleyen yazarların önde gelenleridir.

Ayrıca, 1980'lerin sonlarına doğru *Broy* dergisinde Seyyit Nezir, Veysel Çolak, Hüseyin Haydar, Metin Cengiz ve Tuğrul Keskin'den oluşan bir grup, "Yeni Bütün"

başlıklı bir şiir manifestosu yayımlayarak 12 Eylül 1980 sonrasının sindirilmiş, toplum sorunlarından uzak, içe kapanık ve sorumsuz bireyciliğine karşı 1970'li yılların politik söylemini 'birey'den başlatarak yeniden kurma özlemlerini ortaya koymuşlardır. Ne var ki, ortaya konulan metinler, geçmiş birikimleri özümseme çabası içinde de olsa hantal şiir ortamını sarsacak ve dönüştürecek bir nitelik taşımadığı için ardında olumlu, sürekli, anlamlı bir etki bırakmadan silinip gitmiştir. Yeni Bütün, ne yeni bir şiir getirmiş ne de şiir eleştirisi adına ortaya belli bir verim koyabilmiştir.

4) Hasan Bülent Kahraman ve Orhan Koçak'ın temsil ettiği toplumbilimsel bakış. Kahraman geriye, 'toplumcu gerçekçi' sanat anlayışına dayanma iddiasındayken, Koçak doğrudan doğruya toplumbilim ve ideolojiden daha çok özellikle Almanya'da gelişen bilgibilimsel, yorumsamacı, görüngübilimsel bakış açılarından çıkış alır. Yine buna bağlı olarak; Kahraman şiir-ötesi kavramları tartışırken, Koçak özellikle modern Türk şairleri üzerine yazdıklarıyla dikkati çekmiştir. Bu bakımdan, Kahraman'ın eleştirisinin şiire ait olduğu söylenemez; sadece ilişkindir. Koçak ise, mikro-estetiğe yaklaştığı, şiiri 'yakından okuduğu' yerlerde şiir eleştirisine katkıda bulunmakta; ama esas olarak şiir-ötesi tümdengelimciliği müzminleştirmektedir.

5) *Edebiyat Dostları* ve *Edebiyat-Eleştiri* (Bugün çıkmakta olan *Edebiyat ve Eleştiri*'yle karıştırılmamalıdır.) gibi dergilerin temsil ettiği politik eleştiri ya da eleştirel politika. Bu iki derginin tavrı, yukarıdaki bütün diğer yönelişlere karşı çıkmak ve diğerlerinin verili aldığı birçok nosyonu tarihselleştirmeyi denemek olmuştur. Ne var ki, doğrudan doğruya politikanın dilini, işleyiş mantığını kullanmaları, edebiyatı edebiyatın içinde ve çevresinde, yani edebiyat eleştirisinde elde edilmiş terimlerle eleştiremedikleri için, çabaları akamete uğramıştır.

6) Kuşak kavgası verenlerin daha sonra *Sombahar* ve *Ludingirra* gibi dergilerde yazdığı eleştirel denemeler. Bu yazıların önemli kısmı, kuşak kavgasından kalma alışkanlıklar yüzünden öznelden kişisele düşüşü gösterirken, özellikle "Kuşak" dışında kalan daha genç yazarlar şiir eleştirisinin saygın alanına doğru gitme eğilimine sahiptirler. Bu yolda söz konusu iki dergiyle sınırlı olmayan bir alanın açılmakta olduğu görülebilir. Zira "1980 Kuşağı" Nurullah Ataç'ı yeniden keşfederken, daha sonrakiler 1960 Kuşağı'yla, özellikle de Hüseyin Cöntürk tarzı yeni eleştiriyle, nesnelcilikle, yakın okumayla ilgilenmeye başlamışlardır.

Bütün bunlara bakarak, modern şiir eleştirisi hakkında yakın geleceğe yönelik sezgi ve öneriler içeren bir sonuca varmak mümkün görünmemektedir. Zira, tutarlı ve bütünlüklü bir varlığı bulunmayan bir şeyin yakın geleceğinden söz etmek akla uygun değildir. Belki, bir şiir eleştirisi varmış gibi yapmanın asılsızlığı vurgulanabilir. Elbette birtakım kişisel ve topluluksal tasarılar, projeler, öneriler ve çalışmalar olabilir –ki yok değildir. Yine de, nesnel bir durum tespitinden ibaret olması için kaleme alınan bu tür bir yazının sonuçsuz bitmesi, okuyucuyu şaşırtmamalıdır. Bu sonuçsuzluğun aksine dönerek şiir eleştirisi yolundaki muhtemel çalışmaların kıvılcımlarını içinde barındırdığının sezilmesi ise bir umuttur.

METİN CENGİZ

ÇEVİRİ SORUNLARI

Edebî çeviri yalnızca bir dilden başka bir dile değil aynı zamanda, bir kültürden başka bir kültüre, bir uygarlığın özgün biçiminden, bir anlayıştan, belirli bir tarihî süreç sonunda oluşmuş yaşam biçiminden bir başka yaşam biçimine de çeviridir. Bir metni çevirmeye kalkıştığımız zaman karşımıza yalnızca farklı bir dil, o farklı dildeki bir konu, öykü, şiir değil, yukarıda sözünü ettiğimiz olguların o metinde cisimleşmesi de sözkonusudur.. O metin ne ise, içinde oluştuğu toplumun çatışmalarını, anlayışlarını, yaşam biçimlerini, hayata bakışlarını o metnin yazarının fikrinde, o yazarın/şairin toplumla olan karmaşık ilişkileri bağlamında içinde taşımaktadır. Biz o metinden kalkarak o gün içinde bulunulan koşullar, yaşam, anlayış, hatta tarihin seyri hakkında bile bir düşünce öne sürebiliriz. Yanlış, doğru, ama bu böyle.

Edebî çeviri aynı zamanda yerküre üzerinde yaşayan diğer uluslarla zorunlu olarak girdiğimiz ticarî, siyasî ilişkiler ağını da tamamlayıcı bir olgudur; hatta, olmazsa olmazıdır işin. Bir ticarî, siyasî, hukukî ilişki aynı zamanda karşılıklı karmaşık ilişkiler ağına girmek anlamını da taşır. Bu ilişkilerin hemen başında yarattığımız uygarlıklar, kültürlerin ilişkisi gelir. Bu da ulusların diğer uluslara bakarak hem kendilerini tanımalarına, hem de kendi uygarlık ve kültürlerinin tarihî oluş seyrine bir çekidüzen vermek anlamına gelir. Kültürlerin, uygarlıklar, uygarlıkların zihniyet üzerindeki yapıcı gücü bu seyir etkileşimini zorunlu kılar. Yeryüzünde yaratılmış bütün kültürlerin, uygarlıkların birbirlerini karşılıklı olarak etkilediği, bütün kültürlerin insanlığın ortak mirası olduğu anımsanırsa, bir ulusun diğerine bakarak kendine çekidüzen vermesinde, değişmesinde yadırganacak bir şey olmadığı da görülür. Bu seyirde karşılıklı ilişkilerdeki çıkar dürtüsünün öncelikli konumunun ilişkilerden etkilenerek değişmeyi, ötekine göre kendini tanıyıp kendine çekidüzen vermeyi olumsuzlayacağını düşünmek ise safdilliktir. Yeri gelmişken söyleyelim: Bir ulusun diğer uluslardan sermaye birikimi, teknik, bilgi anlamındaki üstünlüğünün sonucu olan şu kadim sömürüyü diğer ulusların üstünde yürütmesi öyle sonsuz değildir, bu gelişmenin doğal seyrine olduğu gibi diyalektiğine de aykırıdır. Bir yerdeki yaprak kımıltısı dünyanın diğer ucunda nasıl hissediliyorsa, karşılıklı ilişkilerin üstünlüğü sürekli zorlayıcı olduğunu da anımsatalım. Politikacıların saflığı, bilinçliliği, ulusun ortalama kültür düzeyi, üretimin toplam hacmi vb. elbette etkileyicidir. Ancak hepsi bu kadar. Yaşamın doğal gereği, yerlerini ulus için hayırlı olacaklara bırakırlar, daha gelişmişi yer açar kendine, gerçekleşir.

Demek edebî çeviri, kendi kültürünü üretmek kadar önemli. İslâm medeniyetinin gelişme döneminde Aristo'dan, Eflatun'dan yapılmış çevirilerin yeri, yine Avrupalı-

ların karanlık bir çağdan çıktıkları dönemde Arapçadan, Farsçadan ve diğer dillerden yaptıkları çevirilerin yeri anımsanırsa, önemi de daha iyi kavranır. Çevirinin önemini kavramak için yalnızca bizdeki son iki yüz yılda yapılan çevirilerin bu coğrafyayı nasıl etkilediğini, nasıl dönüştürdüğünü düşünmek bile yeter. Son dönem bir durgunluğa giren Fransız şiirinin çeviri sayesinde taze bir kan edindiğini de anımsayalım.

Burada bir parantez açıp, kültürlerin etkileşiminin bizi biz yapan öğeleri ortadan kaldıracağı düşüncesinin bazı anlarda tutucu bir rol üstlenip gelişmeye ket vurduğu gözlenirse de, bu da sürekli değildir. Bu etkileşim ve değişim sürecinin yapısına ters olduğu gibi, her ulusun değişimi kendi özellikleriyle yaşayabileceği, kendine benzeyerek, kendi gibi olarak bu değişimi gerçekleştire(bile)ceği unutulmamalı. Nasıl ki Avrupada İsveçliler Fransızlaşmadıysa, Türkler de İngilizleşmez, Fransızlaşmaz. Dönem olarak görülen aymazlıklar, kendi diline karşı duyarsızlıklar hiçbir zaman sürekli olamaz, olamaz çünkü karşıt duyarlıkları doğurur, onu geliştirir. Bu da nasıl olsa bu iş böyle oluyor diye bize yan gelip yatma hakkını vermez. Aksine sürekli bir oluş içinde olan tarihi yapma hazzını duyma isteğini artırmalı, uyanık kılmalı.

Yeniden konuya dönersek... Çevirinin bir kültür için taze kan olduğnu söyleyebiliriz. Bu anlamda çeviri hem kendi anadilini hem de araç dili iyi bilmemizi şart koşar öncelikli olarak. Ardından araç dilin kültürünü, tarihî gelişme seyrini çeviri yapacağımız alanda başarılı olabilecek denli iyi bilmemizi gerektirir. Konu şiir olunca...

Diğer çevirilerde olduğu gibi şiir çevirisinde de ilk aranan amaç metnin dile anlam bakımından doğru aktarılıp aktarılmadığıdır. Doğruluk, çevrilen metnin yukarıda çerçevesini çizdiğimiz bağlamda tam anlaşılmasını öncelikli kılar. Sonra da tam aktarılmasını. Böyle olunca şiir çevirisinin daha güç ve özel bir çaba gerektirdiğini söylemek gerek. Şiirin ortak dilden imlediğiyle, sözlere ve sözcüklere yüklenen geçici anlamlarla sapmış özel bir dil olduğu bilinmektedir. Gösterilmesi gereken çaba, bu güçlüğün altından kalkmak için mutlaka gerekli. Gerek bilimsel gerekse şiir dışındaki çeviriyi denetlemek için görülen gereklilik, şiir çevirisinde de, metnin şiirleştirilmesi dışında mutlaka yapılmalı. Anlam olarak bu denetimden geçmeli şiir.

Kimileri buna karşı çıkabilir. Şiir çevirmeyi şiir yazmak ile eş tutarsak bir bakıma doğrudur da bu. Ama sorun da şiir yazmak ile şiir çevirmek arasındaki farkta yatmaktadır. Bize göre yapılan iş şiir yazmak değil, şiir çevirmek. Şiir çevirisine şiir kadar önem versek bile yaratılmış bir anlam silsilesini diğer değerlerle (ritim, sanatlar vb.) bir başka dile aktarmak, yazıldığı dilde yaratıldığı değerlerle amaç dilde oluşturmak ile böyle bir metni kendi dilinde yoktan yaratmak başka şeylerdir. O zaman soruna girebiliriz. Şiir çevirisi bilimsel ve diğer edebî türlerden farklı olarak iki aşamayı gerektirir. Şiir çevirisinde esas olan şiirin doğru aktarılması kadar, şiiri araç dilde şiir yapan sanatsal özellikleri amaç dilde de yaratabilmektir. Bu bağlamda yapılma-

sını istediğimiz denetimi biz çeviri sürecinin ilk kısmında gerekli görüyoruz. İkinci kısım çevirenin işi olmalı.

Öte yandan şiir çevirisi diğer çevirilerde de bir ön koşul olan kimi şeyleri zorunlu kılmaktadır. Bilimsel bir disiplinde bilim adamının, ya da bir felsefecinin öteden beri bildiğimiz kavramlarda yüklediği kendine özgü anlamları bilmezsek, nasıl çeviri doğru olmazsa şiirde de öyledir. Tıpkı diğer çevirilerde olduğu gibi burada da çevrilen şiirin şairini, dünya görüşünü, şiir tavrını bilmek, işin olmazsa olmaz koşuludur. Mistik bir şairi ya da devrimci bir şairi çevirirken şairin sözcüklerle kurduğu ilişki, onlara yüklediği özel ve geçici anlamlar diğer şairlerinkinden mutlaka farklıdır. Bu farklılığın şiire yansıması bile anlam olarak şiir çevirisini denetimden geçmeye zorunlu bırakmaktadır.

Burada bir konuya parantez açarak girmek istiyorum. Ülkemizde de bir şiirin farklı şiir çevirilerini okuyoruz. Bu çevirileri karşılaştırarak okurken önerdiğimiz denetimin neden zorunlu olduğunu daha iyi görürüz. Çevirmenlerin hiçbirinin yabancı dilinden kuşkum yokken, çevirilerdeki anlak farklılığı öyle boyutlarda oluyor ki şaşmamak elde değil. Bu farklılıkların imgeleri yorumlamaktan kaynaklandığını, yan yana gelen sözcüklerin oluşturdukları o özel ime amaç dilde çevirenlerin yüklediği anlamlardan kaynaklandığını söylesem bilmem soruna doğru parmak basmış sayılır mıyım?

***

Konuya geldiğimiz yerde bir ad vermek gerekirse, öncelikle çevirinin bilimsel bir disiplin olduğunu söyleyebilirim. Şiir çevirisinin ise fazladan bir simyacılık gerektirdiğini de eklemek gerekir. Bilimsel yanı anlamın doğru aktarılması içinse simyacı yanı şiirleştirmek için. Peki hepsi bu kadar mı? Ben girişte söylediğim, edebî bir metnin o geniş yelpazedeki aktarımı için yine sezginin yani işin simyacılık kısmının gerekli olduğunu söylemek istiyorum. Eğer şiir/metin ortak dilsel değerler içerisinde yaratılmışsa bu sorunun azalacağını söyleyebilirim. (Ülkemizde şiirin ortak dil değerleri alanında yaratılması gerektiğini savunanlar da vardır. Bunların şiir bir şey anlatmalıdır yollu itirazları sanki kendi anlayışlarının dışındaki şiir bir şey anlatmıyormuş gibi bir hüsnü kuruntuyu da gösteriyor.) Ama bu dil değerlerinde sapma varsa ki şiir bu sapmada oluşur, simyacılık olmazsa olmaz bir koşul olarak öne çıkıyor. Bunun bilimsel olarak nasıl üstesinden gelinebileceğini ise bilmiyorum. Bildiğim, şiir/metin üzerinde çalışan çevirmenlerce/şairlerce (şiir çevirisiyle uğraşanların genellikle şair oldukları düşünülürse) o şiir/metnin denetime açık bırakılması gereğidir. Bir anlık bir dalgınlığın, bir akıl kaymasının, yanlış bir görmenin ve bu görüşün sabitleştirilmesinin bazı anlarda affedilir, bazı anlarda da büyük hatalara yol açabileceğini hepimiz biliriz. İşte denetim en azından böylesi hatalar için bile gereklidir. Çevirmenin kendi yanlışını tashih edebileceği söylense de ki doğrudur, yukarıda söylediğimiz kimi durumlarda bunun yeterli olamayacağı da unutulmamalı. Yanlışların da

doğrular kadar isabet edebileceğini düşünürsek, ki bir dilden bir başka dile böyle isabetli yanlış kavramlar, deyimler sözcükler geçmiştir, denetimin neden zorunlu olduğu iyice vurgulanmış olur.

*Ülkemizde klâsik ve modern edebiyat*ın hem düzyazı hem şiir alanında birçok eseri dilimize çevrildi. Felsefî alanda da klâsik baş yapıtlar olsun modern felsefenin önemli eserleri olsun birtakım eksikliklere karşın dilimize kazandırıldı. Dilbilim, estetik alanda da durum sevinilecek gibi. Bu doğrultuda gerek klâsik gerekse şiir çevirisi olarak dev adımların atıldığını söyleyelim. Bu boyutta yayınevlerinin, yazar ve çevirmenlerin, çeviri bölümleri olan, çeviri dersleri veren üniversitelerin durumunu düşünürsek önerdiğimiz denetimin diğer alanlar için de güç olduğunu, karınca kararınca yerine getirildiğini, ancak şiirde henüz bu doğrultuda bir çalışmanın olmadığını, varsa kişisel ilişkilerle sınırlı olduğunu ve iyiniyeti geçmediğini de eklemek istiyorum. Gün olur bu sorunlar da çözülür. (İnsan böyle olumlu şeylerin olacağına, her türlü kötü gidişata karşın inanmak istiyor.) Elbette bağlı olduğu diğer sorunların çözümüyle birlikte! O zaman daha sağlıklı bir çeviri ortamından da söz edilebilir. Ve işte o zaman yapılan çevirilerden de yararlanarak yeniden gözden geçirilmesi gereken eserlerin çevirilerinin daha mükemmel ve eksiksiz bir biçimde tamamlanacağına da inanmak istiyor gönül.

GIYASETTİN AYTAŞ

ÇOCUK ve ŞİİR

Genellikle insan hayatının 0-16 yaş dönemi çocuk olarak nitelendirilmektedir. Ancak bu dönem, kimi zaman biyolojik gelişme ile psikolojik gelişmesi eşit düzeyde gerçekleşmeyebilir. Biyolojik açıdan çocuk, ancak anlama ve algılama düzeyi açısından yetişkin, bedenen olgun olmakla birlikte, anlama ve algılama düzeyi açısından çocuk olanlara da rastlayabiliriz. Bu noktadan hareketle çocuğu şu şekilde tanımlamak mümkündür: Duygu, düşünce, hayal ve zevklerin, olgun insanlardan farklı bir şekilde algılandığı dönemdir.

Çocuğun hayal dünyasında gezinmek, onu gerçek anlamda tanımak demektir. Kendine özgü bir dünyası olan çocuk, çoğu zaman bu dünyasını paylaşmak istemez. kimsenin çocuk dünyasına müdahalesinden hoşlanmaz. Saflığın, duruluğun ve temizliğin sembolü olan çocuk, zamanı kendi içinde bölümleyen, ona farklı bir şekilde bakan, gerçek olanla, gerçeğin dışında gerçeğimsi dünyayı aynı zaman dilimi içinde yaşamasını bilen biridir.

Çocuk ve şiir, bu iki kavram birbirine ancak bu kadar yaklaşabilir ve yakışabilir. Ruh dünyasının derinliklerinde şekillenen ve kelimelerle adlandırılan şiir. çocuğun hayal dünyasındaki zenginlikle eşdeğerdir. Bu yüzden şiirin özünde. çocuğun ve çocukça bir dünyanın saflığı ve temizliği vardır.

Şiir duygulara hitap eden, orada kök salıp yeşeren, meyvesini hayallerle süsleyip. ahenkle sergileyen bir sanattır. Bu sanatın araç ve amaç olarak kullanımı, diğer edebi türlerden farklı ve özel bir yere sahiptir. Hele söz konusu çocuk şiiri olunca. bu konu bizim için daha çok önem kazanmakta ve üzerinde uzun uzun düşünülmesi gerekmektedir.

Çocuk şiirlerinde ele alınan temalar açısından baktığımızda, dünya edebiyatında daha çok pastoral ve didaktik şiir anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Bizim edebiyatımızda da buna yakın bir durum görülmekle birlikte, didaktik şiir anlayışının daha hakim tema olarak çocuk şiirine yansıdığını söyleyebiliriz. Sözlü edebiyat döneminde masallar, tekerlemeler ve ninnilerin de aynı nitelikler taşımış olması dikkat çekicidir. Buradan da anlaşılacağı gibi, öteden beri çocuk genellikle, eğitilmesi gereken biri olarak algılanmış, dolayısıyla şiirlerin de teması ve konusu bu yönde ağırlık kazanmıştır.

Türk edebiyatında, çocuklara yönelik şiirin iki ayrı yönde geliştiğini görüyoruz. Birinci gruptaki şiirler genellikle, çocuk duyarlılığını yansıtan ve tamamen çocuk için yazılmış şiirler; ikinci grupta yer alan şiirler ise, daha çok çocuğu ele alan ve çocuktan söz eden şiirlerdir. Edebi geleneğimize baktığımızda, ikinci gruba dahil olan şiirlerin daha büyük bir yekun tuttuğunu görmekteyiz.

Türk edebiyatının ilk dönemlerinde, çocuk için şiirlerin varlığı veya çocuklara yönelik şiir yazılıp yazılmadığı hakkında kesin bilgiye sahip değiliz. Çocuktan söz

eden şiir örneklerine ilk defa İslâmiyet'in kabulünden sonraki dönemde rastlıyoruz. Bu dönemde, şairlerimizin daha çok çocuğu malzeme olarak kullanarak şiirler yazdıklarını, şiirlerde, çocuğa birtakım davranışları kazandırma, ahlâk kurallarını benimsetme, onları eğitme arayışları içinde olduklarını görüyoruz.

Divan edebiyatı döneminde, çocuğun yeterince dikkate alınmamasının en önemli nedeni, onun terbiye edilecek, büyüklerinin gözetiminde yetişecek ve gelişecek bir varlık olarak görülmesidir. Çocuklara yönelik yazılan az sayıdaki şiirde ise. çocuk şiiri adına beklenen özelliklere imkânsızlaşmıştır.

Çocuk, hayal ve masal ülkesinin şehzadesidir. O, kendince çizdiği bu diyarda dünyalar kurar, kendince şekillendirir. Şiir de bu özel yapısından ötürü çocuğa en çok yakışan bir türdür. Bu yüzden çocuk için yazılan edebi eserlerde, özellikle şiirde, bu dünyayı göz ardı etmemek gerekir.

Batılılaşma sürecimizin önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilen Tanzimat Fermanı'nın ilanı, siyasî hayatımızla birlikte sosyal hayatımızı da yakından etkilemiş; aile kurumumuz ise bu değişimden en büyük payı almıştır. Ailenin önemli yapı taşlarından biri olan çocuk bu gelişmelere paralel olarak aile içinde fark edilmeye başlanmıştır. Batıyı yakından izlemek, batılı eserlerden yola çıkarak, yeni eserler yazmaya yönelen edebiyatçılarımız, bizim için o zamana kadar dikkate alınmayan çocuğu keşfetmiş, daha doğrusu çocuklar için bir edebiyatın farkına varmışlardır.

Tanzimat dönemi şairleri önceleri çeviri, daha sonra da adapte veya telif eserler yoluyla Türkçe'mize kazandırdıkları Batı edebiyatının "fabl" türündeki şiirlerini, gerçek anlamda çocuk şiirine geçişin ilk habercisi olarak değerlendirebiliriz. Şinasi'nin La Fontaine'den çevirdiği "Kurt ile Kuzu Hikâyesi", kendisinin yazdığı "Eşek ile Tilki", "Karakuş Yavrusu ile Karga", "Arı ile Sivrisinek" gibi eserleri; Reca'izade Ekrem'in La Fontaine'den çevirdiği fabllar ve sonradan ölen oğlu Nijat için yazdığı şiirler; Muallim Naci'nin "Kuzu", "Kırlangıç", "Avcı", "Oduncu ile Azrail" gibi manzumeleri; Nabizade Nazım'ın "Bir Sansar ile Horoz ve Tavuk" adlı eserlerini dönemin çocuk şiirleri açısından ilk örnekler, çocuk şiirinin ilk habercileri olarak sayabiliriz.

Çocukların gerçek temsilcisi, sadece çocuklara ve onların diliyle şiir yazan Tevfik Fikret'in Şermin adlı eserindeki şiirlerini, çocuk psikolojisine ve modern eğitim anlayışına daha uygun düştüğünü görürüz. Şair, bu kitabında yer alan şiirlerde, genellikle ahlâklı olmanın, bencillikten kurtulmanın, yoksul ve sakatlara yardım et-menin gereğini aşılamak, çocuklara iş ve sanatı sevdirmek ister. Bu kitabından ötürü Türk Edebiyatında ilk çocuk şiiri yazan kişi Tevfik Fikret'tir diyoruz. Fikret, daha önceki şairlerden farklı olarak, çocuğu araç olarak kullanmamış, çocuğun ruh dünyasına inerek, onu onun dilinde anlatmaya çalışmıştır.

Çocuklar için şiir yazma girişimleri, ülkemizde anaokullarının faaliyete başladığı yıllarda daha çok arttığı gözlenmektedir. Çocuklara yönelik şiirin edebiyat hayatımızdaki boşluğunu gören, İstanbul Darülmuallim Müdürlerinden Sâtı Bey, dönemin edebiyatçılarına ve bestecilerine konunun önemini anlatmış ve kendilerinden bu alanda eser vermelerini istemiştir. Bunun üzerine birçok sanatçı ve edebiyatçı, çocuklara yönelik şiirleri kaleme almaya başladılar.

Çocuk edebiyatı alanında ilk ciddi çalışmaları ve yönelimleri sergileyen İ. Alâattin Gövsa, *Çocuk Şiirleri* adıyla yayımladığı şiir kitabında, kendi yazdığı şiirlerinin yanında, La Fontaine'den yaptığı çevirileri de koymuştur. Şiirlerinde daha çok vatan, kahramanlık, tabiat ve ahlâk gibi temalara yer vermiştir. Dönemin önemli şairlerinden olan Ali Ulvi Elöve ise, *Çocuklarımıza Neşîdeler* adlı şiir kitabında La Fontaine, Victor Hugo ve Lamartine'den yaptığı şiir çevirilerinin yanında, ilhamını yine bu şairlerden aldığı şiirlere de kitabında yer vermiştir.

Millî Edebiyat dönemi içinde yer alan şairler arasında çocuklara yönelik şiir yazan, veya yazdıkları ile çocuk şiirine dolaylı olarak katkıda bulunan şairlerimiz olmuştur. Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Fuat Köprülü, Kâzım Nami Duru, Celâl Sahir Erozan, Ahmet Cevat Emre, İsmail Hikmet Ertaylan, Fazıl Ahmet Aykaç gibi şairlerimiz, akıcı ve duru bir dille yazmış oldukları şiirler ile uzun yıllar bu alandaki boşluğu doldurmaya çalışmışlardır. Özellikle Ziya Gökalp'in çocuklar için sade bir dille yazdığı "Kızıl Elma" "Yeni Hayat", "Altın Işık" adlı şiirlerinde, çocuklara milli ve manevî değerlerimizi benimsetmeyi amaçlamıştır. Yine aynı dönemin sanatçılarından M. E. Yurdakul'un şiirlerinin de didaktik özellik taşıdığı görülür. Fuat Köprülü, çocuklara yönelik yazmış olduğu şiirlerini "Mektep Şiirleri" adlı bir kitabında bir araya getirmiştir. Bunların dışında, dönemin birçok şairi çocuklara yönelik şiirler yazdıkları, bu şiirlerde daha çok öğretici öğeleri ön plana çıkardıklarını görmekteyiz.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, çocuk şiirleri alanına eğilen sanatçılarımızdan Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy, Ruşen Eşref Ünaydın, Enis Behiç Koryürek, Samih Rifat ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in adlarını saymak mümkündür. Harf İnkılabı ile birlikte birçok şairimiz, değişik konularda ve seviyelerde çocuklara yönelik şiirler kaleme almışlardır. Bu şairlerimiz arasında Hasan Âli Yücel, Vasfi Mahir Kocatürk, Necmettin Halil Onan, Orhan Şaik Gökyay, Necmettin Halil Onan, Ömer Bedrettin Uşaklı, Kemâlettin Kamu, Halide Nusret Zorlutuna, Behçet Kemal Çağlar, Emin Recep Gürel, Faruk Gürtunca, İlhami Bekir Tez ve Galip Naşit Arı'yı sayabiliriz. Bu şairlerimizin dışında, Ceyhun Atuf Kansu, İbrahim Zeki Burdurlu, Halim Yağcıoğlu, Hasan Şimşek gibi şairlerimiz de çocuk şiirine eğilen şairlerimizden olmuşlardır.

Bu noktada şiirin çocuk için ne ifade ettiği üzerinde durmanın gereğine inanıyoruz. Kimi araştırmacılar, şiirin çocuk için olanı büyük için olanı diye bir ayrıma karşı çıkmakla birlikte, çocuk kavramının niteliği bizi böyle bir ayrıma itmektedir. Eğer bir çocuk şiirinden söz etmek mecburiyetinde isek, bu şiirin niteliklerini de belirlememiz gerekmektedir.

Şiirde ahengi sağlayan unsurların başında gelen ritim, çocuk şiiri için de vazgeçilmez önemli bir unsur olmalıdır. Çocuklara yönelik yazılacak olan şiirlerde ölçü ve kafiyenin göz ardı edilmemesi gerekir. Mümkünse kafiyeler belirli olmalı ve belirli bir sistem içerisinde şiirde yer almalıdır.

Şiiri meydana getiren his, hayal ve fikir gibi unsurların, çocuk şiirlerinde farklı şekilde yer alması gerekmektedir. Çocukların ruh ve beden gelişimlerine paralel olarak yazılan şiirlerde yer alan düşünceler yalın, anlatımlar sade ve fikirler bütünlük içerisinde olmalıdır. Aşırı benzetme ve sanatlı anlatımlardan uzak durulmalı, yapılan

sanatsal benzetmelerde, çocukların birikimleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Çocuk, hayalleri ile yaşayan ve bu hayallerini paylaşmaktan çok hoşlanan bir varlıktır. Ancak, çocuğa göre yazılan eserlerde ve bu eserler içerisinde şiirde, ölçüyü kaçırmamak, mümkün olduğunca dengeli bir yol izlemek gereklidir. Her ne kadar çocuk gerçek dünyanın sınırlarını zaman zaman zorlasa bile, gerçeklik ve yaşadıkları ile elde ettiklerinden yola çıkan çocuğun bu yönü şiirde özellikle dikkate alınması gereken bir özelliktir. Hayal ve duygular çocukların yaşantı sınırlarını aşmamalı, mümkünse bu unsurlarla olaylar arasında güçlü bir bağlantı kurulmalıdır.

Şekil de çocuk şiirinde önemli bir unsurdur. Mısralar kısa, cümle düzeni kurallı ve dengeli olmalıdır. Bazı mısraların aynen tekrarı ile bir ahenk zenginliği sağlamak da mümkündür. Şiirde, genellikle yaşama sevinci, aile sevgisi, tabiat, yurt ve millet sevgisi, güzellik duygusu gibi temalar yer almalıdır. Çocuk şiirinde her türlü olumsuzluktan kaçınılmalıdır.

Şiirler, iyi seçilmiş bir üslûpta ve çocuğa uygun çağrışımlardan yola çıkılarak verilmelidir. Mümkünse çocuk şiirlerinde özne ve yüklem tek olmalıdır. Şiirlerde dil zenginliği ve bu zenginliğin tanıdığı imkânlar ölçüsünde çocuklara, ana dili kullanma alışkanlığını geliştirici bir üslûp tercih edilmeli, argo söyleyişler, bol mecaz ve istiarelerden kaçınılmalıdır. Çocukların kullanmakta güçlük çektiği edat ve bağlaçlar şiirde yer almamalıdır.

Çocuğun iyide, güzelde, doğruda birleşmesi, gelişmesi ve bu konuda yeni görüşler, fikirler üretebilmesi için, çocuk şiirlerinin muhtevalarına özel bir önem verilmelidir. Çocuğa gerçek bir hayatı, gerçeğin dışında sunmak için özel bir gayret gösterilmemeli, eğer böyle bir anlatım yolu tercih edilecekse, gerçeğin dışındaki hayattan gerçeğe doğru gelinmelidir. Temalar muhtevayı zenginleştirici nitelikte olmalı, çocuğun algılama, yorumlama ve karşılaştırma yeteneğini geliştirici bir özellik taşımalıdır.

Çocuk şiirlerinin nicelikleri konusunda, geçmişe nazaran çok daha ileri seviyelerde bulunulduğunu görüyoruz. Özellikle baskı teknolojisindeki gelişmeler, kağıdın kalitesi, görsel malzemenin kullanımı çocuklara yönelik yazılan eserlerde niceliği artıran önemli unsurlardır. Onun içindir ki, daha önce ifade edildiği gibi bir çocuk kitabı nicelik bakımından çocuğun yaş ve bilgi seviyesine uygun olmasına özen gösterilmelidir. Aşırılıkların önüne geçilmeli, çocuğun göz zevki istismar edilmemelidir.

Şair, şiirde kendi çocuk dünyasından izler yaşatmak yerine, kendisini çocuğun yerine koyarak ve ona onun diliyle hitap ettiği oranda, çocuk şiirinde başarılı olur. Sadece çocuktan söz ettiği için, günümüzde hiç de çocuk için uygun olmayan birçok şiirin çocuk şiiri olarak kabul edilmesi yanlışlığından artık kurtulmak gerekmektedir. Çocuklar için hazırlanmış şiir antolojileri incelendiğinde bu durum daha net görülmektedir.

Son olarak diyebiliriz ki, çocuk için şiir yazmadan önce, çocuğun dünyasını keşfetmek, onun dilini ve anlatımını benimsemek, her şeyden önce çocuğu anlamak gerekir. Yoksa, daha önce de bahsettiğimiz gibi, ya çocuktan bahsettiği için veya basit söyleyişe sahip olduğu için bazı şiirleri çocuk şiiri saymak yanlışlığına düşeriz.

MAHMUT TEMİZYÜREK

ŞİİR, ŞİİR MİDİR? ŞİİR EDEBİYAT MIDIR?

Tarih biliminin on dokuzuncu yüzyıla kadar *edebiyat* içinde algılandığını biliyoruz. Söylenceyle iç içe bir tarihin, sözlü ve yazılı edebiyatla akrabalığını düşünmemek olanaksızdı. Olayları, kahramanları yazının disiplini içinde yeniden kurmak, onlara değerler yükleyerek aktarmak, üstelik olayların yazı kadar boyutunu (!) (el kadar da denebilir, matbaanın olmadığı dönemlerde özellikle) elle çoğaltarak bütün bir geçmişi yazıyla var etmek, başlı başına bir sanat sayılırdı.

Batıda. Aydınlanma ile birlikte kırılmaya, kırılmaktan öte altüste uğradı insanın bilinci; ortaçağ boyunca alışageldiği zihin biçiminden arındıkça, rasyonal ve ampirik bilgi ile oluşmuş bilinç yüceltiliyor, bunun ise, "nesnel" denen yeni bir "yöntem" ile sağlanacağı vaazediliyordu. İnsan için bu bilme biçimi, dünyayı bütün varlıklarıyla ve olgularıyla bir yeniden adlandırma, yeniden açıklama, bilgiyi yeniden sınıflama eylemi oldu. Bu eylemin öncesinde, bu tür bir bilinçten çok bir fikir taşımak, yeni gelişen bu nesnel ölçüden çok bir değer taşımak, yeni bilme biçiminin evrensel doğru diye sunduğu "doğru"dan çok ilahi doğruya inanmak, neden-sonuç ilişkilerinden çok, kader-oluş bağlarını düşünmek önemliydi. Doğa bilimleri denen ve insanın doğa varlıkları üzerine gözlem ve deneylerini az çok kendisini katmaksızın var ettiğine inandığı bilgi birikimi, insanın bilme biçimleri içinde baskın bir yöntem olunca, tarih bilimi gibi diğer tüm "insani bilimler" edebiyatın "öznelliği"nden kendilerini kurtarmaya, doğa bilimleri gibi nesnellik hevesiyle "yanıp tutuşmaya" başladı. Doğa bilimlerinin mesafeli dili, "söz"ün söyleme biçiminin toplumsal iktidar kazanmasında zorunlu bir üslûp olmuştu. Bu "mesafe" alış tutumu, elbette, nesnesiyle yapışık, nesnesiyle özdeş olmaya ayarlanmış bakıştan daha yetkin bir bilinç ve zihin kazandırıyordu insana.

Aydınlanma yazarlarıyla birlikte, "düzyazı" denen, bir vezne bağlı olmaksızın serbest yazma biçiminin yazıda egemenlik kurmaya başlamasına kadar egemen yazı biçimin manzum olduğunu biliyoruz; çeşitli bilimlerin manzum biçimde ifade edildiğinin örnekleri de var elimizde. Onlar da edebiyat içinde algılanıyordu. Her ne kadar, fizik, cebir, kimya konularının ezberlenmesi için vezin kalıplarından yararlanmak amaçlanmış olsa da, herşey gibi bunlar da edebiyatın her bilgiyi kapsamaya çalışan torbasına konuyordu. Aydınlanma, bilimlerin sınıflamasında bir *yenidenlik hareketi* oldu aynı zamanda. Sınıflamada hem o güne kadar konuları ve yöntemleri ortak olanlar, ortak görünenler ayrıştı hem de yeni alanlar açıldı ya da bulundu. Yeni anlatı biçimleri gelişip başlıbaşına bir *ortam* olmaya başladı. Bu yeni anlatı biçimle-

rinden roman, hikâye gibi anlatılar *edebiyat* içinde yer aldı. Don Kişot'un yazıldığı dönemdi bu dönem. Dostoyevski'nin insan düşüncesinin en son, en büyük, en acı sözü diye alkışladığı Don Quijote'un dönemi.

Şiir, kendine özgü bir özerkliği koruyordu henüz. Öncesinde de özerlikliğinin, sınıflamada önemsizleştiğini biliyoruz; örneğin, Aristoteles'in **Poetika**'sında yaptığı sınıflamada, *mimesis*in bir türevi olmaya hapsedilmişti şiir. Aynı kitap, şiiri, şiirin çeşitli biçimleri ile açıklıyor, bunların biçim ve kurallarını sıkı sıkıya tanımlıyordu. Sonrasında bu bakış yenilenerek tekrarlandı. Şiirin az çok koruduğu görece özerklik fazla sürmedi. Bu özerklik, sanata yüklenen misyon ve işlev ölçüsünde ve eğitim kurumlarının düzeni içinde *edebiyat* şubesinin bir alt birimi olmakla silikleşti. Yine de özerkti ama, edebi yaratı olarak kendine özgü kalıpların, bir söz sanatı olarak ölçülerinin öğretilmesi, etkin söz söyleme gibi programlar ve anlayışlarla şiir, edebiyatın bir alt öğesi olmaya koşuldu. Bu sonuç bir bakıma şiirin varlık sorununun unutulmasına yol açtı; artık yalnızca kimi şairlerin anımsadığı ve üzerine kaygılandığı bir sorun oldu şiirin ontolojisi. Bu tartışma her defasında yeni bir dahinin ortaya çıkması ve şiir için konmuş olan sınırları bir bir devirmesiyle yeniden canlanıyordu. Tartışmanın gündemi insanın kendi ontolojik özelliklerine geldikçe, eylem ve şiir ilişkisi, şiirin insan yaşamındaki *doğuş saati* düşünüldü.

***

Şiiri, evreni, kendini, tüm varlıkları tanımlamayı, tasarlamayı ve değiştirip dönüştürmeyi yaşam olarak gören insanın zihninde ya da bedeninde hapsolmuş sözcüklerin belirli bir yapı içerisinde dışa çıkması, dış ile iç arasında bir bağ araması ve bu bağın gücüyle insanın ruhsal ve zihinsel özgürleşme çabasına katılması olanağının ezeli bir biçimi olarak da tanımlayabiliriz. Bu tanımla şiirin bütün olarak kendisine de edebiyat dışında bir özgürleşme alanı açmak zorunludur. Şiirin doğuşunda kendi varlığına ilişkin bir soru yoktur; bunun yerine bir gereksinim vardır. Şiir, eylem içinde kendini oluşturan insanın, kendisi, evren ve varlıklar hakkındaki imgeleri, bunlardan oluşmuş *bütüncül* sözüdür. Evrenin içindeki yerimizi, ötekine göre durumumuzu belirlemek için yardım alırız şairden ya da şiiri işlevsel biçimde kullanan, onu kendi etkinliğinin bir parçası kılan büyücüden, şamandan.

Şairlik, bir meslek, bir kimlik, bir işbölümü adı olarak ortaya çıktıktan sonra şiirin belirli bir kendilik sorusu da doğmuştur. Şair, ben kimim, evrende ve ötekine göre konumum ne, yaşam ne demek, karşıtı nedir gibi soruları şiir içinde, şiirle birlikte yanıtlayabilmek için uğraş vermiştir. Şiir, sınıflı toplumla birlikte, onun içinde, bir hiyerarşik yapıda yaşayan şair bireyin etkinliği ve bu etkinliğin de yaşadığı toplumla ve muhayyilesindeki evrenle ilişkisinin aracı olan biçim, *ortam* olmuştur. Arapça "beyit" sözcüğünün kökeninin, en küçük toplumsal yapı anlamında "ev", mısra'ın da "kapı kanadı" olması düşündürücüdür. Evrenle bu düzeyde, ân ân sorgulama içinde yaşayan bir bireyin, şairin evi, her zaman açıkta ve her evin ve her evsizlik durumunun, her yerin ve yersiz-yurtsuzluk durumunun içinde, karşısında ya da yanı başındadır.

Şiirin kendine özgü "kanun"larının olması, bu kanunların toplumun kanunlarıyla benzerlik içinde bulunmasının sorgulanması pek derine inememiştir; çünkü, bu sorgulama er geç şiirin varlık sorusunu çağırır. Varlık, zihinde ve ruhta derin izler bırakacak biçimde uzun bir zaman boyunca metafizik güçlerin yansıması olarak tanımlanınca, varlıkbilim metafizik kavramların etkisinden kurtulup maddî ve zihinsel dünyanın tüm varlıklarını içeren bir hakikat değeri kazanamamıştır. Dolayısıyla varlıkların oluş ve varoluşlarını kendine özgü biçimde kavrayan şiirin varlık sorunu üzerinde çok az durulmuştur. Eski metinler, şiiri bir söz sanatı, bir belâgat, bir dil ustalığı ve zenginliği bir zenaat alanı olarak tanımlamayı ve bu bilgileri özenle öğretmeyi sürdürmüşlerdir. Eski Yunan'da Aristoteles'in başlattığı türlendirmenin Doğu'daki bir örneği de İbn Haldun'un **Mukaddime**'sindeki şiir bölümüdür. İbn Haldun'un ya da Farabi'nin yaptığı çalışmayı, yüzyıllar sonra tarihçi Vico, Batıda yeniden ve İbn Haldun'un yöntemine benzer yeni bir anlayışla başlatacaktır.

Kimilerinin İslam Marksı diye nitelediği, ünlü düşünür İbn Haldun'un **Mukaddime**'si, bize şiirin edebi ölçüler ve ulusal dil içindeki şiir değerleri konusunda ezeli anlayışı açık bir dille anlatır. İbn Haldun, toplumların hareket yasalarını kuran ve geliştiren bir düşünür olarak vezinlerin ulusal dilin özelliklerine göre oluştuğunu, her dilin kendine özgü bir vezin yapısı olduğunu, dolayısıyla her ulusal dilin bir şiiri bulunduğunu yazmış ve şöyle bir şiir tanımı yapmıştı: "Şiir istiare ve belli vasıfları temeline dayanan, vezin ve kafiye bakımından birbirine eşit olan parçalara bölünmüş, her parçası kendi başına önündeki ve sonundaki parçalara muhtaç olmadan maksadı anlatan ve kendine mahsus arap üslûbu üzerine terkip edilen, belagatli sözdür." (MEB Basımı, İst. 1989, Z.K. Ugan çevirisi, 11. cilt, sf. 235-236). Özellikle ölçüler konusunda ulusallığın nasıl bir katılık taşıdığını şu çarpıcı sözlerle açıklar: "Edebiyatta üstadlarımız olan kişilerin çoğu arap üslûbuna uymadığı için Maarri ile Mütenebbbi'nin nazımlarını şiirden saymazlardı. (Arap üslûbu üzerine) diye kaydetmemiz arap kavimlerinden başka kavimlerin de şiirleri bulunduğunu itiraf edenlere göre olup, o kavimlerin şiirlerini, şiirin tarifi dışında bırakmak içindir. Araptan başkasında şiir bulunmaz diyenlere göre, tarifte arap kaydını anmaya lüzum yoktur, ayrı bir üslûp üzere demek yeter" (a.g.e. sf. 236). (Modern şiirin kurucusu Mallarme'nin "vatansız şiir" kavramı ile ulusal şiir kavramını birlikte düşünmek, şiirde anlayışların ve kalıpların yıkılması sürecinde sağlam iki işaret değerindedir.)

İbn Haldun, İbni Reşik adlı bir şairden aktararak biçime ilişkin *akılcı, pratik* öğütler de verir:

"Parçaları arasında bulunan uygunsuzlukları gidermek ve fazlalıklardan temizlemek suretiyle metinlerini seçtiğin ve parlak bir hale getirdiğin, yerine göre uzun sözlerle (itnab) zülüflerini dağıttığın, yerine göre de kısa ve düzgün sözlerle (icaz yoliyle) şaşı gözlerini açtığın, ifade bakımından birbirine yakın veya uzak taraflarını, birbirine uydurduğun, tıpkı akar sularla durgun göllerin birleşmesi gibi, anlam ve ifadelerini birbirine uydurmak suretiyle belâgatli bir şekilde söylediğin sözlerdir. Şiir ile

yüksek ve mert bir kimseyi övmek ve şükran borcunu ödemek istediğinde nefîs sözleri ve sağlam terkipleri seçer ve onun yüksek ve belâgatli ifadelerle översin. Bu suretle anlam ve ifadelerin nefaset ve belagat bakımından yüksekliği sağlanmış olur. Kafiye ile belagat dallarının birbirine bağlanışı kolaylaşır. Herhangi bir yurt ve il için ağlayacak olduğun zaman kaygılı kimselerin gözlerinden yaş akıtacak tesirli sözler söylersin. Bir ithamdan dolayı kinaye yoliyle birbirine dokunacak sözler söylemek istediğinde, sözünün açık anlaşılan anlamiyle, saklı olan kavramı arasını birbirinden öyle bir şekilde ayırmalısın ki sözlerini işiten kimsenin şek ve şüphelerin yakîn derecesindeki bilgisiyle karışsın.... Bil ki gerek nazım, gerekse nesir olsun söz (kelâm) sanatından asıl maksat anlamlar değil lâfızlardır." (sf. 244-245)

Mukaddime, sayfalar boyunca şiir sanatı üzerine açıklamalar ve öğütler verir. ezberi esas alır, kendinden öncekileri bilmenin şair olmak için zorunluluğuna değinir. Ancak bu açıklamaların hiç birinde, tıpkı Farabi'de olduğu gibi, şiirin aslının ne olduğuna, ya da şiirin şiir olmak bakımından doğasının ne olduğuna, Batı deyimiyle ontolojisine değinmez. Ontolojik sorgulama, varlığa dair o zamandaki bilgiyi, ya da bilimsel anlayışı da sorgulama düşüncesi uyandıran bir yöntem olduğu için (Kant). aklın, akli bilginin esas alındığı bir söylemde, biçim ve kalıpları, anlam ve konuları dışında şiirin ne olduğu tartışma dışı bırakılmıştır. Bilimlerin sınıflandırmasından önce, bütün anlayışları kuşatan şiir, sonrasında edebiyat şubesinin bir alt dalı olmaya itilmiştir.

Burada, yalnızca şiir varlığının sorgulanmasının olmayışı değil, soruyu sormaya engel olan akıl biçiminin, bu biçimin giderek ortodoks bir yapı kazanmasının nasıl bir rol oynamış olabileceğini de düşünmeliyiz.

Şiirin özerkliğini yitirip edebiyatın bir alt dalı olmasında ve bir kalıba girmesinde zihnin ortodokslaştırılmasının rol oynadığı açıktır. İslamda, İslami aklın ortodoksisi karşılığı olan Sünni öğreti, nasıl ki hukuk ve toplum anlayışını kendi yöntemiyle ortaya çekmiş ve ortalama aklın esaslarını etkinleştirmişse, bunu bütün alanlarda yapmak istemesinden daha olağan bir sonuç olamaz. Sünni aklın ve zihnin şiiri denetim altına alma çabası, hem bir buyruk hem de akıl sistemindeki bu gelişmenin bir sonucudur.

Her yeni akıl sisteminde ve bununla tasarlanmış yeni toplumsal yapıda, şiirin oyun ya da düzen bozuculuğundan, yaratabileceği "tinsel kriz"den kurtulmanın yolu olarak onu ehlileştirmek benimsenmiştir. (Sanırım bu kaygının en masum biçimi şudur: *"Evime ozan gelipdür/Perdeyi bozan gelipdür/Gündüz olan işleri/Gece yazan gelipdür"* (Kaşgarlı Mahmud).

Bildiğimiz gibi, eski Yunan tragedyasında konular tanrılar, yarı-tanrılar ve ölümlüler arasında geçen olaylardan oluşurdu. Tanrının da iyi kötü değerleri içinde, günahkar kılınabildiği bir "güzel ve mutlu çocukluk" dönemiydi bu dönem (Marks). Tek tanrılı dinler tanrıyı mutlak ve günahsız kıldıkça, ya da Nietzsche'nin deyimiyle (tanrının) "günaha girmesine izin verilmiyor" oldukça, buyrukçu akıl daha büyük rol ve işlev ka-

zandı. Bunun yerine, karşıtı olmasa bile, daha geniş bir kuşatıcı gücü olan şiir, bir övme sanatına, bir söz egemenliği kurma gayretine, bir belâgat ustalığına ya da hasret çeken acılı insanları ağlatacak bir etkili söz sanatına dönüştürülmeye çalışıldı. Bununla da yetinilmeyerek şiir, kralların, soyluların her fırsatta ve her eyleminde sözle yağlanmasının aracı yapıldı. Karşılığında ağız dolusu altın, inci... Şairin artıklarında bile inci bulma budalalığının bir nedeni de bu *ödülleme* olsa gerektir...

Bu tür haller içinde kendi ruhsallığını sorgulayarak döndü durdu şiir. Her büyük saatin (her *ibda*nın) gongundan sonra ortaya çıkan o büyük telaş, kimilerine göre değişen bir duyguydu; hem bir neşeli sıçrama havası, hem bir çökkünlük durumu, hem de yapıyı yeniden kurma telaşı. Bu "neşeli sıçrama" havası içinde anında sahne alan kimi düzenseverlerin edebiyat evine çekidüzen verme çabası da, insanoğlunun her atılımındaki umudun zamanla sönümlendirilmesi çarkının bir benzeriydi ve sonuçta şiir de, yazıldığı toplumun estetiğine, toplumsal yasalarına, yaşamın kurallarına uygun biçimlerin, kalıpların arasına sıkışıp kaldı. Vezinlerin ve manzumların arasında bir ölü bedene dönüştü şiir, tek tük ışımalar dışında şık bir ölü beden. Aruzun ve hecenin saltanatı feodal saltanatlardan daha uzun sürdü. Ne zaman ki, evrende, yeryüzünde ve toplumda aruz ve hece düzeninin yapısını karşılayacak bir ahenk olmadığı, ya da en azından daha başka ahenkler de olduğu hissedildi, keşfedildi, bilindi, o zaman şiirde bir bakıma 1789 gibi bir devrim gerçekleşti. Süreci anakronik biçimde izlersek liberal olanın, bırakın yapsınlar, bırakın geçsinlercilerin üstünlük sağladığı bir dönem başlamıştı şiirde de.

Bu öylesine çelişkili bir durumdur ki, varoluşuyla, etkinliğiyle, oluşturduğu kültürle ve onun ruhuyla, şiire hiçbir biçimde ihtiyaç duymayan bir sınıfın kültürü ve zihni içinde şiir "özgür" olmuştur. İnsanlar için de durum benzerdir aslında: her türlü mülkiyetten arındırıldıklarında ve yeni üretim ilişkisine mülkiyetten arınmış halleriyle katılan bir sınıfın özgürlüğü gibi bir durumdu. Açıkcası, proleteryanın özgürlüğü gibiydi modern çağda şiirin özgürlüğü.

Bu "özgürlük" ortamında en küçük bir pazar umusu olmaksızın şiir özgürleşmiştir. Octavio Paz gibi söylersek; şiir burjuvazinin sindirmekte yetersiz kaldığı bir besindir, diyebiliriz. Belki bu nedenle, belki de gerçekten doğasında var olan *işe yaramazlığı* nedeniyle, burjuvazinin –tek tek bireylerinin değil, bir sınıf olarak- besinleri arasına aldığı bir şey olmamıştır şiir. Çünkü bu kez de onun akılcı (rasyonalist) ortodoksisi içinde bir kriz tehlikesi taşımaktadır şiire içkin olan şey. Yeni sınıfın dünyasında şiirin bulunmaması, anlaşılabilir bir durumdur, aynı coğrafyada yaşasalar da. Burjuvazinin doğuş kıtası olan Avrupa, aynı zamanda yeni şiirin de doğuş kıtasıdır Avrupa, yeni bir düzenin sahnesi olarak burjuvazinin zaferini kutsarken, karşıtı olan her türlü yeni düşünce ve yeni yaratı biçimlerinin de sahnesi, ebesi, beşiği olmuştur

Bu oluşum, burjuvaziyle birlikte ve burjuvaziye rağmen yaratılan bir durumdur: yeni bir özgürlük alanı arayan şairlerin önce şiirin biçiminde, dilin kendi üzerine kurduğu cenderelerde özgürlük yaratmasından daha doğal bir durum olamazdı.

Şairin kendi sanatı için kazandığı bu özgürlüğün, aslında insanın özgürlüğü olduğunu hiçbir iktidar görmezden gelmedi. Yalnızca **K**ur'an'da değil, ondan önce Eflatun'un **Devlet**'inde şair, düzen bozucu olarak görülmekte, aşağılanmaktaydı. Eflatun, bir şairin **Devlet**'i ziyaret etmesi halinde, onu nezaketle karşılayıp derhal sınıra kadar eşlik etmekten söz ediyordu. "Şairler, tanrıları onursuz ve ahlaksız olarak resmederek bizi yanlış yola yönetiyorlar. Niobe'un acılarına bir tanrının neden olduğunu, annesi de bir tanrıça olan Aşil'in, Hektor'un bedenini savaş arabasının arkasında sürüklediğini, Truva esirlerini Patroclus'un cenazesinde Pyre'in ölüleri yakmak için hazırlanmış odun yığınının yanında kılıçtan geçirdiğini, Aiskhylos veya Homeros'un bize söylemesine izin vermemeliyiz. Ve tanrıları gülüyor gibi resmetmeye yöneltilmemeliyiz. Şairler ve çocuk masalı yazarları da, dine saygı göstermemize, iyi insanları takdir etmeye ve suçun ödüllendirilmediğini görmemize yardımcı olmalıdırlar." (İris Murdoch, **Ateş ve Buz**,. Çev: Gülsevi Mirza, Düzlem Y. 1991, sf. 13.).

Şuara Suresi, bu düşüncenin veciz bir özetidir:

224- Şairlere gelince, onlara da azgınlar uyar

225-Baksana onlara, her vâdide şaşkın şaşkın dolaşırlar

226-Ve onlar yapmayacakları şeyleri söylerler.

227-Ancak inananlar, iyi işler yapanlar, Allah'ı çok ananlar ve kendilerine zulmedildikten sonra (rakiplerine) üstün gelmeğe çalışanlar böyle değildir. Zulmedenler, yakında nasıl bir devrime uğrayıp devrileceklerini bileceklerdir!"

(Prof. Dr. Süleyman Ateş, **Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali,** Yeni Ufuklar Neşriyat). (Şuara Suresi, birçok tartışmaya konu olsa da, kimi hadislerde şair yüceltilse de, "cennetin anahtarına sahip kişi" gibi, hadislerin **Kur'an**'ın ayetleriyle çelişemeyeceği ilkesi vardır ve ayet çok açıktır.)

Yalnızca Eflatun'un ya da İslam peygamberinin değil, hemen her dinin, bütün kralların, padişahların, beylerin ve ağaların *şairinden* beklediği kendi iktidarının yüceltilmesi olmuştur. Aksi durumda o ne şair sayılacaktır ne ödüllendirilecektir. Kendi buyruğuna uymayıp, sapkın yolunda gitmeye ısrar ederse, ölüm de beklemektedir onu, tecrit de, aşağılanma da.

Cemal Süreya, Şuara Suresi adlı yazısında şair ve iktidar ilişkisini, o değişmez kaderi şöyle dile getirmişti: "Şiir kendi doğasının bir gereği olarak kurulu düzenlerin değerleriyle çatıştığından, kurulu düzenleri yıkmak isteyenler siyasal amaçları uğrunda iyi silah kullanan bir melek gibi alkışlıyorlar bazen onu. Şairin kurulu düzene karşı biriktirdiği değerlerden de bir güzel yararlanıyorlar. Yani sıcak devrim düşünceleri ya da yönsemeleri ile şiir arasında bir süre sıkı bir akrabalık bağı kuruluyor. Ama sonra, devrim yapıldıktan sonra ne oluyor? Yeni düzen zaferini kazandıktan, yerine oturmaya başladıktan sonra kendi mantığının amansız kuralları gereğince aforoz edeceği, darağacına yollayacağı ilk adam olarak şairi seçmektedir. Çünkü kendi-

si de artık bir kurulu düzendir, oturmaya başlamış bir ahlaktır, ilkel ve katkısız doğaya karşı uygulanan toplumsal bir sıkıyönetimdir. Örnekleri çok bunun. Yine Muhammed örneğini ele alalım: Muhammed'in geleceğini Ukkaz panayırında ilk salkıyanlar şairler olmuştu. Nedir ki Muhammed, "Şuara Suresi"nin de bir yalvacı olup çıktı sonunda. Şairi aşağıladı. Çünkü o bir din getirirken bir devlet düzeni de getiriyordu. Yeni bir hukuk ağıntısının da kurucusuydu. Sadece sonsuz olanla değil, günlük olanla da uğraşıyordu. Sert bir yasa koyucuydu." (**Toplu Yazılar 1.,** YKY, İst. 2000, sf. 57-58).

Her ne kadar, dünyanın gidişatı karşısında irkilişini dile dönüştüren, "toplumun belkemiğindeki irkilişi" hisseden ve buna karşı tutumuyla beliren kişi olmakla muhalif sayılsa da, (İsmet Özel, "Sünni Şair Olur mu?"), şairden, inanç ile iktidar arasında asla uzlaşamayacak özellikleri, iktidarla insanın belkemiğinin sakatlandığını da görebilecek bir farkındalık, görmeyi engelleyebilecek bir kapanmamışlık beklenmelidir. Şiir, bu yönüyle asla bir "edeb"in içine çekilemeyeceği gibi, şair de şiirini yazarken bir yasanın, bir buyruğun altına giremeyecek, ya da girdiği sürece şair değil o meşhur deyimle "şâhir" olarak kalacaktır. "Ne yapsak artık inanamayacaklarımız"dan olmak ya da olmamak, inanç ile iktidar özdeş kılındığı sürece, şair için bir iktidar biçimini onaylama ya da onaylamama sorunudur. İnancın, herhangi bir egemenlik arzusunun kendini iktidar etme, varlığını sürdürmeye araç olmasına, o düzeye düşürülmesine izin verip vermemektir sorun.

Bu durumda ortodoks şair, ister aklın, isterse inancın ortodoksisinde, kendine yaşanılır bir ev yapabilecek gücü bulamayan kişi olmayı göze alacaktır. Şiir ya da "mısra haysiyetimdir" diyecekse şair, bunun içsel ve toplumsal bir karşılığı, bu karşılığın da bir bedeli olması kaçınılmazdır.

Şaire, *toplumun estetik değişiminde rolünü artırmak* (İ. Özel) görevi öneriliyorsa, bu önerinin şiirden mi, aklın düzenlenmiş biçimlerinden mi kaynaklandığını sormak gerekecektir. Şiir bir estetik değer taşısa bile, ya da şu ya da bu etkiyle böylesi bir değer önermiş olsa bile, görece ideolojik olan her estetik önermenin şiirden doğduğunu söylemek, özünde ideoloji kırıcı nitelik taşıyan şiire, sınırlayıcı, dahası ödev verici, ondan görev bekleyici bir tanım kazandırma çabası sayılmalıdır.

Bu tür bir anlayış, her zaman, bir yolla, akıl ya da inanç biçimlerinin şiir için hazırladığı binbir tuzaktan biri olma tehlikesini içerir. Nasıl ki, şiiri edebiyatın bir alt dalı saymak, onu toplumsal buyrukların dolayımı içine çekme çabası olarak anlaşılmalıysa, toplumsal estetiğin, aklın ve ahlakın kurallarıyla bu anlayış temellendiriliyorsa, şiirin ortodokslûklarla ilişkilendirilmesi, şairi tarih boyunca yapılagelen belli tutumlara memur etme niyeti ve gayreti sayılmalıdır.

Durum buysa, zürafanın (zürefa değil) düşkününün lamalaşma durumu, herhangi bir kış günü kaçınılmaz olur.

KENAN ÇAĞAN

HAKİKATİ İFADE BİÇİMİ YA DA HAKİKATİN BİLGİSİ OLARAK ŞİİR

Kimilerine göre müzikle beraber saf sanat olan şiir ifadelendirilmez olanın anlatılabilir kılınma çabasıdır; anlatılabiliri kendi evreninde barındırma ayrıcalığını da sürekli yedeğinde bulundurarak. Doğu öğretilerine göre manevî ve zihnî ilkenin, dilin maddesi ya da özü üzerine atfedilmesinin sonucu ortaya çıkan şey olan şiir, Heidegger için varlığın özle kurulmasıdır.[1] Varlığın kendini dilin imkânları ile inşa etmesi olarak da anlamlandırabilicek olan şiir, bir başka deyişle dilin imkânsızlıkları içinde dilin gücünün yetmediği yere sürekli bir akıştır.

Hegel'e göre ise şiir, evrenin temelinde bulunan ve onunla özdeş olan Aklın, İde'nin ya da Tin'in (Geistin) kendini en somut ve en yetkin biçimde dile getirdiği bir alan; insanoğlunda bilincine ulaşan Mutlak'ın önemli bir konaklama yeri ya da uğrağıdır. Bu açıdan şiirin, insanoğlunu insan olmaya çağrı, insanoğlunun insanla kavuşma, kendini daha iyi tanıyıp bilme ve kendini yaratma çabalarından biri olduğu söylenebilir.[2] Bir şiir, içerdiği anlam dünyası bakımından nicel varlığının ulaştığından çok daha büyüktür. Şiirde yer bulan imge ya da simgelerin her biri ayrı bir dünya oluşturabilme yeterliliğini sergileyebilir. Biraz da hinterlandının kestirelemezliği yüzünden şiir biriciktir.

İfade aracı söz olan şiir, Hegel'in ifadesiyle en üstün, en eksiksiz sanattır. Diğer bütün sanatları hulâsa eder, aşar. Şiir resim sanatlarının ve mûsikinin hususiyetlerini birleştirmektedir.[3] Şiir, duygu ve düşüncenin kaynaştığı yoğun bir dimağ faaliyetinin mahsulüdür. Bu yoğun dimağ faaliyeti içinde, alelade bir kimse için hiçbir anlam taşımayan tecrübeler, şairin dimağında anlam kazanır ve yeni bileşikler meydana getirirler. Bu yoğun dimağ faaliyeti şuurlu ve özel bir şekilde meydana gelmez. Tecrübeler, bu faaliyet anında fikir süzgecinden geçirilmezler ve büyük bir sukûnet içinde de yeni bileşikler içinde yerlerini almazlar.[4] Şiirin vucut bulduğu süreç içerisinde şairin farkında oluşu şiirini tamamen rasyonel bir sürece tabi tutması anlamına gelmez. Çünkü şiir düz bir rasyonelliğin asla kabul görmediği yerdir. Ama şiirle birlikte varolan akıl daha tahammülkâr, daha özgür bir akıldır. Bu akıl asla otoriter ve buyurgan değildir. O şiir yolculuğu boyunca vardır. Ama o bu yolculuğun kılavuzu değildir.

Aristo'ya göre ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.[5] Diğer bir ifadeyle şair, nasıl ve niçini bir yana, hakikati sezmektedir. Ve bu sezgi kudretine sahip olmayan bir insanın kendini şiir sanatına adaması mümkün değildir. Şair bir kere özün büyülü âlemine dalmıştır; diğer şairlerin ritm ve işaretleri ile ruhsal akrabalık kesbeder; ve bilir ki sözcüklerin gergefini dokuyabilirse okuyanlar dinleyenler, ona içtenlikle karşılık verecektir.[6]

Şiir gerçekliğin süssüz bir anlatımı olmak ister, bu nedenle ekin insanın düşündüğünü, şu gerçekliğin yalancı süsünden ayrılma gereğini duyar.[7] Şiirin içinde oluştuğu nesnel şartları, yine şiirle ve şiirde aşmak, bir kendinin bilincine ulaşarak, görünmeyeni görünür, bilinmeyeni bilinir kılmak: maddî gelişmenin getireceği köklü değişimleri daha önceden şiirsel gerçeklikte sağlamak kabildir. Felsefe gibi şiir de hem içinde bulunduğumuz gerçekliğin bir yansıması ve sonucu, hem de özgürlüğe doğru atılmış bir adımdır; daha doğrusu bir adım olmak zorundadır. Şiirsel çaba, insan duygusunun, imgeleminin ve dolaylı olarak düşüncesinin belli sınırlardan kurtulmasını ve özgürleşmesini amaç edinen bir savaş hâline her gün biraz daha dönüşmektedir. Şiir, insanî olmayanın ve yabancılaşmışın maddî temelini değişime uğratmasa da, bu değişimin manevî şartlarını hazırlar.

Şiir kutsallığı adlandırır, insanların duydukları kutsallıktır, şiir değil. Ama şiir kutsallığı adlandırılamaz olarak adlandırır, onda söylenemezi söyler ve şarkının örtüsüne sarınmış, onun içine gizlenmiş olarak, ozan, topluma ortak köken olması amacıyla "görülmemiş, ayrışmaz ateşi", "ilk güneşin dallarını" (R.Char) iletir. Bunun için şiir, ateşi görünür kılan, onu tam olarak örtmesi ve gizlemesiyle görünür kılan örtüdür. Demek ki gösterir, aydınlatır, ancak gizleyerek ve yalnızca karanlık adına aydınlanabilecek şeyi karanlıkta tuttuğu için ve onu karanlığın ilk sıraya koyduğu aydınlığa değin karanlık tutarak. Şiir adlandırdığı kutsallık karşısında silinir...[8] Adlandırılan bu kutsallığın hakikatin yansıması olması ve dolayısıyle şiirin hakikat karşında silinmesi, şiirin salt kifayetsizliğini göstermez, ayrıca onun nasıl zorlu bir uğraş içinde olduğunu da gösterir.

M. Blanchot'un şiiri yanıt yokluğu olarak adlandırması şiirin keskin bir tanımı olarak görülmeli ve belki yanıt yokluğu olarak değil de yanıt bulma çabası olarak değerlendirmeli. Şairin, özverisiyle, yapıtında soruyu açık tutan kişi olduğu doğru. Çünkü o bütün zamanlarda yıkımı yaşar. Ve yıkımı yaşama anında ve sonrasında şair kendi tanımı olan yalnızlığına bütün derinliği ve mahremiyeti ile nüfüz eder. Şair yalnızlığın rengidir. Ve yalnızlık şairin imgelemindeki bütün renklerin kaynağıdır. Şair, yalnızlığından berkittiği renklerle varoluşun estetik bir sunumunu gerçekleştirir. Şair, oyalanmak ve oynamak için süsleme yapan değildir.

Çünkü şiir varoluş dünyasının kurmaca süsü değildir. Bir oyun ya da bir eğlence hiç değildir. Şiir, bunların yanı sıra varoluşun bütün gizil anlamlarını tek başına ifşa edecek bir vahiy de değildir. Hakikate yakınlaşabileceği ve ondan parıltılar taşıyabileceği gibi, ona teğet de geçebilir. Dilin imkânlarıyla imkânların ötesine doğru bir eylemdir. Dilin sınırlı oluşu onun varlık sebebi olarak anlaşılabilecekken yine dilin dünyası içinde oluşu onun sınır tanımaz doğasına bir sınır olmaktadır.

Şiir, hem belli bir bilincin ifadesi, hem de özel bir bilgi türüdür. Nasıl bir bilgi türü olduğu ise hayal (imge) ve marifet deyimlerinin içerdiği anlamla ilgili. Ama bu maddeden anlaşıldığı kadarıyla ilim (bilme eylemi) dikkatin yönelmesi (ya da temerküz)şeklinde olursa buna şuur denir.

Görülüyor ki tahayyül beynin bir fonksiyonu ve aklın bir melekesi olarak cüzî anlamları terkib ve tefrik etme yeteneğidir. Teknik terim sözlüklerinde marifet,basit ve

cüzî; ilim ise mürekkeb ve külli olan şeyleri idrak etme biçiminde tanımlanıyor. Demek ki objesinin niteliği açısından şiir marifete ilimden daha çok akrabadır.[9] T.S. Eliot. şiirin amacı, üzerimizde bir rüyanın yarattığı etkiyi bırakmaktır.[10] der Bir şiirin anlamını kolayca açaklayamayacağımız, herkesin bildiği bir şeydir, fakat şiirin anlamının şairin şuurlu bir şekilde tayin ettiği amacın çok ötesine geçtiği ve yaratılmasına sebep olan tecrübeden çok uzak olduğu herkesçe bilinen bir şey değildir.

Düş ve düşlem sanatsal yönelimde başlıca itici gücü ya da kurucu etkinliği oluşturur. Buna göre sanatçı çok zaman kendini düşler dünyasının bir yorumcusu, bir açınlayıcısı olarak görür. Düşü ya da düşlemi yaşamak elbette bir bilinçlenme biçimidir. Düşte ve düşlemde kendi derinliklerimize ulaşırız, kendimizde varlığı kavramaya yöneliriz. İnsan bütünsel varlığın bilincine en yoğun biçimde düşte ve düşlemde varır.

Bu noktada genelde sanatın, özelde ise şiirin bilgisine dair daha açık bir malumata bizi ulaştırabilecek olan bizim şiirimizin ne'liğine değinmek bizi faydalı sonuçlara vardıracaktır.

Hakiki kozmolojik bilgi şeylerin niteliksel yönleri üzerine diğer bir deyişle öze delalet ettikleri sürece "biçimler" üzerine kuruludur. Bu nedenle kozmoloji hem doğrudan hem spekülatiftir. Çünkü şeylerin nitelikliklerini doğrudan doğruya kavrar ve bunların doğruluğundan şüphe etmez; aynı zamanda, bu niteliklerin farklı düzeylerdeki tezahürlerini değerlendirebilmek için, bunları özel bağlantılarından ayırır.Böylece evren kendi iç birliğini ortaya koyar ve aynı zamanda sonsuz bir yelpaze oluşturan çeşitli yönlerini ve boyutlarını gösterir. Bu görüşün şiirsel bir yönü bulunması kesinlikle zararına bir şey değildir, çünkü, hakiki bir şiirsellik dünyanın özsel uyumuna ilişkin bir önsezi içerir; bu bağlamda Hz.Muhammed şöyle demiştir: "Şüphesiz şiir hikmetin bir cüzüdür."[11]

Doğu şiirinin büyük ürünlerinde, şiir, şairin bağımsız egosunun öznel deneyimlerinin açıklanması değil, şair oluşu aşan bir hakikatin tasarımının meyvesidir; çünkü şair ifade edici ve rehber olmalıdır. Böyle bir şiir, hem içeriği ve hem de biçimiyle, sözcükleriyle birlikte ritm ve müziğiyle temel bilginin aracıdır.

İbn-i Haldun Mukaddime'de nübüvvet bahsinde, insanların gaybı bilme kabiliyeti olduğundan (İlham sayesinde diyelim), ve her insanda bu kabiliyetin derece derece olup, bunu geliştirmek için bilinen yöntemler de bulunduğundan, (meselâ bir mağarada uzlete çekilmek gibi), peygamberlerde ise bu kabiliyetin kahin ve arraf gibi (Kurani ifadelere göre şairler de bu sınıflara dahil) insanlardakinden farklı olarak. mükemmel safiyet ve temiz kalblerinden ötürü, had safhada olmakla,peygamberler her an gayb âlemi ile irtibat kurabildiklerinden bahseder. Gerçekten bazı insanları gaibe ait hâlleri veya gelecekle ilgili şeyleri birçok kimsede görülmüş, bugün de parapisikoloji sahasındaki enteresan misallerle bilinen, fakat ilmi usüllerle izahı yapılmamış bir keyfiyetdir. (Meselâ telepati)[12]

Gazali'ye göre ise insan şair yaradılışında bir hassasiyete sahip ise, onun nefsine ilham olunur, ister Rabbani, ister şeytani ilham olsun; isterse; Eflatun'un terimiyle onun dehası bir çeşit "mania" olsun. Şair yahut geniş anlamda ilham sahibi sanatkar, farklı mizaçta bir insandır ve onun yaratıcı zeka yahut muhayyilesine ilaveten, bir de

ilham yoluyla edinilmiş esrarlı bir hadsi (sezgisel) bilgisi vardır.[13] Dolayısıyla şair, ruhen diğer insanlardan daha hassas, kalbine birtakım bilgiler ilham yoluyla gelen, bu ilhamı arayarak, yahut bekleyerek, sanatının gereği olan kompozisyon çalışmaları ile de ikmal ederek, ortaya edebi eserler koyan bir insandır. Belki subjektif veya ferdi vakalar koyar ortaya: ancak bunlardan hareketle insani meseleler hakkındaki idrakimizi zenginleştiren genel şeyler dahi öğrenebiliriz. Aristo bu yüzden, şiir felsefeye tarihten daha yakın bir disiplindir, diyordu.

Bilindiği üzere, sufizmde şiir, keşfin bir meyvesi ve manevî hakikatin açıklanmasının "ikincil" bir sonucu olarak düşünülür; bu açıklamayı, bu hakikati yaşayan ve uyumlu bir doğaya (tab-ı mevzun) sahip olan kimseler yapar. Ve böyle bir doğaya sahip olan kimselere de bu hakikat izah edilir.[14] Dolayısıyla İslâm sanatında şiir, hakikati ifade etmenin bir yolu olduğundan, mantığa benzer ve "esfel'i-safilin" olan insanın yardım görmemiş mantıksal yeteneklerinin ulaşamamış olduğu bilgi formlarıyla ilgili olduğundan mantığı bütünler. Aynı zamanda şiir, tamamıyla mantıksal bir çalışmayla mümkün olmayan bir tarzda ruhun ve onun duyumlarının bir dönüşümüne neden olur.

Bazen sanat yaratımının en yüce biçimi olarak algılanan şiir, felsefe gibi varoluşun anlamının belirginleştirilmesi konusunda felsefe ya da bilimlerden farklı ama önemli bir katkıda bulunur. Bu katkı verili gerçeklerin ardında gizli olanı sezmeye yönelik metafizik bağlamda düşünülmesi gereken bir katkıdır. Nesnelliğin sınırları hakikatle temasımız noktasında bir engel teşkil ettiğinden, salt nesnel olanı kendine kalkış noktası yapmış olan her tür zihinsel çabanın baştan sakıt ya da eksik olması kaçınılmazdır.

---

[1] Martin Heidegger, "Hölderlin ve Şiirin Özü", çev. A. Turan Oflazoğlu, *Şiir Atı*, Sayı 7, İstanbul, 1994:175

[2] Selahattin Hilav, *Edebiyat Yazıları*, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1993:150

[3] G. F. Hegel, *Estetik*, çev. Suut Kemal Yetkin, Vakit Yay. İstanbul, 1936:26

[4] T S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara, 1990: 11

[5] Aristoles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983: 30

[6] Edward D. Snyder, "İnter Poetika", çev. Cem Yavuz, *İpek Dili*, Sayı 5, Bursa, 1996: 3

[7] Friedrich Nietzche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. İ. Zeki Eyuboğlu, Say Yay. İstanbul, 1994: 46

[8] Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1993: 220

[9] İlhan Kutluer, *İki Denizin Birleştiği Yer*, Nehir Yay. İstanbul, 1987: 87

[10] Eliot, *a.g.e.*, s. 129

[11] Titus Burckhardt, *Aklın Aynası*, çev. Volkan Ersoy, İnsan Yay. İstanbul, 1994: 29-30

[12] Şahin Uçar, *Tarih Felsefesi Yazıları*, Vadi Yay. Ankara, 1994: 91

[13] Uçar, *a.g.e.*, s. 92

[14] S. Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yay. 1992: 126

ERTUĞRUL AYDIN

ŞİİR VE GERÇEK(Çİ)LİK

Aslına uygun niteliklere sahip olan, temel ve başlıca olanı tabiatta olduğu gibi yansıtma esasına dayanan, realiteyi, doğru olanı hudutları içine alan gerçekçilik, bir tutum ve davranış şeklinde veya hakikati varlık biçimiyle gösteren sanat akımı olarak karşımıza çıkar. Gerçekçilik, düşüncenin temel ekseni ve bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu kabul eden görüş niteliğinde de varlığını ortaya koyar. Bu yüzden, salt gerçekliğe, bir isim boyutuyla kainatta var olanların bütünü ve hakikatidir diyebiliriz.

Şiir, dışa dönük, dış dünyayı realist bir gözle anlatan yol olarak gerçekçiliğe kapılarını açar. Romantizmin içe dönük taraflarına tepki anlamında "sanat sanat içindir"e sıcak bakan gerçekçilik, şairin, şahsî duygulanmaları yerine dış dünyadaki gözlemlerini. çeşitli tabiat görüntülerini kendi şahsiyetini saklayarak; tarafsız bir şekilde anlatmasını ister. Böylece, şiirin konuları arasına, tarihi olay ve şahıslar ile felsefî düşünüşler. bilimsel ve teknik meseleler de girer.

Şiiri gerçekçilikle tanıştıranlarını başını, Jose Maria de Heradia, Sully Prudhomme, Theophile Gauter, Leconte de Lisle, Thedore de Banville ve François Coppee çeker. Türk şiiri, bu çığırı Tevfik Fikret ve Yahya Kemal Beyatlı ile tanır.

Newton'a göre şiir, "bir çeşit yaratıcı saçmalık"tır. Günümüzün şair ve bilim adamları, konuyla ilgili özel bilgi ya da tecrübesi olmayan insanlarla iletişim kurabilmenin zor olduğu bir dünyada yaşamaktadırlar. Ancak, şiirin hayat ile olan bağını hesap ettiğimizde, W. Eastwood'un şiirin bu yönünden ötürü bilim ve teknolojiyi konu alması gerektiğinden söz ettiğini görmekteyiz. Onu haklı çıkaran Samuel Butler, on dört sayfa süren Aydaki Fil şiirinin sonunda teleskopun içinde bir fare olduğu gerçeği sergilenir. Aynı şekilde, Oliver Wendell Holmes, Bostonlu bir doktorun mahvoluşunu anlatmak için steteskopun içindeki bir sineği konu olarak seçmesi dikkatten kaçmamaktadır. Şiirde, Holmes, "Başını salladı –hastalık ciddi/Korkarım ki yakında öleceksiniz/Sizden ricam, küçük bir otopsi/Geride kalanları sevindireceksiniz" ifadeleriyle hasta bir ruh hâlinin izlerini aktarır.

Bu arada, Wordsworth da şiiri, tamamıyla bilimin çehresine sahip ateşli bir ruh olarak tanımlar. Şair, 1833'te kaleme aldığı *Buharlı Gemiler, Viyadükler ve Demiryolları* adlı şiirinde bu görüşünü net bir şekilde ortaya koyar: "Ne kadar bozsa da sizin varlığınız/Tabiatın güzelliğini, engel olamazsınız/Aklın göreceği görme becerisine/Bu beceri gösterebilir ruhunuzu size" Patric Dickinson ise teleskopla ilgi yazdığı Gördüğüm Dünya adlı şiirinde bütün bunları ispat etmek ister: "Artık/gizli mesajlar alıyoruz/Hayal bile edemediğimiz/Uzayın derinliklerinden"[1]

Şiirde, kelimeler hareketliliği sağlar. Bu noktada, hareketlilik, titiz bir dil seçimi kadar, bilinçaltı dinamiğinin orada bastırılan bir enerjinin dışa açılması ve sonrasında kelimelerin yerli yerine konulması gerçekleşir. Bu yüzden, Hint filozofu Sri Aurobindo, "Şiirde kalıcı olan yan bizim bilincimizdeki yan değildir, o trans hâlinde yakaladığımız ve yakalanması bir tabiatın gücüyle mümkün olan gerçektir" der.[2]

Şiir genel olarak tanımlandığında, duygu ve düşüncelerle toplum ve tabiattan edinilen izlenimleri imaj, uyum ve müzikalite ve bir biçim içinde yansıtan sanat olarak karşımıza çıkar. Ezra Paund'un "imge"yi tanımlarken kullandığı "bir anlık zamanda, zihnî ve duyguya dayalı şeylerin karışımını gösteren şey" ve "apayrı fikirlerin birleştirilmesi" açıklamaları; "Kırmızı bir kuştur soluğum" diye seslenen Cemal Süreya'nın okuyucuya sunduğu bakış açısı yoğunluğunu sergilemesini sağlar. Bu demektir ki, hiçbir şair bir mısraı durup dururken yazmaz. Onda mutlaka yazdıklarının bir karşılığı olur. Ancak, bu karşılık tamamen veya kısmen şiire yansısa bile bu durum okuyucunun şiiri aynı anlamda anlamasını sağlamaz. Çünkü, okuyucu şairin içinde değildir. Demek oluyor ki net olarak sadece bir anlamı kapsayan hiçbir cümle mısra olamaz ve o değeri taşıyamaz.[3]

Düş gibi şiir de içerisinde açık ve gizli özleri barındırmaktadır. Bu açık ve gizli öze ise genel olarak şiiri açıklamak yoluyla varılabilir. Bu açıklananlar düşüncelerin imgeleridir. Ancak, şiirin açıklaması sırasında gizli öz neredeyse tamamen yok olur. Bu bakımdan demek oluyor ki öz, kelimelerle simgeleşmiş dış gerçeklikte değil kelimelerin kendilerinde yer almaktadır. Açık öz, "aklî" olarak yorumlanan şiirdir. Fakat, başka yollarla ve başka dillerde de ifade edilebilir. Yine de unutmamak gerekir ki, şiirin gizli olan özü, mevcut özel söz ve anlatım biçiminde saklıdır. İşte, buna gerçekliğin kelimelerle simgelenmesi denir.

Şiirde heyecanlar, dış gerçekliğin, açık olan özüyle simgelenen bölümüyle duygu anlamında bağlı değildir. Çünkü, başka bir dilde, dış gerçekliğin aynı bölümü simgeleştirilebilir. Çağrışımlar şiire gizli duygu özünü sağlar. Şiir, genel, ince ve içgüdüsel duygularla ilgilendiğinden; şiirdeki kelimelerle oynama, açık veya gizli olarak kelime oyunu yapma ve onların dokularında eğlenmek eğilimi kendini göstermektedir.

Christopher Caudwell, "Şiir tersine çevrilmiş bir düştür" der. Düşte gerçek duygular bastırılır ve birbirine karışmış imgeler bilinç alanına çıkar. Ancak, şiirde birlikte olan imgeler kısmen bastırılmış ve bilinç alanında düzenlenmiş biçimde var olan her şey birbirine karışmış duygular olarak yer almaktadır.

Şiir, gerçek dünyamıza doğru akan heyecan veren bir davranış silsilesidir. Şiirde yer alan bu heyecana dayanan öz, dış gerçekliğin parçasından süzülerek meydana gelir. Gerçekliğin bu parçası, reel hayattaki coşkulu tonundan mahrumdur. Ancak, belirli kelimelerle tanımlanınca birden ve büyülü bir tarzda duygusal renklerle parlama özelliğine sahip olduğu görülür. Şiirdeki bu duyguya dayalı renkleniş, şairin dış gerçekliğinin o parçasıyla, fantezi veya gerçekte duyduğuna benzer bir ritmik düzeni temsil etmektedir.

Şair bizim için dış gerçekliği zenginleştiren kişidir. Çünkü, şiirde dış gerçekliğin simgelerine bağlı olmayan herhangi bir duygu bulmak mümkün değildir. Öyleyse, bir şiirin özünü sadece heyecan olarak düşünmek yanlıştır. Onu dış gerçekliğin bir parçasına karşı heyecana dayalı bir davranış olarak yorumlamalıyız. Şiirde yer alan herhangi bir hüzün dalgası, kızıl bir öfke fırtınası veya anlamı olmayan bir umutsuzluk gibi duygular toplumsal bakımdan kabul edilen bir dış gerçeklikle düzenlenmemiştir. Bu yüzden de, dış zorunluluğun bilincinde değildirler ve şiirin içindeki hâliyle dış gerçekliğin içindeymiş gibi görünür. Öte yandan, şiir gerçek hayattaki gibi heyecana dayanan bir yaşayış şeklidir. Bu bakımdan, dış gerçekliğin yeni bir bölümünü şiire kazandıran bir şaire, eski-bayat bir bildiri özünü getiren şairden daha çok bağlanılma söz konusudur. Denilebilir ki, kendi ağına geniş çapta duyguya dayalı renklendirme katan, yani gerçeklik toplayan şairler büyük şair olabilir.

Şiirin anahtarı, dış gerçekliğin bastırılmış parçalarının bir grubu ile hayat tecrübesinin belli belirsiz ya da bilinçsiz olan dünyasında saklıdır. Gerçeklik dünyası, şiir aracılığıyla hissî tonlarla renklenir. Gerçek dünya bir zorunluluk dünyasıdır. Gerçek şiir ise, bu dış zorunluluğun çıplaklığını aydınlatır. Zorunlu gerçekliği örtme veya gizleme şiiri aşmaktadır. Ancak, şiir dış gerçekliği (tabiat-toplum) heyecana dayalı anlamlarla sarar. İşte, bu anlamlılık, organizmaya, dış gerçekliğe karşı doymaz bir ilgi verdiği için, organizmanın ister gerçek ister fiktif dünyada dış gerçeklikle daha da metanetle uğraşmasını sağlamaktadır. Nitekim, Caudwell'e göre, şiirin gerçekliğin yüzüne tuttuğu anlamlı ifade basitçe genotipin, zorunluluğu kendi benzerliğinin kalıbına dökmek için sonsuz çabasının kerameti olarak yorumlanmaktadır. Bu noktada, şiirin maddeye yeniden hayat ve değer vermesi ve genotipi kovulduğu dünyaya yeniden sokuşu söz konusudur.[4]

Şiirde gerçekliğin imgeleri genotipin arzularına göre yoğrulmaktadır. Şiirde yer alan duygu, algıya dayalı bir gerçekliğin ortak dünyasında yaşayacak gibi yapıldığından topluma ait bir biçime uydurulmaktadır. Bu yüzden şiir bilinçli olarak teşekkül eder.

Şiir, kelimeleri güzel bir tarzda düzenleyerek; duyguları açığa çıkartır ve gerçekliğe doğru yeni bir heyecan meydana getirir. Yani, şiir içgüdüleri gerçekliğin kalıbına çeker. Şiir, bu özelliğiyle okuyucuyu gerçekliğin tehlikesine karşı korumaz ama onunla mücadele edebilecek bir motivasyon sağlar. Böylece şiir, gerçeklikten içgüdülere doğru, içgüdülerle yüz yüze geldiği yer olan algının son uçlarında durarak akışını gerçekleştirir.[5]

Gerçekçi bir şiir, gerçek veya varlığa ait olan bir şeyi gün ışına çıkarır. Maddeci bir anlayışa göre, bir şiir materyalizmin yalnız bir bölümüyle ilişkilidir. Ancak, o, aynı zamanda şiirin maddeselliği düşe dayalılığın (imaginarité) derin yapısını da kapsamaktadır.[6] Bu arada, Bertolt Brecht'in, gerçekçiliği yalnızca edebî değil, politik, felsefî ve eyleme dayanan bir olgu olarak gördüğünü; Sartre'ın ise, "Her gerçekçi yapıt mutlaka sanat eseri değildir" görüşüyle gerçekçilikle sanat arasında kurulacak ilişki-

ye dikkat çektiğini hatırlayalım. Caudwell da pozitivizmin şiirde gerçeküstücülüğe götüreceğine inanır. Demek ki, şiir-gerçek arasında bir çok ince ayar çizgileri vardır.

Şiirin içinde simgelenen dış gerçekliğin parçaları olduğunu düşündüğümüzde şiirin, kendi yapısını yüceltmek için gerçekliğin yapısını daima değiştirmesi ve bir o kadar da yadırgaması söz konusudur. Şiirde, ritim, asonans veya aliterasyon yardımıyla mantıkî bağlantısı olmayan, yani dış gerçeklik dünyası içinde bağları bulunmayan kelimeler bir araya gelmektedir. Bunlar, mantıkî kuruluşları ortadan keserek, kelimeleri keyfî uzunlukta mısralara bölerler. Böylelikle, ters çevirme, yapma vurgu ve her türlü kontrpuanı kullanarak kelimelerin dış gerçeklik dünyasından gelme çağrışımlarını yok ederler. Bu yüzden, dış gerçeklik dünyası otomatik olarak geri çekilmek durumunda kalır. Öte yandan, içgüdü dünyası da kelimelerin arka planında yer alan duyguya dayalı heyecan küme ve bağlantısı yakın görüş alanına yükselir ve gerçeklik dünyası meydana gelir.

Şairler, resmin tabiatı taklitten öteye geçmesi gerektiği anlaşılmadan önce, bu durumu şiirde görmüşlerdi. Bu bağlantıda, Wordsworth, "Şiirde ölçünün amacı, dili gerçekliğinden biraz sıyırmak, böylece bütün şiire bir yarı-bilinçlik ya da soyutluk katmaktır" görüşüyle öne çıkar.[7] Wordsworth'a göre, vezne duyulan eğilim, dilin bir noktaya kadar kendi gerçekliğinden çıkması ve böylelikle mevcut kompozisyonun tamamı üzerine cisimsiz varoluşun yarı-bilincine benzer bir şey meydana getirilmeli.

Şiirde, kelimler simgeledikleri nesnelerden sayıca daha az olduklarından, şiirin etkileri buna uygun olarak yoğunlaşır. Fakat, şiirin kendisi de buna uygun olarak karanlık ve kapalı kalır. Empson'un şiirin esası olarak kabul ettiği "kapalılık" aslında bir yan ürün durumundadır. Çünkü, önce simgelenen gerçekliğe, daha sonra ise mevcut gerçekliğin duygu tonuna gitmek yerine, kelimelerin duygu tonları üzerinde bu dikkati toplayış, dilin yapısı yüzünden, insanın bilincinin daha ve içgüdüsel bölümü üzerinde dikkati toplayış esas olmaktadır. Yani, insan bilincinin, "iç güdüsel" olarak daha ortak kısmına yaklaşım vardır.[8]

Aklî-rasyonel, iç gerçeklikle uygunluk yaklaşımlarına, Shelley'in "Şiir, aklın etkin gücüne bağlı olmayan bir şeydir" görüşü ve Matthew Arnold'ın "Şiir için fikir her şeydir. Gerisi bir yanılsama, kutsal yanılsama dünyasıdır" şeklindeki değerlendirmesi şiir-gerçeklik ilişkisinde bir ortak payda olmaktadır.[9]

Marksist estetik anlayışının dışına çıkarak bir çeşit Jdanov tarzı ve sosyal gerçeklikle bağdaşan toplumcu gerçekçilik anlayışı, sosyalist aydınların kitlelere seslenebilmek için edebiyatta izlenen kaçınılmaz yol olur. Bu noktada, toplumcu gerçekçilik anlayışının, bir sanat olarak başlangıç tarihini Jdanov'un 1934'teki konuşmasıyla başladığı görülmektedir. Fakat, sanat-toplum ilişkisinde problemlerin dile getirilişinde, gerçekçiliğin işlevinin öne çıkışı, Pisarev, Bielinski, Çernişevski ve Dubruliubov gibi düşünce adamlarıyla başlamaktadır. Gerçekçiliği analizde, Plehanov'un da karşımıza çıktığı görülmektedir. Ona göre, şiirde imaj, anlatılacak olan giydirilen bir kılıfın ötesine gidememektedir.[10]

Genel olarak düşünüldüğünde, okuyucuyu son aşamada gerçek dünyaya gönderse bile eserin -özel anlamada şiirin- her zaman kendisine has ve kendi içinde doğrulanan bir gerçekliği koruması esastır. Caudwell, şiiri insanın iç dünyası ile dış dünya arasındaki uyumu sağlayan bir çaba olarak görür. Böylelikle, şair, düş-imge ile konuşmuş olur. Ona göre, şiirdeki gerçeklik, şiirin soyut ifadesi, toplumdaki dinamik rolü ve içindeki kolektif coşkusu olmaktadır. Buna göre, şiirin sosyal ve dış dünya arasında uyum sağladığını gözlemekteyiz.

Gerçekçiliğin değişik tavır ve yaklaşımlara göre değişimi vardır. Otoritelerin değerlendirmeleri kendi uç ve iç bakış açılarını bize kadar yansıtmaktadır. Edebiyat bilimci Pospelov'a göre, "Toplumcu gerçekçi edebiyattaki romantik yöneliş romantik mirasın yaratıcı bir gelişimini meydana getirmektedir." Buna karşılık, Caudwell ise, "Sanatçı, yeni hayatı zorunlu olarak bütünleyecek ve hayatı genellikle kendisininkine, kendi sınıfınınkine benzeyen grubun bilincini dile getirecektir" görüşünü savunmaktadır. Pospelov'un, "Toplumcu gerçekçi edebiyatta gelecekte herkesin ve her ferdin özgür olacağına inanan bir düş, asla yanılsamalı değildir" şeklindeki değerlendirmesi de apayrı bir bakış oluşturmaktadır. Çünkü, kahramanların kendilerine ait "öznel" isteklerine değil; onların hayatın temelden dönüşümünün "nesnel" tarihî zorunluluğunu bilmelerine ve bu zorunluluğun pratikte gerçekleştirilmesine yönelik aktif eylemlerine dayanılmaktadır.

Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği* adlı eserinde özel bir birey olan insanla toplumsal bir varlık, bir toplum üyesi olan insan arasındaki organik olan bağa dikkatimizi çekmektedir. İnsan-gerçeklik-şiir üçgenindeki bağıntının işleyen mekanizması içinde Türk şiirin 1940 sonrasında farklı bir açılım ortaya çıkar. Bu yıllarda, Orhan Veli, *Garip* önsözünde, "Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde bu değişmeyen taraf müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak şeklinde tecelli ediyor" değerlendirmesine yer verir. Özellikle, *Balıkçılar, Nesrin* ve *Hasta Çocuk* şiirleriyle Tevfik Fikret, *Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Itrî* şiirleriyle Yahya Kemal'in gerçekçiliğin şiir boyutunda açtığı çığır sonraki yıllarda da sürer. Orhan Veli, *Kitabe-i Seng-i Mezar, Vesikalı Yâr*'in yanı başında *Han Duvarları, Deniz Sarhoşları* ve *Çakıl Taşları* da yerlerini alır. Kaldırımlar (1928) ise gerçekçi şiir çizgisinin bir başka boyutu olur.

Garip şiirinde gündelik hayatın küçük anlarına dair izlenimler somut bir şekilde yer alır. *Mantar topuk, nasır acısı, bıçak yarası* artık gerçekçilik ile şiir arasındaki kesişimin derecesini göstermektedir. Küllük dergisinde neşredilen, H. İzzettin Dinamo imzalı "Ebedî Güzelliğe Kaside" başlıklı şiirde geçen "İnsanın dudağındaki en basit gülüşün/Ebedî güzelliğin zevkinden daha reel/Bir hakikati var" ifadeleri bizi, şiir-gerçeklik arasındaki yakınlaşmanın güzel bir örneği durur. Bu arada, gerçekçilik arka planlı yeni şiirin Türkiye'ye gelişinde Ercüment Behzat ve Mümtaz Zeki'nin de rolü olduğu görülmektedir. Ancak, bu şairlerin özellikle, gerçeküstücülük, dadaizm gibi

akımlarla kurdukları ilişki o günün şartlarında yeterince değerlendirilememiştir.[11]

Şiirimizde değişim rüzgârının kilit isimlerinden Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* makalesinde gerçek Türk şiirinin divan şiiri değil, halk şiiri olduğunu savunur. Ancak, bu görüşünü *Harabat Mukaddimesi*'nde değiştirince halk şiiri II. Meşrutiyet'e kadar küçümsenmeye devam eder. Bu arada, Namık Kemal'de görülen realizm-romantizm karmaşası yanı başına Beşir Fuad'ın rasyonalist ve natüralist anlayışı gündeme oturur. Recaizâde M. Ekrem de "bir şair şiirini ahlâk dersi vermek için söylemez"[12] anlayışını savunur. O, aynı zamanda, şiirde fikir, hayal ve duygu olmak üzere "üç güzellik" arar. Buna ilâveten, Recaizâde'nin "zerrattan şumusa kadar her şey şiirin konusu olabilir" görüşünü hatırlatmakta yarar vardır.

Şiirimizin, 1910-1950 yıllarını kapsayan döneminde hece ölçüsü, Genç Kalemler dergisinin edebiyata getirdiği soluklanış ve Mehmet Emin Yurdakul önemli köşe taşları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemle ilgili olarak, Akçuraoğlu Yusuf'un ifadelerine baktığımızda, Türkçe şiirlere Hamid, Recaizâde ve Fikret'in soğuk bakışı belirmektedir. Ancak, her şeye rağmen, Mehmet Emin'in "Biz o şiir isteriz ki çifte giden babalar/Ekin biçen genç kızlarla odun kesen analar/Yanık sesin dinlerken göz yaşın silsinler" şeklinde tavrı açıkça karşımızda durur.[13] Öte yandan, Yahya Kemal'in, gerçekçilik merkezli duruşu, bize, şiirin süzgeci aracılığıyla yansır. Şair, bunu, "Koca Mustâpaşa!Ücrâ ve fakîr İstanbul!/Tâ fetihten beri mü'min, mütevekkil, yoksul,/Hüznü bir zevk edinenler yaşıyor burada./Kaldım onlarla bütün gün bu güzel rü'yada.....Kuru ekmekle, bayat peyniri lezzetle yiyen/çeşmeden her gün su içerken: "Şükür Allah'a" diyen/Yaşıyor sâde maişetlerin en sâfında/Ruh esen kuytu mezarlıkların etrafında" mısralarıyla yansıtır.[14]

Tarihçe olarak baktığımızda, pozitivist düşüncenin fert ve toplum hayatına hâkim olması ve bu noktadaki gelişmelerin sanatta realizm ve natüralizm adı altında sistemleşmiş olduğunu görmekteyiz. Zamanla, romantik şiire olan tepkiler, realizm ve natüralizmin ortaya koyduğu yeni sanat/şiir anlayışları, rasyonalizm, pozitivizm ve determinizmin objektifliği gibi şartlar gerçekçi şiire uygun bir zemin hazırlar. Gerçekçi şiir anlayışından yana şairler, şairin hayat-insan-tabiat karşısında objektifliğini savunur. Burada, dış dünyanın varlıklarını oldukları gibi, açık bir nesnellik içinde anlatma ön plana geçmektedir. Locente de Lisle'in ferdî olmayana yönelişin duygusuzluk anlamına gelmeyeceğini söylemesi ve belgeleri de hesaba katarak bilimle sanat arasında bir kesişim noktasını aralar.[15]

Şiirin olmazsa olmazlarından "imge"yi, nesnel dünyanın özel bir tasarımı olduğundan onun felsefeye dayalı yorumuyla sanata ait anlamını ayırmak gerekecektir. Demek oluyor ki "imge" gerçekliğin bir çeşit manevî klişesi durumundadır. Parnasyenler, şairin hayat-insan-tabiat karşısında objektif kalmasını savunurlar. Şairin, duygu, düşünce ve zevk ve çeşitli eğilimlerinden mümkün mertebe uzak kalmasını ve bunları şiire sokmamasını isterler. Böylece, şaire düşen görev, dış dünyaya ait varlıkların görünüşlerini olduğu gibi, nesnel olarak anlatmadır.

Plehanov, imajı anlatılacak olana giydirilen bir kılıf[16] olarak görmektedir. Demek ki, okuyucuyu, son aşamada gerçek dünyaya gönderse bile eser her zaman kendisine has (athenticity) ve kendi içinde doğrulanan gerçekliğini muhafaza etmektedir. İmajın, "kılıf" alt başlığı altında somutlaşışı ise şiir-okuyucu diyalogunda gerçekliğin açıkça hangi boyutlarda oluşunu vermektedir.

Lukacs, 1956'da Budapeşte'de tutuklanıp sürgüne gönderilince, Kafka'yı hatırlayarak "Kafka, gerçekten gerçekçiymiş" der. Bu örnek, bizi, Kafka'dan hareketle şiir-gerçekçilik arasında yakın ilişkiye davet eder. Caudwell'in, şiiri insanın iç âlemi ile mevcut dış dünya arasındaki uyumu sağlayan bir çaba olarak görüşü şiirin fonksiyonunu da beraberinde getirmektedir. Böylelikle, şairin düş ve imaj ile konuşmasının gerçek âleme yansıması ön plâna çıkmaktadır. Caudwell'e göre, şiirdeki gerçeklik, şiirin soyut ifadesi, toplumdaki dinamik rolü ve içindeki kolektif coşkusu olmaktadır. Bu durumda, şiirin, sosyal ve dış dünya arasında meydana getirdiği uyum ortaya çıkmaktadır.

Caudwell, sanatçının, yeni hayatı bütünleyerek; hayatı, genellikle kendi hayatına benzer bir bilinçle dile getireceğini öne sürer. Buna karşılık, Pospelov ise, "Toplumcu gerçekçi edebiyatta gelecekte herkesin ve her bireyin özgür olacağına inanan bir düş, asla yanılsamalı değildir. Bu düş tamamıyla gerçeğe uygundur" demektedir. Çünkü, kahramanların "öznel" isteklerine değil, fakat onların hayatın temelden dönüşümünün nesnel tarihî zorunluluğunu bilmelerine ve bu zorunluluğun pratikte gerçekleştirilmesine yönelik aktif eylemlerine dayanılmaktadır.[17]

Gerçekçi şiirde, mimarî, heykel ve resim sanatının işlevi hâkimdir. Bu durum, tasvirî şiirin gündeme gelmesini sağlamaktadır. Tasvirî şiirde, dış dünyanın güzelliklerini nesnel bir biçimde ifade esastır. Şaire, varlığa dıştan bakma, gözlemleme görevi düşmektedir. Dolayısıyla şiire girecek tasvir, ayrıntılı ve canlı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Gerçekçi şiirde tasvir kadar düşünce de önemlidir. Bu bakımdan, şiirde felsefeye dayalı bir eğilim söz konusudur. Bu eğilimin temelleri daha çok pozitivist ve determinist felsefeye dayanmaktadır. Gerçekçi şiirde esas kılınan objektiflik, dış mükemmellik gibi kriterler "öz şiir"den uzaklaşma problemini ortaya çıkarmıştır. Formda mükemmele ulaşma endişesi, bize, mimarîyi hatırlatmaktadır.

Kant gibi idealistler, bilgiyi münhasıran nefse dayalı duyguların sınırları içinde değerlendirerek dünyayı anlamak imkânlarını reddederler. Böylece, gözle görülemeyen hakikat, tecrübe ve pratikle ispat edildikten sonra ilim sırasına geçmektedir. Yani, meçhullerin bilinen "müstakbel malum"lar olduğu ortaya çıkmaktadır. Abidin Dino, eserin, hakikate sadık olduğu nispette realist olabileceğini iddia etmektedir. Demek ki, bilim dışında kalan sanat eseri sayesinde her hangi bir varlığın, bir olay ya da zaman diliminin bilincimizde meydana getirdiği gerçek ortaya çıkmaktadır.[18]

Eliot'a göre şiirin nesnel karşılığı önemlidir. Bu noktada, şiiri gerçekçilik çerçevesinde incelediğimizde, bilim, ahlâk ve estetik temele dayalı tanımlarla karşılaşmayız. Bunlar, şiirin ilmî, ahlâkî ve estetik kodlara göre varlığını gündeme getirmekte-

dir. Bilimin gözünde gerçekçilik, ilmî teorilerin zihinden bağımsız bir dış gerçekliği tasvir ettiklerini, gözlemlenemeyen varlıklarla ilgili saptamaların, -gözlemlenemese de- teori ya da zihinden bağımsız olan bir dış gerçekliği tasvir etme yönündeki girişimler olarak değerlendirmeleri gerektiğini öne süren görüşü ifade etmektedir. Gerçek bir ilmî teorinin gözlemlenebilir bir fenomenler arasındaki ilişkileri açıklamak üzere öngördüğü veya varsaydığı, elektron veya quark benzeri teoretik şey ya da yapımların gerçek, bağımsız olarak var olan şeyler olduklarını öne sürer. Aynı şekilde, ahlâkî idealizme karşıt bir görüş olarak, ilâhi irâde veya yasa koyucuların iradesinden bağımsız olan ahlâkî yargılar gibi gerçekçiliği tasvir ettiğini, tasvir edilen bu gerçekliğin ahlâkî gerçekçilik olduğunu, dünyanın iyilik, kötülük ve değeri, doğru ve yanlışı, birtakım zorunluluk ve yasakları içerdiğini ve ahlâk dilinin amacının bütün bu öğe ve değerleri açıklamak ve onlar hakkında akıl yürütmek olduğunu savunuş ön plandadır. Estetikte ise, ferdiyetçiliği öne çıkaran görüş olarak durmakla birlikte; hayat ya da gerçekliğin güçlü, keskin ve hatta çirkin yönlerini ortaya koymaya özen gösteren anlayıştır. Gerçekliği, hiçbir seçim ya da ayrım yapmadan, gerçekte olduğu gibi, bütün ayrıntılarıyla yansıtmaya dikkat eden bu yaklaşım, şairin estetik ilgilerine bağlı olarak; gerçeklikte değişiklikler ve bu arada seçimler yapmaya dikkat eden idealizmin tersine hareket etmektedir.[19]

Gerçeküstücülere göre "imge" zararlı bir alışkanlık değildir. Zaten, nesnel gerçeklik ile şiirin gerçekliği arasında paralel bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişkide, bilinç, şiire dayalı gerçekliği tamamıyla kapsar. Duyular aracılığıyla gerçekleşmiş olan bilinç olgusu, imgenin en önemli kaynağı fonksiyonuyla şiirin gerçeğe dayalı yerini alır.

Gerçekçi şiirin önemli taraflarından biri de tasarıdır. Yani, meselede önceden algılananın yeniden inşası gündemdedir. Dış dünyamızın duyular yardımıyla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımları olan algılarımız şiirin gerçekliği içinde yer almaktadır.

Şiirin, nesir kadar gerçekliğe tanık olmasını engelleyen sebepler vardır. Bunlar, mecaz, teşbih, metafor, (s)imge ve mit gibi terim ve kavramlardır. Ancak, bu noktada, devreye yorumlama gücü olan okuyucu ile şiir metni arasında diyalektik öne çıkmaktadır. Yani, insan bilinci, düşünce, sezgi, algı, tasarım, duyular bilinçaltı ve mitoloji gibi değişik sahaları kapsayan şiirin gerçekçiliği karşımıza çıkmaktadır.

İstvan Söter, gerçekliğin, gerçekçilik kadar romantizm veya öteki yöntemler tarafından da ifade edilebileceğini savunur. Bu görüşe göre, şairin diğer sanat akımlarının zenginliğinden yararlanma ve bunu gerçekliğin tabiatına uygun bir biçimde kullanması esastır.

Gerçeklik ya da doğruluk adına tek anlama yaklaşıldığında, şiirin nesre dönüşmesi tehlikesi karşımıza çıkmaktadır. Çünkü, böylelikle, mevcut çağrışım zenginliği ve her türlü derinlik kaybolacaktır. Bizim için önemli olan ortaya çıkacak metnin şiir niteliği ön plana geçmesidir. Zaten, şair, nesnel dünyadan edindiklerini bilincinin süz-

gecinden geçirerek öznele dönüştürür. Öte yandan gerçekçi şiir, bir anlamda, tarih köprüsü vazifesi de yapmaktadır.[20]

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Şiirin biyolojik varlığı da gerçekliğe bir işarettir. Bunun yanı sıra, doğru, doğruluk, muhakkak, mutlaka, dürüst, hakikî, sahih, sahici, sahiden ve vaki karşılıklarıyla gerçek ile genel fikirleri gerçek varlıklar sayan ortaçağ felsefesi, aynı zamanda, tabiatı olduğu gibi, bütün çirkinlik ve bayağılıklarıyla ifade eden sanat çığırı olan gerçekçiliğin, şiir düzleminde yer alışı mümkündür.

---

[1] John Lenihan, *Bilim İş Başında*, (çev. Barış Bıçakçı), Ankara 2000, s. 101-106.

[2] Sedat Umran, *Şiirde Metafizik Gerçek*, İstanbul 1997, s. 11.

[3] Metin Celâl, *Yeni Türk Şiiri*, İstanbul 1999, s. 76.

[4] Christopher Caudwell, "Şiirin Düş Görevi -IV-", *Yeni Dergi*, nr. 96, Eylül 1972, s. 128-133.

[5] Christopher Caudwell, "Şiirin Düş Görevi -V-", *Yeni Dergi*, nr. 97, Ekim 1972, s. 176-177.

[6] "Jean-Paul Sartre'a Gerçekçilik Üzerine Sorular", *Yeni Dergi*, nr. 5, Şubat 1965, s. 14.

[7] Selden Rodman, "Modern Şiir", *Yeni Dergi*, nr. 57, Haziran 1969, s. 550.

[8] Christopher Caudwell, "Şiirin Düş Görevi -I-", *Yeni Dergi*, nr. 95, Ağustos 1972, s. 75-76, 80.

[9] Christopher Caudwell, "Şiirin Temel Özellikleri" *Yeni Dergi*, nr. 59, Ağustos 1969, s. 145-146.

[10] Metin Cengiz, *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953*, İstanbul 2000, s. 13, 17, 23.

[11] Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları*, İstanbul 2000, s. 16, 31-35, 180-188.

[12] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1976, s. 488.

[13] Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları*, İstanbul 2000, s. 300.

[14] Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul 1963, s. 48.

[15] Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İstanbul 1995, s. 93.

[16] Metin Cengiz, *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953*, İstanbul 2000, s. 23.

[17] Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları*, İstanbul 2000, s. 154, 180-188.

[18] Suphi Nuri İleri, *Yeni Edebiyat Sosyalist Gerçekçilik*, İstanbul 1998, s. 26-30, 45.

[19] Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul 2000, s. 795.

[20] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul 1985, s. 58-60, 67-69, 73-75.

HAYRETTİN ORHANOĞLU

ŞİİRİN ANLATICILARI

"Şair *siz*, *o* ve *biz* olan bir Ben' den sözeder.
O birçoğun arasında birdir ve tek bir varlıktır:
yaya bir gezginci ve bir kozmostur."
OCTAVİO PAZ

Modernleşme süreci içinde Batı'nın kendini gerçekleştirme uğraşı, sanılanın aksine bir ahlâk sorunu olarak değil biçim kaygısı üzerine temellendirilmiştir. *İnandırıcılık* yerine, yapaylığın doğallaştırılması bu süreci daha da hızlandırmıştır. Bireysel ve toplumsal rollerin de yönlendirmesiyle biçimin tek egemen hale dönüştürülmesi. modernliğin *değişme*ye verdiği önemle daha çok ön plana çıkar. Mekân ve zamanın bu tutuma uygun hale getirilmesi yadırgatıcı görülmez.

Sanatçı, modern anlatım tarzlarıyla ilişkili olarak referans dünyasını oluşturma çabası içindedir. Bu çabanın biricik tematik görüntüsü ise 'inandırıcılık'tır. Doğanın hakimiyetinden 'özgür'leşerek kurtulan birey, yeni bir 'doğa' tasarımı yeni bir zaman ve mekân arayışını inandırıcı kılmak uğruna yeni bir yaratım çabasına girişir. Charles Taylor'un terimleriyle ifade edildiğinde iç'te gelişen bu sahicilik isteği, çoğu zaman kendini gerçekleştirmeyi görünür kılsa bile aslında kendi bedeninde yitip giden bir Ben'in varlığı ortadadır. Kendi'yle konuşan, içteki varlığının farkına vararak onunla yüzleşmeyi gözardı etmeyen Diyalojik Ben'den bir sonraki merhale sayılan ötekilik, bu Ben varlığını üstlenmekten geri durmaz.

İnandırıcılık ve ben -belki de ötekilik- varlığını dışlamayan her bilincin derinliklerinde varolan ve kimi zaman ağırlıklarından yahut geçirgen olmayışlarından dolayı dışa veyahut içe atılıp çekilemeyen/soğurulamayan bulanıklıkların -ki bu bulanıklık, *Tanımlanamayan* (unbekannte) olarak da adlandırılabilir- çözümlenebilmesi ancak yine bir tanımlanamayan yahut bulanıklıkla yüzleşmiş bir bilinç (belki de bî-linç) 'le mümkün görünüyor.

Karşılaşma kaçınılmaz olduğunda her iki taraf da *yansılanmış* olduğunun farkına varmak istemiyormuşcasına iki tanımlanamayan olarak varoluşlarını sürdürürler. Eğer bir tasnif gerekirse sıradışı tasavvurlarla birer tanımlanamayana dönüştürürler birbirlerini. Nietzsche ancak Nietzsche ile anlaşılabilir bir diğer deyişle. Ama yine de Tanımlanamaz bilinciyle.

Tanımlanamayan yahut Eliot'un *Mito-poetik* bilinci,[1] bu bağlamda söylemle -söz ve yazı arasında kalan bütün ifadelendirmeleri de hesaba katarsak- tezahür ediyor şüphesiz. Buna mekânın yayılarak kullanılmasını da eklemek mümkün.

T.S. Eliot, Yeats'ın mito-poetik metodun gerekli olduğunu ilk kez anlayan çağdaş bir şair olduğunu vurgular. Eliot'ın vurguladığı mito-poetik tutumu bilincin bir Tanımlanamayan olarak adlandırılması sayarsak tarihselciliğin farklı bir kullanımından söz etmekle birlikte mekânın da mekân-dışılığından yola çıkılabileceğinden dem vurabiliriz. Her iki kulvarda Tanımlanamayan, zaman-dışı ve mekân-dışı tasavvurlarla ilerler. Foucault'nun böyle bir ilerleyişle imkânları şerh etmeye çalıştığını ve *iktidar, delilik, cinsellik* ve *söylem* üzerine kavramsal tarihlendirmelerin ötesine geçen düşüncelerini zaman-dışı ve mekân-dışı ilişkiler ağında dillendirdiğini düşündüğümüzde Tanımlanamaz bilincinin sanattaki geçerliliğini ortaya koymak gereklidir. Dante, Goethe, Nietzsche, Ezra Pound ve nihayet Jorge Luis Borges, hep bu tanımlanamayan bilinci kullanırlar. Öte yandan Cahit Zarifoğlu ve zaman zaman da Sezai Karakoç, Lale Müldür ve İsmet Özel'in kimi şiirleri de bu bilinçten yola çıkarlar.*

İlişkilendirme sıradan bir bilincin de kullandığı bir yöntemdir. Ancak bunun da ötesinde bir kavram, imge ve tema tarihinden bahsedildiğinde çok şey isteneceği ortadadır. Kavramların, imgelerin ve temaların zamansal ve mekânsal izsürümü izleyiciyi de aynı kapının eşiğinde bırakıverir.

Tanımlanamayan bilincinin normal-dışılıkların bazıları gibi kalıtımsal bir aktarımcılığından söz edemeyiz elbette. Ancak kalıtımda, kan bağından öte yeni bir kavrama bilinç-bağ'ına ihtiyaç duyulur. Foucault'nun 'Yazarın Ölümü' derken kasdettiği bu olsa gerek. Aradan çekilen bireysel ve kollektif bilinç, yeni bir bilinç tanımına yol açıyor. Ben-ötesi de diyebileceğimiz Tanımlanamayan yahut bilincin bulanıklığı Marksist estetikte *üretim öznesi* olarak değerlendirmenin de dışında bir yerde konumlanır.

Mito-poetik konumlama, herhangi bir sınırlan/dır/manın kabul edilemeyeceği bir uzama sahiptir. Tarih parçacıkları, parçalı mekân tasavvurları, bir boşlukta yüzüyor değillerdir ve seçilmişlikleri onları bir öneme atfen değerli kılmaktadır. Ardından kaygı ve geleceksizlik kurgusu, bilincin yerli yerindeliğini zedelediği için kimi zaman tesadüflerin önemli bir rol oynadığı sanısını veriyor. Ama durum bundan farklıdır.

En karmaşık bilinç yapısındaki Nietzsche'de bile süregelen bir izlek seziliyor. Kimi zaman yalınlığın aldattığı Dante'de de karmaşıklığın içinde ulaşılmaz gibi görülen ışığın kırılmaları belirginleşiveriyor. Özenle kurdukları dizelerde mito-poetik konumlandırmada tarih ve mekânların kimi zaman üzerlerinden atlayarak gerçektirdiği sıçramalarda, akronolojik bir süreksizlik sözkonusudur.

İzleyici nerede, hangi mekân ve zamanda durmak ve orayı anlamdırmak isterse istesin süregelenin geleneğine bağlı olarak Tanımlanamayanı çözümlenebilir, anlaşılabilir bir izleğe dönüştürüverir. Bu özelliğinden dolayı sağlam bir mantık bilgisine, keskin bir kurgu muhayyilesine sahiptir Mito-poetik bilinç. Dönüşebilir ve dönüştürebilir bir şüphe belki de. İnanılması yahut inanılmaması beklenemez elbette.

Batının gerek düşüncede ve gerekse sanatta Roma'dan yola çıkarak günümüzü de

içine alan geniş bir zamanı kollaması bu yüzden garip bulunmaz. İbn Arabi başta olmak üzere Sühreverdi-i Maktul ve İbn Sina'nın tayy-ı mekân ve tayy-ı zamandan Batı'dan çok önce yararlanması gibi.

Şiirin bir okuyucusundan, dinleyicisinden söz etmek en azından bir söyleyeninden yahut aktarıcısından/anlatıcısından daha doğru bir deyişle Eyleyen'inden** yola çıkmak gerekliliğinin doğallığını da beraberinde getirir kuşkusuz. "Çağdaş şiirin, verilmiş dünya'yı yansıtan ya da bu dünya ile birey arasındaki birleşmeyi sağlayan eski şiire karşılık kişiyi verilmişten koparan, onun ötesine ileten [fırlatan] bir serüven, bir keşif, bir yaşama biçimi niteliği taşıması"nı modern şiirin insanî olmayanın ve yabancılaşmanın manevî şartlarını hazırlayan bir sebebe dönüştürme gücüne bağlıyor Selahattin Hilav. Bir diğer deyişle *yabancılaşma* ile şiir arasında sebep-sonuç ilişkisi kurmuya yahut en azından şiiri en görünür değişme unsuru olarak görüyor. Değişmeye hazırlayan bir faktör. Bir etken. Şiir yazıcısı olarak kavramlaştırılabilecek Eyleyen'i şiire de atfederek. Şiirdeki bu değişme ve değiştirme bilincini gözönünde bulundurarak, Eyleyen'in bir görünümünün de şiir olduğunu varsayarsak Eyleyen'in yalnızca şiiri yazan olarak sınırlanmayacağı anlaşılır.

"Şiir, lisan musikisinde erimiş ben'dir"[2] düşüncesinde teksif edilebilecek bir Ben'in varlığından hareketle şiirde "kişi" (persona) nin 'maske'li oluşu şiirde birden fazla yahut şairin kendinden neş'et eden farklı kimlikler söz konusudur.

Şiirde dinleyici/okuyucu şiirle yüzleşirken tıpkı anlatılarda olduğu gibi bir başka Ben'le karşı karşıya geldikleri konusunda fazlaca ısrarlı olmazlar. Bunun sebebi şairin şiirde diğer türlere nazaran daha kimliksiz daha farklı bir Ben'e yakın durduğu inancının devam edegelmesidir. "Şair gönlünce kendisi ve bir başkası olabilme gibi bir ayrıcalıktan yararlanan insandır. Tıpkı bir beden aramak için dolanıp duran ruhlar gibi, şair de istediği zaman bir başkasının kişiliğine girer. Herkesin kişiliği ona açıktır"[3]

Anlatılardaki yazar-kahraman özdeşleştirilmesi şiirinkinden daha insaflı bir mesafeyle adlandırılırken şiirdeki Ben'in şairden ayrı düşünülemeyeceği bir kez daha pekiştirilir. Şairin adının da cümleye katıldığı değerlendirme edimlerinde neredeyse psikoanalitik yaklaşımlarla şiirin anlama kattıklarıyla şairin tek eyleyen ve tek "suçlu" olduğu varsayılır.

"Bu konuşan ben miyim?
konuşan ve ***ben*** *diyen;*
ben dedikçe de taşıp
bulanık bir sıvıdan,
bu, ölüler ırmağı gibi yorgun,
ışıltısız dizelere karışan?

ben miyim bu, ***varlığın***
ev indeki sığıntı;

sözcüklerin arasına büzülmüş
bu ilmek ilmek sual,
bu yuma yumak cenin;
aynaların yosunlu
diplerinde dolaşan
*bu küçük **ben** sürüsü?"*

Cahit Koytak, Kırk Yaş Şiirleri -Dördüncü Şarkı (Ölü Taklidi)

Ölülerin yatağı sonsuzluk çayırları
Fildişinden bir doktorum
Elimde denizlerden bir koleksiyon
Bana yalnız ölen gelir
Ben ölümden sonra bakan bir doktorum

Sezai Karakoç, SESLER-I

Örneklerden yola çıkılarak çizilen dünyada artık bir özne haline gelen bilinç'ten sâdır olan bir başkalaşım açıkça görülmektedir. Bir yanda bilincin kendisini de zorlayan bir şüphe öte yanda "Fildişinden bir doktor" olmakla kabullenişleri ve itirazları karşılamaya çalışan bir Ben'in varlığı sözkonusudur. Bir başka yerde ve bir başka kimlikte oluş, aynileşme ile birlikte bir başka an'da bir başkasında dile geliş anlamıyla ele alınmalıdır. Bir imge, imaj ya da imgelemin aktarılması denilebilecek bu tutum hemen hemen tüm sanatlarda Eyleyen'in görünür olma biçimi olarak karşımıza çıkar.

Tecerrüd seyrine sâyemden özge bulmadım hem-reh
tarîk-i aşk içinde çoklar ile durdum oturdum

Fuzuli

Fuzuli'nin bu beyitinde de görülebileceği gibi şair, hem yoklukta hem de çoklukta tasavvufî ıstılahlarla ifade edilirse var oluşunu, bir-olmak içinde kesret alemindedir. Bu bir çelişki gibi görülse de her iki hâl de Eyleyen bilincin var olduğu uzamdır. Ayrıca bu beyitin bir başka ifadesinde de şairin kendi oluşunu bir başkası olarak ortaya koyduğu görülüyor. Görünür imge olarak hem yokluk hem çokluk aleminin yolcusu olmak ile hem de bu oluşları seyreden/anlatan Eyleyen bilinç olmak. Bir başka oluşa dışardan bakmak. Günümüzün ötekileşme si ile düşünülmemesi gereken bir tutumdur bu.

Ayrıca bu başka ses, şairin bilinen kendiliğinin konuşturulduğu ses olmaktan uzaktır. İçte, görünmeyen bir sesin varlığı sözkonusudur.

Bunca yıl bu gücenik macera beni tutuklu kılan
artık bu yaşa erdirdin beni, anladım
gençken almadın canımı, bilmedim
demek göğe ağsa bile tohum yürekten düşecekmiş
çünkü hataya bağışık büyük hatadan beri nezaret yer
çiğ tanesi sanmak ne cüret, gözyaşıymış
insanın insana raptolduğu cevher

(Münacat-İsmet Özel)

Bir soru olarak kimi zaman ortaya çıkan *ses*in kime ait olduğu sorusuyla bir başkası olabilme ayrıcalığı düzensizliği, belirsizliği sözkonusudur. Bu bağlamda *başkası* olabilmenin farklı görünümlerinin ortaya konulması gerekmektedir.

Bu bağlamda anlatıcı/Eyleyen bağlamında şairin üç ses i kullandığı düşünülmektedir.

1. Şairin aynilik ilişkisi kurduğu kişi, nesne ya da imgeyi bunların bakış açılarından hareket ederek *anlatma/gösterme*;

Bir büyüsem çocuk olsam
Bir yürüsem
Tırmansam gök dallarına
Göğe cevabını versem
Sokak vakti gün batmadan
Sorulara geri dönsem
(Hüseyin Akın, Sevmek, Karanfil ve Kiraz-Dün Batımı)

Ben ağzından şelale dökülen bir padişahtım
Kendi elimle fermanını yazdığım bestekârın
mihriban nağmeleriyle yaşardım

Duran ve kımıldanan her şeye soluğum yeterken
Ne oldu da içimdeki geceye hükmedemedim
Sisli bir kement gözüne efendim dedim
(Ömer Demir, Dünyaya Sarkıtılan İpler-Ferman)

Ben fikri, şairi aynileştiği şey, durum kişi ya da durum içinde varolmayı adeta o olmayı zorunlu kılarken özlem, hasret, nefret gibi duygu ve düşüncelerin ön planda olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Bununla birlikte şairin aynileştiği unsurlarla onların zamanına ve mekânına dönmesi yahut bu unsurların zaman ve mekânlarının şairin şimdisine taşınması da sözkonusudur. Bu noktada şiirdeki dönüşte yahut dönüşümde şairin insiyatifi kadar aynîleşme nesnesi, durumu ile kimi zaman çocukluğun yahut "ağzından şelale dökülen bir padişah" olmanın getirdiği zorunluluklar da etkilidir. Şairin müdahelesini kabul etmeyen insiyatif dışı göndergeler her ne kadar şair tarafından düzenlenirse de aynîleşme kendi kurallarını dayatır. Bütün olumlu ve olumsuz değerleri üstlenen şair, okuyucunun karşısına sonuçta kendi bağlamıyla birlikte bir *başka*sı olarak çıkar.

2. Aynilik ilişkisinde kişi, nesne ve olaya karşı olduğu hâlde yine bunların bakış açılarını kullanarak hareket etmesi;

evlere girdik yalnız kaldık
sinemalara girdik, aldandık
en dolu tutkuların balkonundan

sarktık kendimize
unutkanlıktan yapılmıştık
unuttuk oyunları
büyüdük, suçumuz arttı
(Turan Koç, Ara Dönem-Mesel)

orada bir yemin kendi kendine inanmakta
unutuldu çünkü dua tenli şen kahramanlar
unutuldu, bir hurafe oldu yorgun gövdemiz
ıslık çal artık ve acıyı muştula, atlar...
bak atlar, o güzelim atlar makinalara koşulmakta
(Ali Emre, Kıyamet Mevsimleri-Hurafe)

Modern şiirin özgünleştirdiği bir bağlam olarak bakış açısı, anlatı merkezli bir kavram olmakla birlikte şiirin de kullanageldiği bir ifade etme biçimidir. Belirli sınırlar içinde *anlatıcı* konumundaki şair, aynîleşme nesnesinin karşısında olmakla birlikte onun bakış açısını kullanarak etkili olma yolunu seçer. Baudlaire'in şehir'i, Poe'nun korku'su, Aragon'un kadın'ı bir öteki olmakla birlikte karşıt düşünce nesnesi olarak acının, yanılgının, umutsuzluğun cephesinden bakmaya giden yolda önemli bir duraktır. Kaçınılmaz olanın yazgısını üstlenen şaire daha geniş bir ufuk açan karşı cephede olma eylemi, şehri şehirin gözünden, korkuyu ve kadını kendi yüreklerinden itibaren çıkılacak bir yolda birlikte olmayı zorunlu kılmaktadır. Bu da ister istemez şairin kendine kendiliğinden bakma ile eşdeğer bir konuma sürüklemektedir. Karşı cephede olmayı istememekle birlikte karşı cephede olmayı seçmek zorunda kalış bir trajik-olanı getirmektedir.

İsyan etmenin, karşı durmanın ifadesi olarak yola çıkılan sanatın Eyleyeninin bir tarafını temsil etme hükmünde olan şair, karşı duruşunu daha da müstahkemleştirmek için kullanageldiği karşıt bakış açısı, şiiri ve okuyucusu arasında anlamlı bir oyuna dönüşür. Okuyucu, şairin hangi tarafta olduğunu bilmekle birlikte kimi zaman da karşıt dünyanın belirsizliği göze çarpar.

3. Şairin karşı çıktığı kişi, nesne ve olay sürecine *karşı* oluşunu ikrar etme ve bakış açısını da buna göre tanzim etmesi;

Belli bir bozgun yaşamaşız
Her şeye ölüm dadanmış sanki
kadınlar ki anne olmamak için direniyorlar
Erkekler ki savaşmayı tümden unutmuşlar
Çocuklar zaten hiç çocuk olmuyorlar
Çocukluk kalkmış dünyadan gibi
Her çocuk antik çağ fllozoflarından bir kalıntı sanki

Aşkın son saltanatını yaşamak için mi ey kalbim
Ruhun serüvenine bir kale olmak için mi
Bu başkaldırma kanatlanma.
Erdem Beyazıt, Şiirler-Aşk Risalesi

Karşı oluşun bütün şartlarını yerine getiren bu düşünce, Ben'in teatral duruşunu karşı olma şeklinde arar. Eyleyen, belirli bir merkezde kalmak kaydıyla etrafındaki olumsuzlukları bir daire içinde düşleyerek alanına giren karşıtlıkları ve bunların sebeplerini bir bir sıralar. Merkezde Eyleyenin olduğu bu tutum, eleştirel bir kimlikle birliktedir.

Dinleyin ey vakti duymak doruğuna varanlar!
Falları grafiklerde bakılanlar, siz de işitin!
Külden martı doğuran odalıklar
ve kahyalar
kara pıhtıyla damgalanmış veznelerde dili
şevhetsiz çilingirler, yaltak çerçiler
celepler ki sıvışık, natırlar ki nadan
ey hayat rengini sazendelik sanan
yırtlaz kalabalık!
Dinleyin bendeki kırgın ikindiyi
hepiniz kulak verin!
İsmet Özel, Bir Yusuf Masalı-Naat

Kimi zaman ağır bir yükü kaldırmak için gösterilen çabanın görünümünü üstlenen bu bakış açısında anlatıcı, çığlığını duyurabilmek için tarafını belirtmekten geri durmaz. Şehre, korkuya karşıdır. Savaşmaktan ve yenilmekten çekinmez.

Şairin *kişi* kavramının *maske* anlamını da kapsayacak şekilde en geniş örtüştüğü kişi olarak -telmih sınırları dışında- çocuk, kavram olarak hayat ve ölüm, acı, mutluluk gibi birer imge olarak da değerlendirilebilecek aynileşme süreçleri de göze çarpar. Bu süreçler türlü benzetmeler aracılığıyla dile getirilir.

Şiirin içine sinen en önemli dayanak noktası olarak *empati*yi seçen şair, empati ilişkisinde nesnesini bir sonuç olarak ortaya konulan kişi, duygu ve düşünce ile değil; kişi, duygu ve düşüncenin sürecinden seçer. Bir diğer deyişle aynileşme, süreçte aranmalıdır. Çünkü süreç, şairin "o" olmasını değil hem "o" hem de "o değil" ilerleyişini işaret eder. Kimi zaman belirsizliği de işaret eden süreç, şairin bizzat tayin ettiği üslûpla ortaya çıkar.

Ben sensem sen kimsin bu ben'de
her şey aynaya göçebe
(Yokluk İlahisi-İsmail Karakurt/Mahrem Mecazlar)

"Ne Cennet ne Cehennem ne dünya
Arafım ben
Cennet demektir benden biraz ileri gidersen
Arkada bıraktığım ateş kayaları
Dünyadır cehennemdir
Araf dünyanın cennete yakınlığı
Dünya Araftan buraya uzanmış bir diş gibi
Arafı ben dolaştırırım yer yüzünde"
(Hızırla Kırk Saat 18-Sezai Karakoç)

Şair, sonuç olarak belirgin olan bir Ben'den yola çıkar. Ancak bu belirginlik tümüyle uzamsaldır. Sınırları şair tarafından çizilen uzamsallığın içinde ve dışındaki kaotik yapıyı doğrulayan biricik imge, şairin farkındalığıdır. Sürekli değişkenlik gösteren belirginlik ve farkındalık ilişkisi, Ben'in kendi sınırları içinde Başkalıklar maskesini takmaktan vazgeçmeyen şair için dayanılmaz bir ağrıya dönüşür.

"Kişileştirme yapmak için şair, görünebilen ve görünemeyen, düşünce ve şey. soyutlama ve nesne arasında bir köprü kurar. Aşk, kıskançlık ve öfke dilin yardımıyla kişilere dönüşürler, etsiz, kansız ama imgesel. Kişileştirme alegori işleminde bir andır. Çeşitli kişileştirmeler -Aşk, Kıskançlık, İffet, Adalet, Öfke, Ölçülülük- kadınlar ve erkeklerin yaptığı gibi kendi aralarında konuşurlar."[4]

Zamanın rolünün inkar edilemeyeceği bu eşikte şair, *kendisi* olmayı arzu ederken kimi zaman çocukluğa dönerken kimi zaman da içindeki şimdiye ait olan ağrıyı hafifletmek uğruna herkes olmayı göze alır. Bir başkasının sesini ödünç alır. Bir başkasıdır artık. Ama kendiliğine ait bir geçmişi her zaman yürek cebinde taşıyarak. Çünkü Rimbaud'nun da belirttiği gibi artık:

"Ben bir başkasıdır."

YAŞAYAN TAŞ OLUN ÇÜNKÜ BEN YAŞAYAN TAŞIM
Bu dünyaya yabancı ama filiz veren,
sürgünler arasında sürgün ama umutla,
kusursuz kuzu'nun kanıyla satın alınan bir ermiş
olun çünkü ben ermişim. Bir taş, insanlar tarafından
geri atılan ama değerli, seçilmiş bir taş, bir
köşetaşı, göksel yapıya harç olun.
(Lale Müldür, Kuzey Defterleri-Flemenk Ülkelerine Bir Kanal)

---

[1] Mito-poetik kavramı, buradaki anlamıyla tarihselciliğin seçkinci bir bilinç kurgusuyla yeniden üretimi olarak düşünülmüştür.

[*] Burada eklenmesi gereken bir nokta da Tanımlanamayan bilincini kullanan şairlerin şiirlerinde bir "zamansızlık" örgüsü içerisinde zaman-dışı, mekân-dışı bir tasavvurla yola çıktıklarıdır. Bir zaman kaydı öngörülse bile bu zaman dilimi içinde de ayrı bir zamansızlık kurgusunu barındıran şiir ve diğer sanat eserlerinde varolan bir zamansızlık, şiirin sınırlarını çizdiği dünyayı her zaman anlaşılabilir kılmakla anlaşılmalıdır. Ancak şiirin zamanının ele alınışı, ayrı bir çalışmanın konusudur.

[**] "Eyleyen" kavramı bu çalışmada en geniş anlam dünyasıyla bir belirsizlik ifade etmekle birlikte birkaç anlamda kullanılmaktadır. Şair, şiir, şuur bağlamıyla birlikte okuyucunun da hesaba katılmasıyla Eyleyen, kendi tanımlamasını beraberinde getiren bir töz olarak anlaşılmalıdır.

[2] Kaya Bilgegil, "Şiir ve Ma'badı" *Cehennem Meyvası*, s. 15

[3] Walter Benjamin. *Pasajlar* (çev., Ahmet Cemal) YKY Yay., İstanbul 1995 s. 131

[4] Octavio Paz, *Öteki Ses* (Çev., Murat Varlı) İnkılâp Kitabevi, İst., 1997 s. 17.

FARUK UYSAL

İKTİDARIN KİMLİĞİ, ŞAİRİN "KİMSE"LİĞİ: ŞİİR-İKTİDAR İLİŞKİSİ

Araştırmacılar, eski Yunan'dan İslâm öncesi Arap topluluklarına, Türkmenlerden Kırgızlara, İrlandalılardan İngilizlere kadar bütün kabile topluluklarında şairin, tanrılardan esinlenmiş üstün bir kişi olarak görüldüğünü belirtiyorlar. Ahdiatik'in şiirsel ifadesi malumdur. Ortaçağ Hıristiyan toplumlarında da şairlerin Tanrı'dan gelen bir esinle şiir söylediklerine inanılırdı. Kuran'a nazm-ı ilâhi, yani ilâhi şiir denilmiştir. Hazret-i Peygamber'e büyücü, şair nitelemeleri yapılmıştır. Bir peygamber olarak görülen şair Virgilius, onu *İlahi Komedya* adlı eserinde cehenneme inerken kılavuz yapan Dante, şiirinde insanın Tanrı'ya doğru yükselişini dile getiren Milton, hep vecd hâlinde gelen tanrısal bir esinden söz etmişlerdir. "Mussato, şiirin gökten gelen bir bilim, tanrısal bir armağan olduğunu söyler. Mussato'ya göre, Antikçağ şairleri tanrıların habercileri olmuşlardır; bu anlamda şiire ikincil bir ilahiyat denilebilir."[1]

Modern şair de, çoğu kez geçmişe yitik bir cennet gözüyle bakar. Her şeyin tanrılarla dolu olduğu, her tepenin bir dağ perisinin yaşadığı yer, her ağacın bir orman perisinin yuvası sayıldığı şiirin bu altın çağını kuvvetle özler. Schiller, *Yunanistan'ın Tanrıları* adlı şiirinde bu duyguyu dile getirir.[2] Hölderlin, çağını küçük, bayağı bulup, eski Yunan çağından özlemle söz eder. Antik Yunan tanrılarından Diyanizos ile Hazret-i İsa'yı birleştirme çabalarına girer.

Bugün dahi bir çok şair, şiirin salt esinle ilgili bir olgu olduğundan söz ederken, şiire yapılan (tasarlanan) bir edim olarak bakan Edgar Allan Poe, yüz elli yıl önce bu düşünceyi şairlik kibriyle irtibatlandırmıştır. Aslında Poe, şiirin sanatsal bir faaliyet olduğunu belirten ilk ve tek kişi de değildir. Platon'dan bu yana, şiirsel süreçten bir sanatsal edim olarak hep söz edile gelmiştir. Doğrusu, Kuran'ın bu konudaki beyanları da şairler için (en azından bazıları için) anlaşılabilir değildi. Çünkü ilk kez şiir, sanatsal bir edim düzeyine indirgeniyor; şairlerin dilin aldatıcı özelliklerinden yararlandıkları, gölgeler yarattıkları, yapmadıkları (gerçekte olmayan) şeyleri yapmış (olmuş) gibi gösterdikleri, aşırılığa kaçtıkları belirtilerek yine ilk kez, halkın dikkati bu sanatsal edimin perde arkasına çekiliyordu. O tarihlere kadar şair iktidarın kendisiydi. Yalvaçtı, bilici, bildiriciydi. Büyülü sözleriyle hastalara şifa dağıtan bir doktordu. Şamandı, şefti, yöneticiydi. Yönettiği toplumda bireylerin davranışlarına yön veren ideler bütününü kuran ideologdu.

Giambattista Vico, üç değişik çağdan söz eder; tanrılar çağı, kahramanlar çağı ve insan çağı. Tanrılar çağı ve kahramanlar çağı uzaklarda kaldı. Artık şair iktidardan düşmüş; şiir de, sözün (yazının) özel bir biçimi olarak, sanatsal edimlerden bir edim

durumuna gelmiştir. Bu durum, şaman, şef ya da büyücü olan şair için toplumsal statüde bir düşüşü ifade ederken, şiiri bir sanatsal uğraş olarak algılayan günümüz şairi için bir tür özerklik ilanıdır. Çünkü şiir, böylece kendine ait olan gerçek faaliyet alanına kavuşmuştur. Sezai Karakoç diyor ki: "Din dindir, sanat sanattır; ikisinin ilişkisi olsa da. Oysa, Hıristiyan sanatında ve dininde ikisi birbirine karışmıştır. Grek dünyasında da bu böyleydi. Bu karışma sonunda her ikisinde de bir soysuzlaşma, yozlaşma oldu. Oysa, İslâm'da, din ve sanat, birbiriyle ilişkili, fakat bağımsız kurumlar olarak kendi fonksiyonlarını icra etmişlerdir."[3]

Kavramlar

Dikkat edilirse öteden beri, şairlik, büyücülük ve yalvaçlık (peygamberlik) kavramları arasında hep bir ilişki kurula gelmiş. Şairler kimi zaman büyücülükle, kimi zaman peygamberlikle; peygamberler de kimi zaman şairlikle, kimi zaman da büyücülükle nitelendirilmiş. Bu niteleme, bazen cidden böyle inanıldığı için, bazen şairleri ve peygamberleri yüceltmek, bazen de yermek için yapılmış. Örneğin, Kureyş'in Hazret-i Peygamber'e şair ve sahir (büyücü) demesi, büsbütün onu yermek amacıyla söylenmiş bir niteleme olarak görülemez. Çünkü, o toplum için peygamberlik yeni bir kavramdı ve o zaman için şair ve büyücü sözcükleri yücelik belirten sıfatlar olarak kullanılıyordu. Nitekim, Yâsîn suresinin 29. ayetinde "Biz ona (Peygamber'e) şiir yeteneği bahşetmedik, zaten şiir bu mesajla uygun düşmezdi."[4] denilmek sûretiyle durum açıklığa kavuşturulmuş, peygamberliğin şairlikten ayrı bir olgu olduğu belirtilmiştir.

Bu tespit de gösteriyor ki, dil durmadan değişen bir etkinlik. Zaman içinde dile yeni sözcükler, yeni kavramlar ekleniyor ve dile eklenen her yeni kavram yeni bir düşünce ortaya koyuyor. Bazı sözcükler artık kullanılmaz oluyor, bazıları yeniden yapılanıyor. Hem söyleniş biçimleri, hem de taşıdıkları anlamlar değişiyor. Şair, büyücü ve yalvaç sözcükleri de günümüze kadar bazı değişimlerden geçerek geliyor. Bugün bu kavramlar arasındaki temel ayrımları görebiliyoruz. Biliyoruz ki peygamberler, şair ya da büyücü değil. Şairlik de büyücülük de, kendine özgü şartlar içinde yapılan faaliyetler.

Ama, sözcükler zaman içinde değişmekle beraber, aynı zamanda, az veya çok, bazen örtülü bir biçimde, bazen türev olarak ilk varoluş şartlarının değerlerini taşımaya devam ederler. Bu nedenle olsa gerek, şairlik, büyücülük ve peygamberlik kavramlarının hâlâ bazı ortak değerleri taşıdıklarını da görüyoruz. Vico'nun bahsettiği tanrılar ve kahramanlar çağı sona ermesine rağmen, şiir hâlâ büyük oranda kurtarıcı ve kahraman eğretilemeleri bağlamında üretiliyor. Nitekim, din ve sanatın bağımsız kurumlar olması gerektiğini belirten Sezai Karakoç'un şiiri de böyle bir şiirdir. Bu nedenle olsa gerek İlhan Berk, Karakoç için dervişçe, azizce, neredeyse yalvaççа bir şair tavrı ortaya koyduğunu söyler.[5] Ressam ya da müzisyenler edimlerinden gizemli bir iş olarak söz etmezken, şairler hâlâ şiirin gizemli bir olgu olduğu konusunda he-

men hemen söz birliği içindedirler. Yani bu kavramlar arasında öteden beri sürüp gelen bir ilişki de söz konusu. Dahası, şiirin içinde varlığını tamamen kaybetmeyen bir büyü var. Bir "ilham" sözcüğü var ki, şairi ve yalvacı neredeyse aynı edimin sahibi kılıyor. Öyleyse, konuya ilkin kavramlar düzleminden bakmak, aradaki ilişkiyi, etkileşimi, bir de buradan görmek gerekiyor.

Şairlik ve Büyücülük

Büyücülük gibi şiire de genellikle bir gizemlilik durumu olarak bakılır. Formel bir büyücülük okulu olmadığı gibi, formel bir şairlik okulu da yoktur. Büyücünün de, şairin de işlerini nasıl icra ettikleri bilinmez. Şiirin dili de, büyü dili gibi düşsel bir dildir. Bu düşselliği şiir, ritim aracılığı ile; büyü ise, kendine özgü rituellerle sağlar. "Şiir büyüden çıkıp gelmiştir. Neden şairler olmayacak şeyleri özlerler? Çünkü şiirin, büyüden aldığı, başlıca görevi budur da ondan."[6] diyen Thompson, ritim konusunda W. Bulter Yeats'den şunları naklediyor: "Ritmin amacı düşünceye dalma anını, uyur ve uyanık olma anını uzatmaktır; bir yandan tekdüze bir ninniyle bizi uyutmaya çalışırken bir yandan da çeşitliliği ile uyanık tutarak yapar bunu; bu esrime içinde istemimizin baskısından kurtulan düşüncelerimiz de kendini simgelerle açıklar."[7] Şair, simge olarak sözcükleri; büyücü ise, içi su dolu bir cam küreyi, yanan bir ateşi, yanan bir tütsüyü ya da benzer başka şeyleri kullanır.

Büyü, var olan gerçeklik düzleminin dışına çıkmaktır. Büyüyle kişi, var olan gerçeklik düzlemiyle değil, algıladığı alanla doğrudan ilişkiye girer. Şiir de, bu mânâda gerçekliğin kendisi değil, türetilmiş hâlidir. Yani imgedir. "Onu kullanan kişinin yeni bir gerçeklik düzlemi yarattığını vurgulamak gerekir. 'Söz'ü imgeye yükleyen kişi var olan gerçeklik düzleminin dışına çıkmaktadır."[8]

Şairlik ve Peygamberlik

Bu iki anlam kümesinin ortak elamanlarından ilkini, kuşkusuz, "ilham" sözcüğü oluşturur. Bu kelime sözlükte şöyle tanımlanır: "Tanrı'nın peygamberlerin yüreğine doldurduğu duygu ve düşünceler..." Aynı şekilde şiirin de ilhama dayanan bir olgu olduğu hep ifade edile gelmiştir. Hatta, şiirin yalnızca bir tür kendinden geçmenin coşkunluğu ile söylenen (yazılan) ve tamamen ilhama dayanan bir edim olduğu yönünde genel bir kanı söz konusudur. Bu genel kanının aksine ilhamın şiirde sadece bir sözcük olduğunu veya bir sözcük öbeği ya da daha bulanık bir şey olduğunu belirten şairler de vardır. Örneğin Paul Valery, bir ilk dizeden söz eder; şaire bu dize Tanrı tarafından verilse bile, gerisinin yoğun bir çaba ve yoğun bir emeğin sonucu olduğunu söyler.

Şiirde ve sanatın diğer dallarında söz konusu edildiği gibi, yıllar süren yorucu bilimsel çalışmaların bir yerinde şimşek gibi beliriveren bir ilhamdan da bahsedilir. Bu nedenle olsa gerek eskiler, ayırt edici olması için, peygamberlikteki ilhamı "ilham-ı nebevi" şeklinde ifade etmişlerdir.

Öte yandan, ilhamın tanımında yer alan "yürek" sözcüğüne dikkat çekmek istiyorum. Şiir de, temelde yürekle kavranan bir olgudur. Bu, şiirin sözcüklerle yazıldığı ya da dilsel bir dolayımdan geçerek geldiği gerçeğini değiştirmez; çünkü, şairi belirleyen söz dağarının zenginliği ya da sözcükler karşısındaki duyarlılığı değil, elinin altındaki malzemeden bir biçim ortaya koymasındaki gücüdür. Ernst Cassirer şöyle diyor: "Sanat, gerçekten dile getiricidir (expressive); ama biçim verici (formative) olmadan dile getirici olamaz. Bu biçim verici süreç belirli bir duygusal ortamda ortaya çıkar."[9] Cassirer'in belirttiği bu duygusal ortam, şairin yüreğine, diğer bir deyişle duyular-seziler dünyasına tekabül eder. Bu dünyanın zenginliği şiirin temel belirleyici özelliklerinden biridir. Çünkü büyük şairler aynı zamanda büyük yeteneklerdir. Yetenekse, insana bağışlanmış potansiyel bir güç ve izindir.

Şair-İktidar İlişkisi

Evet, kabile toplumlarından bu yana şair iktidarda değil; ama bu, şairin ve şiirin iktidarla ilişkisinin artık kalmadığı anlamına gelmiyor. Aksine, şiir ve iktidar arsındaki iletişim ve etkileşim, asıl bundan sonraki devrede söz konusu olacaktır. Çünkü şiir, iktidarı kavrayan ve kuşatan konumundan uzaklaşmış, edilgin bir duruma geçmiştir. Denilebilir ki, artık savunulması gereken şair ve şiirdir.

İşte tam bu noktada, "özerklik" savunulması gereken bir kavram olarak çıkar karşımıza. Şair için bu kavramın anlamı daha güçlü duygu, daha güçlü sezgi ve daha özgür bir tavır demektir. Tacqueville'e göre, dış dünyaya karşı bir duvardır özerklik: insan bir kere siper aldı mı, istediği gibi yaşayabilir. Özgürlüğün hedefi ise bireyciliktir. Ancak, bireycilik bencillik değil, kişinin kendini kitleden soyutlamasına, ailesine ya da kendi ilgi alanına uygun bir çevreye çekilmesine yol açan huzur verici ve ılımlı bir duygudur.[10] İktidarsa, bu ılımlı duyguyu, kendisi için gerekli olan farklılıkların dışında başka bir farklılık arayışı olması nedeniyle ortadan kaldırmak ister. Bireyselliği belirlemeye yalnız kendini yetkili gördüğü için, bireyleri birer kimliğe bağlar. Hem onun kendisini hem de başkalarının onu, yalnız bu kimlikle tanımasını zorunlu kılar.

Sanırım böylece, bizim de, tartışmamızın ikinci ayağını oluşturan iktidar kavramıyla neyi kastettiğimizi açıklamamızın sırası geldi. İktidar olgusu, ilk bakışta, yasal ve kurumsal modeller temelinde devlet olarak somutlaştırılabilirmiş gibi gözüküyor. Ancak, iktidarın ne olduğu kadar, iktidarın iktidar şekli de önemli. Çünkü insanlık yirminci yüzyılda Hitlerizm, Stalinizm ve McCarthyizm gibi patolojik iktidar şekilleri yaşadı. Hatta, iktidar dediğimiz olguyu, tek iktidar değil, toplum içinde farklı iktidar bölgelerinden oluşan bir bütün olarak da tanımlayabiliriz. Ama ben burada iktidarı kendi iç rasyonelitesi ve farklı biçimleri açısından değil, ilişkiler düzeneği açısından ele almak istiyorum. Bu bakımdan önemli olan iktidarın bu ya da şu oluşu, bu ya da şu biçimi değil, işleyiş şekli itibariyle bazılarını başkalarının eylemleri üzerinde eylem sahibi kılmasıdır. Diğer edimler gibi şairlik edimi üzerinde de potansiyel ya da fiili, dahası şiddet içeren bir eylem kipi olmasıdır.

Bu mânâda, iktidarların şiir kitaplarını toplatması, basımını yasaklaması, şairleri hapsetmesi, başka ülkelerde yaşamaya zorlaması ya da sürgüne göndermesi bilinen eylem kipleridir. Bu cezalandırma biçimleri elbette başka faillere de uygulanmaktadır; ama, şair ya da yazar için doğurduğu sonuçlar daha ağır, daha sancılıdır. Çünkü, şair ya da yazar dediğimiz özne, söyleyebildiği ya da yazabildiği oranda vardır. Dolayısıyla, bir şair ya da yazarın susturulması veya yazdığı dil ortamının dışına atılması aynı zamanda onun varoluş tarzına karşı yapılmış bir eylemdir. Öte yandan, her dönem ve devirde iktidarların mal, mülk, unvan, makam, vesaire vermek sûretiyle sanatçıları ödüllendirdikleri de malumdur.

Dikkat edilirse burada iki husus öne çıkıyor; ceza ve ödül. Şiir-iktidar ilişkisi üzerine bir şeyler söyleme ihtiyacı duyanlar da genellikle konuyu bu bağlamda ele almışlar, şairleri iki kategoriye ayırmışlar; taraftarlar ve muhalifler. Devlette görev alan şairler taraftar, devlet tarafından bir şekilde kitabının basımı yasaklanan, hapse atılan, sürgüne gönderilen şairler de muhalif olarak adlandırılmış. Örneğin, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri konu olduğunda Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Enis Behiç, Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin, Ahmet Kutsi, Behçet Kemal Çağlar'ın isimleri taraftarlar tabelasına yazılmış. Nazım Hikmet, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, İlhan Berk, A. Kadir, Ömer Faruk Toprak, Şükran Kurdakul gibi adlarsa muhalifler olarak belirtilmiş. Yahya Kemal kimilerine göre bir "devlet şairi", kimilerine göreyse kaybolmuş bir devleti (Osmanlı'yı) özleyen bir muhalif. Necip Fazıl da öyle, kimilerine göre muhalif bir şair, kimilerine göre ise DP'yle maaş ilişkisine girmiş bir taraftar. Bu arada, Ahmet Haşim, Asaf Halet, Tanpınar ve Dıranas gibi her iki kategoriye girmeyen şairler de söz konusu. Bir de, bazen taraftar bazen muhalif olan şairler var: Orhan Veli, Melih Cevdet, Cahit Külebi, Atilla İlhan, Dağlarca gibi.

Deniliyor ki; "Divan şairleri 'devlet'in şairleriydiler, beslemesi. Devletin ideolojisini yeniden üretirken, egemen sınıfın estetik ihtiyaçlarını gideriyorlardı."[11] Bu tarz ithamlar, pek az düşünüp kolayca söylenivermiş yargılar gibi gözüküyor bana. Bir divan şiiri uzmanı değilim ama, bu konuda aklıma gelen ilk örnekleri de söylemek istiyorum. Bildiğim kadarıyla yazdıkları şiirler yüzünden Lutfî, Mantıkî, Nef'î ve Figanî' idam edilmiş, Taşlıcalı Yahyâ ve Na'ilî-i Kadîm sürgüne gönderilmiştir. Örneğin Ahî, *"o kad bâlâ vü zülüf egri diyar-ı hüsün pür-âşûb/memâlik fitne şeh zâlim 'alem ser-keş sipâh egri"* beytiyle başlayan gazelinde itham etmediği iktidar unsuru bırakmaz. Aynı şekilde Hayretî'nin şu beyitlerinin doğrudan padişahları hedef aldığı açıktır; *"ne Süleymâna esîrüz ne Selîmün kulıyuz/kimse bilmez bizi bir Şâh-i kerîmün kulıyuz"*

Elbette Osmanlı'da da idam edilmiş, sürgüne gönderilmiş, ya da başka şekillerde cezalandırılmış şairler olduğu gibi, taçlandırılmış şairler de söz konusudur. Ama bütün bir divan şiirinin salt bir iktidar şiiri sayılması büyük bir yanlış ve karalayıcı bir değerlendirmedir. Nitekim, divan şiiri hakkındaki bu tür yargıların, Cumhuriyet ideolojisinin Osmanlı'nın her şeyi kötüdür anlayışına denk düşmesi de ayrıca dikkat çekicidir.

Dil-İktidar-Şiir

Kuşkusuz, şiir de, diğer yazınsal türler gibi dile getirici bir özelliğe sahiptir. Bütün fizik ve metafizik dünyayı dolduran nesnelerin, olayların ve durumların yer aldığı bir "konuşma ortamı"dır. İktidarsa, eylemler üzerinde eylemde bulunan bir güç. Dolayısıyla bu gücün, dile getirici bir özelliğe sahip olan şiirin kendine mahsus alanına müdahale etmemesi düşünülemez. Bunun tersi bir yaklaşımla, şiirin dile getirdiklerinin iktidarın yönetim alanının dışında kalması da her zaman mümkün değildir. Aynı şekilde şiirin dile getiriş tarzının, iktidarın dil bağlamında kurduğu ya da kurmak istediği zihinsel dizgeyle örtüşüp örtüşmemesi de bir sorun olarak hep var olagelmiştir. Bedia Akarsu, akıl, dildir; dil olmasaydı akıl da olmazdı diyor: "Dil, aklın organı, aynı zamanda kriterium'udur (ölçütü). Aklın yalnız organı değil, çünkü o zaman akıl kendi başına olur, dil de ikinci derecede kalırdı. Aynı zamanda ölçütüdür, yani düşüncelerimiz sürekli olarak dil içinden geçer, dille berraklaşır, dille gerçekleşir. İçimizdeki bulanık kımıldanmaların söz dediğimiz kalıplar içinde kristalleşmesi ancak dille olur. Gerçekte de dilsiz olan, dilden boşalmamış bir düşünce yoktur."[12]

Bu nedenle, baskıcı iktidarlar bireyin canı ve malının yanısıra, bilincini de egemenlikleri altına almak için, mevcut verili dili değiştirmeye kalkışırlar. Madem ki akıl, dildir; öyleyse dilin değiştirilmesi şair için şiirini iktidarın mantık düzleminde kurmak durumunda kalması demektir. Özellikle devrim dönemlerinde çok açık görülen bu durum, hafızanın ve zekanın yıkılıp yeniden kurulması anlamına gelir. Nitekim modernci Türk devrimi de, alfabeyle birlikte dili de değiştirmiştir. Hatta, dili değiştirme işi öyle paradoksal bir noktaya taşınmıştır ki, sonraki kuşaklar Cumhuriyetin kuruluş yıllarına ait metinleri büyük oranda anlayamaz hâle gelmiştir. Bu bakımdan, şairlerin dili bozmaya yönelik tutumlarını iktidarın dayatmış olduğu mantık düzeneğine karşı bir tepki olarak değerlendirmek de mümkündür.

İmge ve Metaforun Oluşturduğu Bağlamlar

Böylesi bir etkileşim çerçevesi içinde, dilsel ve zihinsel etkinlikler olarak imge ve metaforun oluşturduğu bağlamların üzerinde özellikle durulması gerekiyor. Daha önce, şiirin yürekle kavranan bir olgu olduğunu söyledik. Duyulur-sezilir gerçekliği önce yürek kavrar. Bu aşamada doğadaki, toplumdaki ya da anılardaki gerçeklik mevcut bağlantısından kopar. Şairin yüreğine, daha doğrusu bütün bir duyarlılık olarak kendisine ait bir gerçeklik olur. Doğadaki, toplumdaki veya anılardaki bağlarından soyutlanmış; sevilen bir gerçeklik ise bir çok süsleme öğeleriyle, istenilmeyen bir gerçeklik ise yerilerek dönüş(türül)müştür. İmge olmuştur. İmge bir dil dolayımından geçerek, yani dille ilişkiye girerek biçim kazanır. Şiirin dille ilişkisi başladığı andan itibaren iktidarla ilişkisi de başlar. İmge, her ne kadar şiirin dil öncesi aşamasında söz konusu ise de, sunuluş tarzı itibariyle şairin tavır alışlarının ipuçlarını da verir. Örneğin, *"Son insan yürüyor/Tut elimden kaçalım/Kaçalım kaçalım/Bizi kimseler görmesin/Arayanlar bulmasın/Tren duvarları sarsmasın/Yürek bu kadar hızlı çarpmasın/Kan böylesine hızlı akmasın/Aşkın kulakları sağır/Sesi boğuk olmasın"*[13] diyen şair, kendi duyarlılık dünyasını

bütün bir evren gibi algılamakta ve İlhan Berk'in dediği gibi dervişçe, azizce, yalvaççа bir tavır takınarak bir tür önermede bulunmakta, yarattığı etkiyle de bu önerisini canlı ve cazip kılmaktadır. İlk bakışta iktidar olgusuyla hiçbir ilişkisi yokmuş gibi gözüken bu dizeler bir tür önermede bulunduğu için, iktidarla ters ilişki içine girmiştir. Çünkü, şairin önerisi her ne kadar imgesel olsa da, olayları, nesneleri, tutumları bizim daha önce görmediğimiz bir şekilde görmemize zemin hazırlamakta; trenin duvarları sarstığı, korkudan yüreklerin hızlı hızlı çarptığı, kanın hızlı aktığı, aşkın kulaklarının sağır, sesinin boğuk olduğu bir yerden başka bir yere doğru bir kaçışı önermektedir. Bu yer, anlaşılıyor ki şiddetin egemen olduğu bir yerdir, bir iktidar alanıdır.

Burada, aslında, üzerinde durmak istediğimiz başka bir kavramla, eğretileme kavramıyla karşılaşıyoruz. İmge bir tür soyutlama ve dönüştürme olarak nasıl ki gerçeklikten dil öncesi bir kaçışı ifade ediyorsa, eğretileme de dil içindeki ya da dil yollarındaki kaçışı gösterir. Şaire gerçeklikten kaçışın yollarını açar. Şiddetin dolayısıyla korkunun egemen olduğu dönemlerde şair için, içinde daha özgürce yaşayabileceği alanlar oluşturur. Aynı yaklaşımla Ortega y Gasset de, eğretilemeyi "tabu" olgusuyla açıklar. Gasset'ye göre, eğretilemeyle bir şey kaldırılır ve yerine başka bir şey konulur. Amaç yeni konulana ulaşmaktan çok kaldırılandan kaçmaktır.[14] Aynı şekilde H. Bülent Kahraman da, şiir-iktidar ilişkisinin incelenmesinde yeni imkânlar oluşturan çalışmasında, Türk şiirinin en önemli kopuşlarından biri olarak nitelendirdiği Ece Ayhan şiirini şairin eğretileme kullanmasıyla açıklamaktadır.[15]

Burada Richard Sennett'in metafor tanımlamasına da yönelmek gerekiyor. Sennett, metafor kavramına iktidar açısından yaklaşıyor ve bireylerin bilincini egemenliği altında tutmak için iktidarların tahakküm metaforları geliştirdiklerini söylüyor. Metaforu, iki sözcük ya da tümceciğin yan yana getirilmesiyle oluşan etkileşimden, bu sözcüklerin ya da tümceciklerin ayrı ayrı sahip oldukları anlamların toplamından daha geniş bir anlam meydana getirilmesi olarak tanımlıyor. Sennett'e göre, toplumsal ilişkilerde metafor parçaları, farklı toplumsal sınıfları ya da farklı toplumsal rolleri temsil eder. "Devlet baba" işte böyle, dilsel aksiyonu itibariyle insanların duygu ve davranışlarını etkileyen paternalist bir metafor örneğidir. Bu etkilerin en önemlileri; iktidardaki bir kişiden duyulan korkunun büyütülmesi ve iktidar koşullarının doğru bir şekilde kavranmasının engellenmesidir. Örneğin Stalin, "Ben sizin babanızım" dediğinde, gerçek bir baba ve çocukları arasındaki iletişime hiç benzemeyen bir dil konuşuyordu; çocukların huysuzluğuna hiç tahammülü olmadığı gibi, kendisini feda etmeye de hiç niyeti yoktu. Asıl önemlisi çocuklarını bağımsız davranmaya özendirmiyor, aksine kendine tam bağımlı olmaya zorluyordu.[16]

Hulâsa

Bu topraklarda yaklaşık yüz elli yıldır iktidarın kimliğini belirleyen hep onun modernci karakteri olmuştur. Kendisi batıyı hedef alan bir metamorfozun içine girmiş, sanatçıyı da bu metamorfozun içine çekmiştir. Batıya bilim adamlarından önce sanatçıları göndermiş, alfabeyle birlikte dili de değiştirmiştir. Verili dilin değiştirilmesi şair için

şiirini iktidarın mantık düzleminde kurmak durumunda kalması demektir. Bu bakımdan denilebilir ki, divan şiirine oranla Cumhuriyet dönemi şiiri iktidarla iletişim ve etkileşim açısından daha sorunlu, sorunlu olduğu oranda da daha oylumludur. Çünkü bu dönemde şiir, hem içerik hem de biçim olarak iktidarla problemli olmuştur. Nasıl ki şiirin iktidarla ilişkiye girdiği alan içerik olarak ideolojide (dünya görüşünde) odaklanıyorsa, biçim olarak da dilde belirginleşir. Türkiye'de iktidarın kendine özgü bir ideolojisi olduğu ve dili de değiştirdiği, değiştirebildiği, hatta keyfi olarak kullanabildiği düşünülürse; şiirin bu dönemde iktidarla neden daha sorunlu olduğu sanırım daha iyi anlaşılacaktır.

Ama, doğrusu, Türk şiiri bu sorunlu alanlardan çıkışın yollarını bulabilmiştir. Hatta bütün bu sorunlu alanlar, dilin sınırlarını zorlayan değişik arayışlara neden olmuş, şiirimize farklı açılımlar sağlamıştır. Şiir, günlük dilin söylemini hem semantik hem de sentaks olarak aşarak bir "öte-dil" ol(uştur)muş; imgeye, alegoriye, eğretilemeye dayanan "öte-gerçeklik"i kurmuştur. Öte-dil, diğer bir deyişle dilin içindeki saklı dil; öte-gerçeklik ise, bilinçle var olan, yani düşünülen, tasarlanan, imgelenendir. Şiirin varlığı yalnız gerçeği yansıtmakla sınırlandırılamayacağına göre, Cumhuriyet döneminin bu sorunlu şiir-iktidar ilişkisi, denilebilir ki, Türk şiirine asıl görevini anımsatmıştır. Bu mânâda Türk şiiri iktidarın kurduğu bilincin içkinleştirme yol ve yöntemlerinden uzaklaşmış, kendine özgü varlık alanını aramış, bulmuştur. Artık kendi özgül iktidarını üretmektedir. Çok değil daha elli yıl öncesine kadar şiirden anladığımız neydi? Kendi siyasal görüşümüzü ya da duyarlılık alanımıza giren herhangi bir konuyu dokunaklı ifadelerle süslemek değil miydi? Edebi ürünlerin bütün özelliği ve güzelliği, etkili ve dokunaklı ikincil ideolojik metinler olmalarıyla, olabilmeleriyle özdeş görülmüyor muydu?

---

1 Umberto Eco, *Sanat ve Güzellik*, Çev Kemal Atakay, İstanbul 1998, Can Yayınları, ss. 164-165.

2 Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, Çev. Necla Arat, İstanbul 1997, Yapı Kredi Yayınları, s. 183.

3 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul 1997, Diriliş Yayınları, s. 15.

4 Muhammed Esed, *Kur'an Mesajı*, Çev Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İstanbul 1999, İşaret Yayınları, c. 2, s. 904.

5 *Varlık Dergisi*, S. 1114, Temmuz 2000, Kitap Eki, s. 2.

6 George Thompson, *Marksizm ve Şiir*, Çev. Cevat Çapan, İstanbul 1996, Anadolu Yayıncılık, s. 16.

7 *a.g.e.*, s. 29.

8 Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, İstanbul 2000, Büke Yayınları, s. 356.

9 Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, Çev. Necla Arat, İstanbul 1997, Yapı Kredi Yayınları, s. 170.

10 Alexis de Tacqueville, *Amerika'da Demokrasi*, Çev İhsan Sezal, Fatoş Dilber, Ankara 1994, Yetkin Yayınları, s. 167

11 Sabit Kemal Bayıldıran, *E Dergisi*, S. 9, Aralık 1999, Şiir İnceleme Yarışması Büyük Ödülleri Eki, s. 3.

12 Bedia Akarsu, *Dil-Kültür Bağlantısı*, İstanbul 1998, İnkılâp Yayınları, s. 37

13 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, İstanbul 2000, Diriliş Yayınları, s. 70.

14 Ortega y Gasset, *Tarihsel Bunalım ve İnsan*, İstanbul 1998, Metis Yayınları, ss. 165-166.

15 Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, İstanbul 2000, Büke Yayınları, ss. 247-252.

16 Richard Sennett, *Otorite*, Çev. Kamil Durand, İstanbul 1992, Ayrıntı Yayınları, ss. 83-89.

CEMİLE SÜMEYRA

MÜNTEHİR ŞAİRLER

İntihar, insanlık tarihinin başlangıcından bu yana insanın var olduğu hemen her yerde görülen bir hadisedir. Bütün zamanlarda ve toplumlarda intihar farklı yorum ve tepkilerle karşılanmıştır. Özellikle modern zamanlarda intihar olaylarında artış görüldüğünden, modern çağın bir hastalığı olarak nitelenmiştir. İntihar, sınıf ve ülke farkı gözetmeksizin tüm insanlığı etkileyen bir salgın hâlini almıştır. Bu bağlamda intihar, yalnız sıradan insanı değil, aynı zamanda entelektüeli, sanatçıyı ve edebiyatçıyı da etkilemiştir. Birçok edebiyatçının intiharından anlıyoruz ki, edebiyatçılar sadece bir düşünce olarak 'intiharı' sorgulamakla kalmamış 'intihar etmeyi' de sorgulamışlardır.

Edebiyat camiasında en fazla intihar edenler ise şairler olmuştur. Bu yargı öteden beri gerek bilimsel gerek tahmini olsun son derece yaygın bir yargıdır. Söz konusu yargının, Türk edebiyatında intihar üzerine yaptığımız bir çalışmada da doğrulandığı görülmüştür.* Türk edebiyatında intihar eden yahut intihar teşebbüsünde bulunan sanatçılar içinde şairler ilk sırada yer almaktadır. Adı geçen çalışmamızda Türk edebiyatında gerçekleştirilen intiharlardan yirmi üç tanesi tespit edilmiş, bunlardan yirmisinin şair olduğu görülmüştür. Yine intihara teşebbüs eden sekiz edebiyatçıdan beşi de şairdir. Biz bu yazımızda Türk edebiyatında sadece müntehir şairleri ve bu şairlerin intiharlarını kısaca ele alacağız.

Yedikuleli Faizî: İstanbul'da doğmuş ve yine İstanbul'da ölmüştür. Faizî hakkında elde çok az bilgi vardır. Doğum ve ölüm tarihleri tahminidir. Mustafa Efendi'nin oğlu İsa Efendi'nin torunudur. İstanbul Yedikule doğumlu olduğundan Yedikuleli denmektedir. Şair, devrin en önemli isimlerinden dersler almıştır. 1134 ya da 1135 yıllarında bir Cuma gecesi kendini asarak intihar etmiştir.

Kırk yedi yaşında intihar eden Faizî'nin ölümü ile ilgili iki farklı söylenti vardır: Birincisi, şairin sevda acısı çektiği için ölümü seçtiği, ikincisi ise şairin zekâ taşkınlığı sebebi ile buhrana girmesi sonucunda intihar ettiğidir.

Emir Çelebi: Tıpkı Yedikuleli Faizî gibi onun da doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir. Asıl adı Seyyid Mehmed'dir. Emir Çelebi, doktor şairlerdendir. Mısır'da başhekim ve nâzır olarak çalışmıştır. Mısır'dan döndükten sonra Kumkapı'da bir muayenehane açmıştır. Bir yandan da Tımar Defterdarlığı görevinde bulunur. 1031/1621 tarihinde sarayda başhekimlik görevine getirilir. İntiharına kadar tam on altı sene dokuz ay bu görevde kalır. 1048/1638'de bedbaht, hazin bir ölümle hayata veda eder. Onun intiharının edebiyatçı intiharları içinde en orjinal intihar olduğu bile söylenebilir.

Emir Çelebi afyon müptelasıdır. Bu müptelalık onun ölümüne sebep olur. İntiharının temelinde ise bir saray entrikası yatmaktadır. Emir Çelebi sarayda baştabiblik yapmaktadır. Ancak ondan şu ya da bu sebepten hoşlanmayan Silahdar Paşa da sarayda hizmet vermektedir. Bu şahıs saraya tabib olarak alınmasını istediği bir kişiyi hükümdara önerir. Baştabib olması sebebiyle tabib alımında önemli bir karar mercii olan Emir Çelebi, Silahdar Paşa'nın adını verdiği kişinin seçilmesine engel olur. Arzusunun yerine getirilmemesi Silahdar Paşa'nın öfkesini daha da artırır. Bu nedenle Silahdar Paşa, Emir Çelebi'yi görevinden azlettirmek ister. IV Murat, Emir Çelebi'nin davranışlarından şüphelenerek kendisine afyon kullanıp kullanmadığını sorar. Emir Çelebi de kullanmadığını söyler. Buna karşın Silahdar Paşa, Emir Çelebi'nin afyon aldığını ve hatta bu afyonu bir altın hokkası içinde cebinde taşıdığını öğrenmiştir. Emir Çelebi ile padişahın satranç oynadığı bir gün, Emir Çelebi'nin afyon çekmek için oradan uzaklaşmasını fırsat bilerek bu gerçeği padişaha söyler. Bu duruma öfkelenen IV. Murat, Emir Çelebi geldiğinde cebindekileri çıkarttırmak sûretiyle afyonu bulur. Padişahın 'Efendi bu nedir?' sualine, Emir Çelebi 'Padişahım, islâh olunmuş, zararı gitmiş afyon hülâsâsıdır' diye cevap verir. Afyonun bulunmasına ve daha önce söylenen yalana son derece öfkelenen Padişah, bütün afyonu 'eğer zararı gitmişse ye!' emriyle yutturur. Emir Çelebi, akıbetinin ne olacağını bildiği hâlde kutunun içindeki on dirhem kadar afyonu yemek zorunda kalır. O 'Yeter Padişahım, kuluna yazıktır, bu kadar şey panzehir bile olsa tehlikelidir' deyinceye kadar afyonu yedirir. Sonra da satranç oynamasını ister. Başhekim oyundan çekilmek isteyince de ona 'Sen usta hekimsin, onun zararını defedersin' diyerek uzunca bir süre, ta ki halsiz kalıncaya dek yanında tutar. Sonunda gitmesine izin verir. İşte Emir Çelebi'nin intiharındaki düğüm noktası bundan sonra çözülür. Emir Çelebi, yardımcısının afyonun zararından kurtulması için kendisine hazırladığı ilacı içmez ve afyonun etkisini artıracak ve bir nevi intihar aracı olacak olan bir kase buzlu şerbeti; 'Bana ilâç gerekmez. Silâhdar gibi bir düşman karşısında, ölmek yaşamaktan iyidir' diyerek içer ve gözlerini yumar. Böylelikle Emir Çelebi intiharını gerçekleştirmiş olur.

Esad Muhlis Paşazade Sadullah Rami Paşa: 1839'da Erzurum'da dünyaya gelmiştir. Ortaokulu okuduktan sonra, özel hocalardan hem Doğu hem de Batı kültürünü ve ilmini tahsil etmiştir. Darülmaarif'ten aldığı eğitimle de öğrenimini tamamlamıştır. Daha sonra devletin değişik kademelerinde görevlerde bulunmuştur. Fransızcası kuvvetli olduğundan sefir olarak tayin edilmiştir. Daha pek çok önemli görevlerde bulunmuştur. Bu görevlerden sonra da Viyana Sefareti'nde göreve başlamıştır. Kısa bir müddet sonra padişaha, yurda dönmek isteğini bildirmiş ama dönememiştir. Kimine göre sıla hasretinden, kimine göre ise II. Abdülhamit'in baskısıyla bazı arkadaşlarını kaybetmesi sonucunda, Viyana'da hamam odasında havagazı borusunu ağzına almak sûretiyle intihar etmiştir.

Sadullah Paşa, Tanzimat devri şair ve ediplerindendir. Fransızca'dan tercüme ettiği şiirler de vardır. Bunun yanında kendi gezilerini anlattığı yazılar da yazmıştır. İfadesi açık ve güçlü olan Sadullah Paşa'nın mektupları ve bir taziyetnamesi zamanında çok tanınmış ve takdir edilmiştir.[1]

Galib Efendi: Kayseri'de 1293 yılında doğan Galip Efendi, Çivicizade olarak bilinmektedir. Devrin önemli isimlerinden pek çok kişiden özel dersler almıştır. İbtidai Mektebi'ni bitirmiştir. İstanbul'da akli dengesi bozulmuş, tımarhanede tedavi görmüştür. Sonra babasının yanına Kayseri'ye dönmüştür. Sivas'a gitmiş, bir müddet sonra onu derinden sarsan bir olay sonrasında tabanca ile kendini vurarak intihar etmiştir.

Galib Efendi, şair tabiatlı bir insan olarak tanımlanmakta ve sahip olduğu bütün vasıflarıyla takdir edilmektedir. Aşk nedeniyle akli dengesini yitirmiş ve iki yıl tedavi görmüştür. Onun Kayseri'den Sivas'a geçiş sebebi, hamisi olan Reşit Akif Paşa'ya yazdığı şiirin beğenilmesidir. Ancak Sivas'a gidince artık eskisi kadar iyi şiir yazamaz olmuştur. Doğal olarak bu durum onun moralini bozmuştur. Son zamanlarındaki tavırlarına ilişkin söylenenler, onun yalnızlık buhranı yaşadığını göstermektedir. Yine aşk nedeniyle yalnızlık bunalımı yaşadığı tahmin edilmektedir Galip Efendi'nin. Bu bunalımı sonlandıran olay ise Galip Efendi'nin öğrencisiyle arasında geçen diyalogdur. Öğrencisi rahatsızlığı sebebiyle derslerine gelmez. Bu öğrenciyle karşılaşmaları sırasında öğrenciye derslerine niçin gelmediğini soran Galip Efendi, rahatsızlığını söyleyen öğrenciye şaka yapmak ister. "'Hasta olsan yatakta olurdun. Yarın da gelmezsen kulağını çekerim' der. Çocuk, 'Sen kendi kulağını çek. Sana gulampara diyorlar.' cevabını verince Galib Efendi bembeyaz kesilir; şair ta kalbinden yaralanır."[2] Bu olaydan çok etkilendiği söylenen Galip Efendi, evine gittikten bir müddet sonra kendisini tabanca ile vurarak intihar eder. Onun intiharındaki asıl neden muhtemelen bir onur kırılmasıdır.

Ömer İhyaüddin Efendi: Onun intiharı diğer aydın intiharlarından oldukça farklıdır. Tokat'da dünyaya gelmiş, Rüşdi Mektebi'ne gitmiş ve medrese eğitimi sırasında dönemin önemli hocalarından dersler almıştır. Hafızdır. Sivas'a gitmiş ve orada önemli bir okulda Osmanlıca öğretmenliği yapmıştır. O da pek çok aydın gibi önemli isimlerden biri olan Reşit Akif Paşa'nın himayesine girer. Bidayet ve İstinaf Hukuk Mahkemesi'nde azalığa getirilir. Daha sonra İstanbul'a gider ve Hukuk Mektebi'ne girer. İstanbul'da lisede öğretmenlik yapmaya başlar. Burada son derece rahatladığı hâlde bir müddet sonra intihar eder. "Buhran-ı dimağı neticesinde 20 Haziran 1909'da kendini astı." denilmektedir.[3]

Hakkında yazılan bütün yazılarda aşırı duygusallığı, hassas, alıngan, nefsine ve kadına düşkün olduğu söylenmektedir. Divan şiirinde tipik bir biçimde var olan âşık özelliklerine sahiptir. Nefsine de düşkün olan Ömer İhyauddin Efendi, aynı zamanda son derece de dindardır. Kimbilir belki de intiharının ardında yatan sebep bu çelişkili durumudur. "Zaruret hiç kalır bin dürlü kahriyat ile bittim/Ne hakkı lâkin aldattım, ne bir ziruhı incittim." Mezar taşına yazılan bu beyit durumunu açıklayıcı olması bakımından son derece önemlidir.

Şakir Efendi: 1872 Ankara Ayaş doğumludur. İlk ve orta öğrenimini Ayaş'ta yapar. Fransızca, Arapça ve Farsça'yı öğrenir, Kuran'ı ezberler. İstanbul'a giderek orada Darülmuallimin'in âli kısmını birincilikle bitirir. Ardından Konya'da bir okulda Türkçe, Coğrafya, Tarih dersleri öğretmenliği yapar. Okulda müdür olur. Tokat'a

gider. Orada da öğretmenlik yapmaya başlar. Burada onun psikolojik buhranlarının başladığı görülür. On üç yıl sonra intihar eder. İntiharı üzerine farklı söylentiler vardır. Kuvvetli bir hafızaya sahiptir. Son derece zeki bir insandır. Mesnevi'yi ve kendisinin 'Düşündüm' redifli gazelini ezberden okuyabilmektedir. Rahatsızlığı esnasında bile akıllara durgunluk veren zekası hiç sönmemiştir. En güzel şiirlerini bile bu rahatsızlığı sırasında yazmıştır. Zekâsının kudreti, yaşadığı zamanda önce hocalarını sonra öğretmenlerini hayran bırakmıştır. İntihar sebeplerinden birinin de bu aşırı zekiliği olduğu söylenmektedir.

Bunalıma girdiği yaklaşık altı yıl içerisinde defalarca intihara teşebbüs etmiştir. Bu teşebbüsler esrar içmek, kibrit suyu/zehir içmek, kuyuya atlamak şeklinde olmuştur.

Tokadizade Şekib Efendi: Aslen Tokatlı olup İzmir'de yaşayan bir aileden gelmektedir. 1871'de İzmir'de doğmuştur. Tokadizade Mehmet Nuri Efendi'nin oğludur. Mekteb-i Rüşdi'den sonra pek çok hocadan dersler almıştır. Dil öğrenmiştir. Hem batı kültürünü hem de doğu kültürünü son derece iyi bilmektedir. Mükemmel Farça şiirler yazmıştır. Dönemin önemli gazete ve dergilerinde yazı ve şiirlerini yayınlamıştır. Tam anlamıyla eserlerinden de anlaşılacağı üzere bir Tanzimat aydınıdır. Abdülhamid döneminde hürriyetten yana olduğu için sürülmüş ve sürgünde arkadaşları ile pek çok sıkıntıya tahammül etmiştir. Ateşli bir Meşrutiyet yanlısıdır.

"Oğlunun ölümünden duyduğu acı" onun intihar etmesinde önemli bir etkendir.[4] Oğlunun ölüm haberini, bir ecnebiden, evden işe gitmek için bindiği tramvayda alır. Ecnebinin 'başın sağ olsun' sözüne karşılık, 'böyle baş kopsun' diye cevap verir. Ardından kıraathaneye koşar. Oradaki arkadaşlarından biri ona 'Sende silah varmış, onu ver bana' der. Bunun üzerine 'ben sizin dediğinizi yapacak âdem değilim' der ve oradan bir müddet uzaklaştıktan sonra kendi silahı ile intihar eder.

Halil Nihat Boztepe: 1880'de Trabzon'da doğmuştur. Zor şartlar altında ve büyük mücadeleler sonunda eğitimini tamamlamıştır. Halit Ziya'nın mektubu ile İstanbul'a gider. Orada dil öğrenir. Edebiyat camiasına girmeyi başarır. Bürokratik kademelerde ilerleyişi iki kez milletvekili olmasıyla son bulur. Ömrünün sonlarına doğru yalnız kalmış, ciddi hastalıkların pençesinde kıvranmış, bir odadan diğer odaya geçemeyecek kadar rahatsızlanmıştır. Sonunda uyku hapı içmek sûretiyle intihar etmiştir. İbrahim Alaattin Gövsa'nın evinde kaldığından intiharı bu evde gerçekleşmiştir.

Rabia Bayraktar: 1929 yılında Ankara'da doğmuş, kendi kendini yetiştirmiştir. Yazdığı hikâye ve şiirlerini çeşitli gazete ve dergilerde yayınlamıştır. Sanata olan aşkının her şeyden büyük olduğunu ve en büyük arzusunun tanınmış bir sanatçı olmak olduğunu sık sık dile getirmiştir. 1955 yılında 26 yaşında iken denize atlayarak intihar etmiştir.

Güngör Rona: 1936 yılında Ankara'da doğmuştur. Öğrenimini yarım bırakmış, ardından ticari gemilerde gemici olarak çalışmaya başlamıştır. Alkol ve uyuşturucu müptelasıdır. 28 yaşındayken kendisini Ankara'da kalorifer borusuna asmak sûretiyle intihar etmiştir.

Can İren: 1941 İstanbul doğumludur. İlginç intiharlardan biri de Can İren'e aittir. Maden mühendisi olup intihar ettiği sıralarda doktora tezini hazırlamaktadır. 1967 tarihinde siyanür dö potasyum içmek sûretiyle intihar etmiştir. Ardından bıraktığı mektupta 'Kimse suçlu değil, hepsini kendim hazırlardım. Kimse sorumlu değil. Nedeni: Bu dünyaya uyamıyorum.' diye yazmıştır.

Celal Sılay: 1914 Bursa doğumludur. Felsefe öğrenimini yarıda bırakmıştır. Edebiyat dünyasında önemsenen şairlerdendir. 1960'lardan sonra tek meşguliyeti Yeni İnsan adlı dergiyi çıkarmak olmuştur. Uyumsuz bir tip olarak adını duyurmuştur. Maddî/manevî pek çok sıkıntılar yaşamıştır. Birçok içsel çatışma yaşamıştır. Evinde kendini asarak intihar etmiştir.

Yetik Ozan: Asıl adı Turgut Günay'dır. 1942 Manisa doğumludur. Türk Dili ve Edebiyatı mezunudur. Liselerde öğretmenlik yapmaya başladıktan sonra üniversiteye geçmiştir. *Firkati* mahlası ile halk şiiri tarzında şiirler yazmıştır. Türk Halk Edebiyatı ile özel olarak ilgilenmiştir. 13 Aralık 1978 tarihinde bir otelde kendini asarak intihar etmiştir.

İlhami Çiçek: 1954 Oltu doğumludur. Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi mezunudur. Çeşitli liselerde öğretmenlik yapar. Şiirleri edebiyat çevrelerince her zaman takdirle anılan, ve 'şiir sandığı' olarak isimlendirilen Çiçek, ne yazık ki genç yaşta bir rahatsızlıkla boğuşmaktadır. Rahatsızlığı 1983 yılında yavaş yavaş artar. 1983 yılında askere alınır. Tokat'a gider. Askerlik'te rahatsızlığı ilerleyince tedavi için Mevki Hastanesi'ne yatar. İyileştiği zannedilerek Tokat'a gönderilir Askerliğinin bitmesine çok kısa bir süre kala geçirdiği bir kriz sonrasında 14.06.1985 tarihinde bulunduğu hastahanenin beşinci katından atlamak sûretiyle intihar etmiştir

Nilgün Marmara: 1958 İstanbul doğumlu olan Marmara, üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışmıştır. 29 yaşında intihar etmiştir. 13 Ekim 1987 tarihinde Kızı Toprak Haki İstasyonu'na bakan apartmanın dördüncü katındaki evinin balkonundan atlamıştır. İntiharından önce pek çok şiiri yayınlanmıştır. Şiirleri Daktiloya Çekilmiş Şiirler adıyla kitaplaştırılmıştır. Kırmızı Kahverengi Kaplı Defter ise onun günlüklerinden oluşturulmuştur.

Marmara, marjinal bir kişiliğe sahiptir. Ruh itibariyle çevresine fazla açılmaz 'Uç'larda var olmak ister. Bu onun şiirlerine de 'sınır çarpışmaları' şeklinde yansımıştır. Ona ait nakledilen anılar gerçekten trajikomik anılardır. Kişiliğini, marjinallik, yalnızlaşmışlık ve benzemezlik biçimlendirmektedir. Şiirlerinde yaşama, hayata, insanlara, olgulara, duygulara bakışını yakalamak ve onu intihara götüren süreci izlemek mümkündür. Şiirlerinde ve günlük hayatında, topyekûn hayata karşı bir tavır alır. Hayatla kavgalıdır. Bu kavga onu intihara götüren süreçte olumsuz olarak etkilenmiştir. Şiirlerinde benin dışında hayatla ilgili olan her şeyi yoksaymaktadır. "Nasıl İsmet Özel Cumhuriyet'le yaralı ise Nilgün Marmara da dünyayla yaralı idi."[5] Hayat, zaman... İntiharına yaklaşan zamanlarda Marmara hayatın gerçeklerinin aşılamayan bir karabasan olduğuna inanmaktadır. Yine de her şeye rağmen hayata sımsıkı

sarılmaya çalışmaktadır. Ümit ve ümitsizlik arasında gidip gelerek yaşadığı bir dönemdir bu dönem. Ancak sonuçta intihar eyleminin kıskacından kurtulamaz.

Kaan İnce: 1970 yılında Ankara'da dünyaya gelir. Son derece başarılı ve aynı zamanda sessiz bir öğrencidir. Ankara Üniversitesi DTCF'nin Sosyoloji bölümünde okumuştur. 1991 yılından sonra ilk şiirlerini Çağdaş Türk Dili, Yazılı Günler, Damar. Promete, Karşı gibi dergilerde yayınlamaya başlar. 1992'de Yaşar Nabi Nayır Gençlik Şiir Ödülü'nü kazanır. Bir buçuk ay geçmeden intihar haberi Varlık Dergisi'nde yayınlanır. Ankara'dan İstanbul'a gider; orada Kadıköy Ümit Oteli'ne yerleşir. 11 Ağustos 1992 sabah saat beşte yaşama veda eder. Ardında, Levent İşbilen'e ısmarlanıp yazdırılmış bir intihar mektubu bırakmıştır.

Arzuladığı her şeyi adım adım başarmakta olan bir isimdir İnce. Hayatında şiir çok önemli bir yere sahiptir. Bütün bunlar, intiharın, onun zihninde kurgulanmış bir unsur olmadığını düşündürmektedir.

Şiirlerinin genel teması hüzündür. Gizemli ve melankolik bir dünyası vardır. İntiharında. kimsenin geçerli neden görememesinin altında yatan da bu dünya olsa gerek. İntiharının gizli bir sebebinin olduğu da söylenir. "Mutlaka kimselerle paylaşmadığı bir nedeni vardı... Sakladığı bir gizi..."[6]

Kenan Özcan: Tahminen 1960/1 doğumlu olup 1985/6 tarihinde intihar etmiştir. Siyasî olaylar nedeniyle altı yıl hapishanede yatmıştır. Hapse girdiğinde henüz 18 yaşındadır. Dokuz yıl sonra yirmi dört yaşında umudunun tükendiği bir anda intihar etmiştir. Ateşli bir sosyalisttir.

Metin Akbaş: 1937 Kayseri doğumludur. Bebeklik yıllarında ölümcül bir hastalığa yakalanmış bu hastalık ömür boyu taşıyacağı izler bırakmıştır. Gözleri ileri derecede bozulmuş ve zaman zaman gelen krizler yaşamıştır. İstanbul'da Hukuk öğrenimini yarım bırakmıştır. Kayseri'nin ilk sosyalistlerindendir. Hiç evlenmemiş, annesinin ölümünden sonra yalnız kalmıştır. Psikolojik sıkıntıları sebebiyle klinik klinik gezmiştir. 55 yıl sonra ardında on bir şiir ve bir de yazı bırakarak geri dönmüştür. "Ama noktalandı işte. 17 Kasım 1992 Salı günü saat onda Kayseri'de Sivas caddesinde evinin bulunduğu apartmanın çatısından kendini boşluğu bıraktı. Böylelikle de bir türlü gerçekleşemeyen intihar girişimleri de gerçek oldu."[7]

Onun intiharının sebebi olarak yalnızlığı ve ruhsal bunalımı ileri sürülür. Ve tabii ki suskunluğu... Aşırı duyarlılığı nedeniyle pek çok olayın etkisinde kalmaktadır. Annesinin varlığı kuşkusuz onun için caydırıcı bir etmen olmuştur. Sonuçta yalnızlığı onda intihar etme düşüncesini etkilemiştir. Onun intiharı bir anlamda fizyolojik rahatsızlıkların da bir sonucudur.

Soysal Ekinci: 1954 Kars doğumludur. İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyat'ı bölümünü yarım bırakmıştır. 12 Eylül'de gözaltına alınır, 1983'te tekrar tutuklanır. 1989'da hapisten çıkınca hayat mücadelesi başlar. Çeşitli yayınevlerinde karın tokluğuna dizgici olarak çalışır. Beş yıllık bir mücadele sonrasında 7 Eylül 1994'te kendisini asmak sûretiyle hayatını noktalar. Kırk yaşında intihar ederken ardında, "Bir insanın özgürlüğü için bin insanı acılar içinde bıraktım. Beni affedin." yazılı bir not bırakmıştır..

Ekinci, hapisten sonra karşılaştığı hayatın zorlukları karşısında bunalıma girer. Cerrapaşa Tıp Fakültesi Psikiyatri Bölümünü'ne sık sık gider. Bu durum, yaşadığı bunalımın şiddetini göstermektedir. Bunun yanısıra onun intiharına sebep olarak sevgilisinden ayrılması da gösterilmektedir. Salt bu neden onun intiharını açıklayamaz elbette. Hapisten çıktıktan sonra karşılaştığı dünyanın kendi duygu dünyasında büyük hayal kırıklıklarına neden olması, dolayısıyla uğrunda hapis yattığı ideolojisine ve dostlarına güveninin sarsılması, kardeşini trafik kazasında kaybetmesi gibi etkenler de onu intihara sürüklemiştir.

İlhan Şevket Aykut: 1907'de Bingazi'de doğmuştur. İstanbul'da Hukuk Fakültesi'ni bitirir ancak iki yıl hakimlik stajından sonra bu işi bırakır. Çeşitli okullarda öğretmenlik yapar. Hafiyeye yakalanma, onur savunması gibi korkular sebebiyle öğretmenliği bıraktığı söylenmektedir. "Yaşamının sonraki elli yılını yarı yer altında, hep saklanarak geçirdi. Hiçbir işte çalışmadı. Ailesi en yakınları için bile meçhul kaldı... Elli yıl boyunca arada bir dile getirdiği, sürekli tasarladığı intiharı 17 Mart 1991'de gerçekleştirdi."[8] Eline aldığı Fransızca bir sözlüğün her gün bir sayfasını çevirerek son sayfasına geldiği gün iki kutu kalp hapı almak sûretiyle intihar etmiştir.

Hakkında çok fazla bilgiye ulaşamadığımız **Erbay Bulver** de intihar eden şairlerimizdendir.

Bütün bu bilgilerin ışığında niçin şairlerin daha fazla intihara eğilim gösterdiklerini sorgulamamak elde değil. Pek çok araştırmanın sonucunda intihar sebepleri olarak şunlar sıralanmaktadır: *1) Toplumsal Sebepler:* yaşanan siyasî ve sosyal olaylar sonrasında gerçekleşen intiharlar; *2) Kişisel Sebepler:* fizyolojik rahatsızlıklardan kaynaklanan intiharlar, psikiyatrik rahatsızlıklar sonucunda görülen intiharlar, bağımlılık yapan maddelerden kaynaklanan intiharlar; *3) Zorlanma Sebepleri,* bireysel ve toplumsal etmenler sonucunda ortaya çıkan yabancılaşma, iletişimsizlik, yalnızlaşma, küskünlük nedeniyle gerçekleşen intiharlar, yenilgiye uğrayarak kendi gözünde değersizleşme, kişilik problemi olarak algılanabilecek kendini tanıyamama sonucunda gerçekleşen intiharlar. Pek çok insanın yaşadığı bu sorunlar elbette sanatçıyı ve entelektüeli de etkilemektedir. Bu etkilenme sonucunda sanatçı ve entelektüel intiharın eşiğine gelmektedir. Bununla birlikte yazarlardan, ressamlardan, müzisyenlerden çok şairler intihar etmiştir. Şairlerin intihara karşı bu denli dayanıksız olmasının temelinde yatan nedir?

"Şairlerin, ressamlara müzisyenlere karşı bir onursal müntehir üstünlükleri, sözün tılsımlı çevriminde mi aranmalı? Neden renkler, çizgiler, biçimler sözcüklerden daha güvenceli? Sesler, notalar, ritmler, armoniler, daha mı dokunaklı? Yaratıcı için müzikte ya da resimdeki armoniyi ya da uyumu yakalamak, yaşamdaki uyumu yakalamakla eş anlamlı mı? Göz ya da kulak, yürekle bir olunca beyne egemen olmak daha mı kolaylaşıyor? Sözcüklerle meydan okununca yalnızlık geri çekilmiş mi oluyor?"[9]

Birinci sebep olarak genellikle intihar nedenleri arasında 'aşırı duyarlı olma halinin şairlerde daha yoğun olması' gösterilmektedir. Aşırı duyarlı olma hali, şairilerin

duygularını sınırlarda yaşamalarının ve dolayısıyla intihara yakın durmalarının nedeni olmaktadır. İkinci sebep olarak, şairlerin zihinlerinde intihara dair felsefî yaklaşımlar geliştirerek kendileri için intiharı meşrulaştırmaları söylenebilir. "Şairin yeğlediği erdemdir. Onur'dur bu aynı zamanda. Kurt Tucholsky'nin 'Monceau Parkı' şiirinde belirttiği gibi: 'Burda insanım. Bayağı bir sivil değil.' Burada, bu keskin sınırdadır işte şairsel duyarlık, şairsel derinlik, şairsel iç yaşantı. Medyacı terörün sivil pragmatizminin hiçbir zaman anlayamayacağı 'incelik', 'naiflik' buradadır işte.."[10] Kuşkusuz bu anlayıştaki şairler, intiharı 'onurlu bir davranış' olarak algılayarak hayatlarını ihtiharla sona erdirmektedirler.

Entelektüel sanatçı intiharları en fazla Tanzimat döneminde ve II. Dünya Savaşı sonrasında görülmektedir. Bu iki dönem arasında kalan Cumhuriyetin kuruluş ve kurumsallaşma döneminde sanatçı ve entelektüel intiharlarının yok denecek kadar az olduğu görülür. Bunun en önemli sebebi devletin sanatçıya ve entelektüele çağdaşlaşma yolunda öğretici/rehber misyonu vermesi ve entelektüellerin bu misyonu içselleştirmesidir. II. Dünya Savaşı sonrasında toplumsal olumsuzluklarla bireysel sorunların birleşmesi sanatçı ve entelektüel intiharlarının artışında önemli bir neden olmuştur. Bu noktadan hareketle bir sanatçı ve entelektüel olarak şairin hayatındaki olumsuzlayıcı toplumsal, bireysel ve zorlanma sebeplerinden kaçamayacağı, ancak bunlara karşı direnme gücünü arttırabilmek için bir sanatçı ve entelektüel olarak kendisi dışında başkalarına karşı olan sorumluluğunu, var oluş amacına katması, intihar etme düşüncesine karşı duruşunu sağlamlaştıracak çok önemli bir nedendir.

---

* Cemile Sümeyra Çelik, *İntihar ve Edebiyat* (Edebiyatçı İntiharları ve Eserlerdeki İntihar Temi), Lisans Tezi, GÜ Eğitim Fakültesi, Ankara 2000.

[1] Murat Uraz, *Türk Edip ve Şairleri*, Sühulet Kitabevi, İstanbul, s. 59.

[2] İbnülemin Mahmut Kemal İnan, *Son Asır Türk Şairleri*, MEB, İstanbul, 1971, s. 462.

[3] İbnülemin Mahmut Kemal İnan, *a.g.e.*, s. 708.

[4] Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık, İstanbul, s. 320.

[5] Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Kaplı Defter*, Telos, İstanbul, 1993, s. 14.

[6] Levent İşbilen, "Emtekoyoto Doğa'nın Bir Şakası Üzerine Çeşitlemeler", *Damar*, Eylül 1992.

[7] Halim Şafak, "Metin Akbaş İçin", *Eşik*, Sayı 9-10, Eylül-Aralık 1993.

[8] İlhan Şevket Aykut, *Kılıç Artığı*, Haz. Zeki Coşkun, YKY, İstanbul 2000, s. 1.

[9] Zeynep Oral, "Müzik ve Resim Dünyasında İntiharlar", *Milliyet Sanat*, Sayı 163, 1 Mart 1987

[10] Hayati Baki, *Şiirin Kesik Damarları 2*, Promete, Ankara 1994, s. 27.



FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA

Şiirler, nerelerden geldiği belli olmayan, tanımı yapılamayan, bütün yaşamamızı etkileyen, boyutları evrence süren o ateşböcekleridir.

şiir yazan sözcüklerin "yer"i vardır: Bu yerler sandığımızdan büyüktür. Yanyana geldiklerinde eski ya da yeni yeryüzlerini ulaştırırlar bize.

Şiir yazan sözcüklerin şiir yazmayan sözcüklerden nasıl ayrıldıklarını yazar, düşüncelerindeki boyutta sezebilir. Bu ayrımı yaparken neyin şiir olduğunu, neyin olmadığını kişisel varlığının o andaki soluk almasıyla, soluk almamasıyla anlar.

Şiirler, yerlerini birbirlerine katarlarken bir başarıya da ulaşırlar: Yazın evrenindeki genel yeri genişletmiş olurlar. Bugün bir Rus edebiyatı, bir Fransız, bir İngiliz edebiyatı alanları varsa bu başarı, o ülkeler şiirlerinin kazandıkları, bize kazandırdıkları özel yerlerle oluşmuştur.

"Yer" sözcüğünün üzerinde duruyorum; "ses" demek istemiyorum burada, "im" demek istemiyorum. "İmin Yürüyüşü" adlı yapıtımda söyledim şunları: "Yer" sözcüğüyle anlatmak istediğim kozmik bir alandır. O ateşböceklerinin alanıdır. Kozmik alanların şiirlerden oluşmuş yaratılar olduğunu da hepinize duyurmak isterim.

*

Çeviri olayı, bütün yönleriyle anlaşılmamıştır. Bir dildeki yapıtın öteki dile dönüştürülmesi ne yazık ki çeviri gerçeğinin tek örneği sayılmıştır. Dilden dile aktarma, çeviri gerçeğinin belki de milyarda biridir ya da dışındadır.

Burada anlatmak istediğimiz, gerçek çeviridir.



Dağlarca iki yaşında...

"Gökyüzü"nün "yeryüzü"ne çevirisi bugüne dek yaşanan tek çeviridir. Çeviri birbirini yaratırken evrenin ta kendisi sayılmalıdır. Oluşum dediğimiz olayı doğadaki gizin açıklanmasıdır. İlk patlamaların bize getirdiği eylem, bir sözün çevirisinden başka ne? Daha önceki yaşama, vardığı söylemi başka bir söyleme dönüştürürken, yaptığı eylem çeviridir. Yüzyılların binyıllara, binyılların sayısız uzaklara ulaşması bir elle uzandığımız, öteki eli tuttuğumuz tek yazıdır. Bu tek yazı insan varlıklarına ulaşırken çiviye benzemiş olabilir. Adına hiyeroglif denebilir, adına papirüs denebilir. Unulutmamalıdır ki bütün bunlar insan usunun çeviri eylemini gözler önüne serer.

Şiir en büyük çeviridir. Doğanın gizemini yenilemekle yetinmez. Ona yeni yönler de gösterir. Şiirin yeni yönleri, en eski doğamızı çocuklarımıza giydirir. Onlara bayramlık olur.

Şiir, günü geleceğe çevirirken öylesine zenginleşir ki telefon der-

ler ona, gramofon derler ona, radyo, televizyon, bilgisayar, internet derler ona, yine de bütün gücünü dile getiremezler.

Şiirin bütün özdeklerde görünümü başka başkadır. Kuşun sesinde görünen odur; maviliği sese dönüştürmüştür. Demirin ateşte dövülürken kıpkırmızı olması odur; dışarı çıkmayı kırmızıya dönüştürmüştür. Yaşlı bilginin avuçlarındaki harfler odur; evreni umuda dönüştürmüştür. Gelin olan kızın ilk gecesi odur: ipeği sevişmeye dönüştürmüştür. Birbirimize yakınlığımız odur; ekmeği özgürlüğe dönüştürmüştür.

Duymuyor musunuz şimdi? Duymuyor musunuz, burada sizi bana dönüştürmüştür.

* Fazıl Hüsnü Dağlarca, rahatsızlığı nedeniyle soruşturmamıza çok istediği hâlde cevap yazamadığı için 'Dünya Şiir Günü Bildirisi' olarak hazırladığı bu yazıyı yayınlamamızı istedi. Biz de onun bu isteğini yerine getirdik. HECE

SEDAT UMRAN

ŞİİR VE SANAT GÖRÜŞÜM

İnsan metafizik bir varlıktır; buna göre onu anlatacak, yorumlayacak olan şiirin de metafizik bir derinlik taşıması kaçınılmazdır; gerçekçi şiirlerin gücünü olaylardan almasıyla onlarda estetik değerleri ikinci plâna atılmış olur; bu olayların güncelliğini yitirmesiyle onları işleyen şiirler de gözden düşer.

Şiir insanın yaşantısından doğar, ama onun şiir katına yükselebilmesi için estetik yaşantıya dönüştürülmesi gerekir; ara beyindeki içgüdüler beyin kışırında duygulara dönüşür, onlar böyle bir değişme ile sanat eseri diyebileceğimiz bir değere ulaşır.

Şiirin tablolaşması onun bedenleşmesi, nesnelleşmesi demektir. Şiir ahlâk kaygusundan uzak kalınarak kurulmalıdır, aslında estetik değere ulaşabilen bir şiir ahlâksız olmaktan çıkar, şuurun kendi diyalektik yasaları vardır. Sanatı ve felsefeyi ahlâkın emrinden kurtarma denemesi modern çağda Nietzsche tarafından yapılmıştır.

Şair dediğimiz kişi fizyolojik yapısı farklı olan bir insan demektir. O tutkularla doludur. bu tutkuların gücü oranında şiirini güçlü kılar, ama tutkularına yenilmez, onlara yön vererek onların zararlı etkilerinden kendini kurtarır.

Şairin özelliği şiiri her şeyden çok sevmesidir, o bu sevgiyle ayakta kalır, doğuştan kazanılan bir özelliktir bu, zorla olmaz.

'Şair doğulur, hatip olunur' özdeyişi, ya da darbımisâli böyle bir gerçeği dile getirir. Eğitim şairin doğuştan getirilmiş olan şiir cevheri güçlüyse yararlı olur, aksi hâlde artistik yanı ustaca ortaya konulan, ama içindeki şiir cevherinin azlığı yüzünden aradaki açığı kapatamayan bir ürün ortaya çıkar.

Şairin doğuştan getirdiği bir içsezgisi (hads, Intuitin) vardır, bu melekesi onu baktığını bütün olarak görme imkânı sağlar ona. Şiiri organik bir canlılık ve bütün-

lük arzeder, yarım şairler dizeleri birbirine ekleyerek çalışma ile şiirlerini bütünlerler. Onların şiirleri bu yüzden bütünlükten yoksun, soğuk ürünlerdir, okuyucusu ile ilinti kuramazlar, şiirleri belleğe nakşolmaz.

Şiir şaire esin dediğimiz bir hareket ettirici mekanizma ile gelir. Esin şairin şiirini aşkınlaştırarak sözcüklere dökmesidir. Şiirde soyutlama (tecrit) ile şiir gerçeğine varılır. Bu soyutlama ne denli derin olursa, şiiri de o denli gerçek şiir olur.

Modern çağ kuşkucudur, tedirgindir, dinî duygulardan kopmuştur. Modern insanı verecek olan şiirin de, bu gibi ruh momentlerini işlemesi gerekir, aksi hâlde çağa uzak düşen bir ürün çıkar ortaya. Şair kendi mizacının gereklerini yerine getirerek şiirini kurar. O mizacın dikte ettirdiklerini sözcüklere döker, aksi hâlde özenti bir şiir ortaya çıkar. Bugünün insanının karmaşık, girift mizacını ancak karmaşık, girift şiirler en iyi dile getirir.

Şairin iç itilimi (impuls) ara beyindeki içgüdüsel bir itilimdir. Bu iç zorunluluğu diğer insanlarda o denli güçlü değildir. Bu zorunluluk onda âdeta özgürlükle birleşmiştir. Sürprizli uyakları seçen bu bilinçaltıdır, Esin Nietzsche'ye göre bilinçaltının hazırlığıdır, onun patlamayarak bilinçüstüne içindekilerini çıkarmasıdır, bu arada dıştan müdahale etmemek şartıyla zekâ da şiirin oluşmasında rol oynar, zihnin şiire içten müdahelesi şiiri kurutur, duyarlılığı yok eder, havanın olmadığı yerde ışığın sönmesi gibi, bir durum ortaya çıkar; cılız, hiç bir şey anlatmayan, telkin etmeyen bir şiir ortaya çıkar.

Şiirimiz şiir cevherini yeterli derecede içinde taşımayan bir sürü şairin bu sıcak soluktan yoksun ürünleriyle itibarını yitirmiştir, onlar okuyucu ile bağlantı kuramazlar, yazdıkları belleklere geçmez.

ECE AYHAN

Türkçenin bütün zamanlarında, açıktan koyuya doğru, **sıkı şairler** de oldu olmuştur, **kuru şairler** de hep, ayrıca **kurusıkı** da.

Bana göre sıkı'ya örnek; İzzet YAŞAR, Enis BATUR, Haydar ERGÜLEN. Alper ÇEKER, Cahit KOYTAK... Kuru'ya; Kemal ÖZER, Ali CENGİZKAN, Tarık GÜNERSEL... Ve de kurusıkı Attila İLHAN!.. Ama bakın kuru fasulye yemeği güzeldir. Hele pişerken tencereye bir tutam toz şeker atılırsa ressam Cihat BURAK çok sever. Zaten her türlüsünden sıkı'lar kuru fasulyeyi çok severler. Tarihteki V. Mustafa da severmiş.

Ben tabiî tuzu kuru'yu ve kuru kalabalığı'da ayrıca düşüneceğim. Ben böyle diyorum ya, yine de iyi ve büyük ve de cins şairlerin bunlardan çıkacağını biliyorum. Herkes kendi yörüngesinde ve nefesinde.

Evet, şiir, temelde her türlü belâya karşıdır. Allahın belâsı olsa bile. Belâ belâya karşı! Atını seven 'sığırtmaç' gibi.

Küçük harfli olsun büyük harfli olsun şiir şair **sorular** da sürecek. İşte etik bu.

Ayraç açıyorum burada. İki şair adını anmayı unutmuşum. Yoo Allah var Sezai KARAKOÇ da İsmet ÖZEL de artık sıkı değil ama çok önemlidir. Ve de iyiler taifesinden-



dirler. Hele ilki göründüğü gibidir. Toyken KISAKÜREK'ten kazık yemiştir. Yedi.

Ne var yani? Tanrı yoksa bile her bir şey mübah değildir bu dünyada.

'Umnibus Debutendum'dan kesinlikle vazgeçemem ben. **'Her şeyden kuşkulan'** ya da **'Her şeyi'** kurcala anlamına geliyor Latince. Kurcala.

Hallac-ı Mansur da düşünceyi didik ettiği için 'Hallac' sıfatını aldı. Yoksa büyüklerinden olan bu adam hiç pamuk atmamıştır.

Benim Eceabat'ta ece ovasında gizliden gizliye pamuk tarlalarım var. O ovada yetişen Maydos pamuğu çok sıkıdır. Bugün bile pamuk piyasasında makbul. Yeri geldiği için iki şeyi de buraya ekleyeceğim.

Aynı ovadan olan ve ece babanın türbesinin olduğu ve Saros'da balıkçı barınağı olan Ece Limanı da bulunan Karnabeli ya da Karainbeli'den ilginç şair Arif DAMAR. kendisi bunu bilmez. Eceden karşıya (Balıkesir) Dobruca'dan göçmüştür ve şeyh Bedrettin'le yakın akraba. 'Kızıl Sakal' Hayrettin Paşa da oralı. Osmanlılarda Gelibolu donanma merkeziydi. Donanmanın yelkenleri Maydos Pamuğundan dokunuyordur. Bizim Arif DAMAR da Gelibolu'da Fener'de annesiyle birlikte kıpkızıl aç günler yaşamıştı. Şimdi Şeyh Bedrettin'in torunlarından diye övünebilir. Ve Barbaros'un. Zaten Troya yakınlarında doğmuştur dersek anlarlar. Yabancılar anlayabilir ancak. Yoksa Ece ovasını, Ece Baba'yı, Ece Limanını nerden bilecekler. Herkes Doğu Bilimci mi olacak yani. Ki Doğu Bilimciler bile Ortadoğu yarı çaplıdır. Ve Eceabat'ın eski adının 1923'e dek maydos olduğunu.

'Kanuni' diyorlar Sultan Süleyman'a oysa kılçıklı halk Salomon'la gırgır geçmek için kullanırmış bunu. Adamın Düstur'u Lodex'ı (**ilaç fihristi** anlamında bile) filan yok orta okullardaki tarih hocalarının kuyruklu bir yalanı. Enflasyon, para tağşişi onun zamanında başlar. Altının dışarı çıkması da yasak. Yüzlerce yıl başımızın belâsı olan Kapitülasyonlar da ancak 1914 ekimde kalktı (Acaba kalktı mı?)

Evet **niçin** 5 yaşındaki ufak bir oğlan çocuğu bayramlaşma öpmesi için elini uzatan dedesinin elini ısırıyor. (Dede torununa az harçlık veriyormuş!)

Geçenlerde **"Çanakkaleli Melahat Troya Savaşlarında"** diye bir yazı hazırlıyordum. Baktım Troya Kralının oğlu Paris Eleniyi Yunanistan'dan kaçırdığında kadın bir kocakarıymış. Samsat'lı latin yazarı Lukianos'a göre Troya'yı hiç görmemiş, Mısır'da ölüyor. Kuşatmanın on yıl sürdüğü söylenir Troya limanının. Neden ise tamamiyle ekonomik. Çünkü boğazdan geçen zeytinyağı, şarap, kumaş, kürk, deri ve baharat yüklü tüccar gemilerinden haraç, afedersiniz vergi alınıyor. Altın Postu aramaya gidilirken bile. İsterse ufak bir yelkenli olsun.

Şimdi; diyebilirsiniz ki bütün bunların şiirle ne ilgisi var? Ama bizim anlayışımıza göre gerçek şiir budur işte. Etik budur.

ERDEM BEYAZIT

Sahibi olduğum **varlık bilinci**mi insan kardeşlerimle paylaşmak için başvurduğum bir araç benim için **şiir**!.

Şiirimde daha çok **mesaj** ön plânda olmuştur.

Her **sanat**ın kendine özgü bir dili var ve kendine özgü malzemeleri ve kendine özgü istifi!

Şiir ise en genel ve en basit tanımıyla **söz sanatı**dır; malzemesi **kelime**ler olan.

Normal lisanın ötesinde bir **dil** arayışıdır şiir. Kullandığı lisanın sınırlarını bir takım edebî sanatlarla, özellikle de teşbihlerle ve zaman zaman akıldışı; kimi zaman gerçeküstü bir anlatımla; kimi zaman ise kural dışı bir kelime istifiyle zorlar. Şiir, insanın idrakini ancak sezgilerle kavranabilecek bir bölgeye doğru çeker. Diğer bedîî sanatlarda olduğu gibi fonksiyonunu böylelikle yerine getirir.

Tabir yerindeyse, damıtılmış, saf, kristal şiiri **klâsik dönem** şiirinde; yani **kurallara** bağlı şiirde bulabiliriz. Şiir için "söz sanatıdır" tarifi de daha çok bu dönemleri ifade ediyor sanırım. Bizim klâsik dönemimiz olan **Divan Şiiri**mizden birkaç örnek vereyim:

Dil zülfüne dolaştı dedim dedi yar
Benzer ki geldi yine perişan olacağı

Zülfüne kalsa perişan eylemezdi dilleri
Anı da tahrik eden bad-ı sabadır neylesin

Hep dağıttık kendimiz zülf-i perişanın görüp

Sure-i ve'l-leyl okudum dün namaz-ı şamda
Zülfün andım yarin n'ettim ne kıldım bilmedim

Şöyle bir olgudan söz edilebilir(mi?): Evrendeki bütün yaratıklarda, ister somut olsun ister soyut; kendi sınırlarını aşmaya yönelik bir meyil var(mı?). (Konumuz şiir olduğuna göre biz ona dönelim) Bu keyfiyet **edebî tür**ler için de söz konusu gibi. Kurallar değişiyior, sınırlar aşılıyor.. **Değişim** veya **yaratma** dediğimiz olgunun da dinamiği bu olsa gerek. Şiir için olduğu gibi, roman için de, hikâye için de, tiyatro için de böyle bu. Tabiî diğer bedîî sanatlar için de durum aynı. Her çağ kendine göre biçimi de içeriki de buluyor. Bunun yanında her çağda ortak bir takım unsurların da olduğu muhakkak.

Bütün yarattıklarını kuşatan, **mutlak** olan, tek **değişmez**: Allah!

Yeryüzünde **Tanrı**nın halifeliği makamında **insan** oturuyor.

Ve insan yaratıcısına ulaşmanın bir yolunu arıyor.

Karınca kaderince benim de aradığım başka bir şey değil!

ALÂEDDİN ÖZDENÖREN

Şiir hakkında yazmamı istiyorsunuz. Şiir hakkında yazılır mı?

Diyelim ki bir yolculuktayım. Ahır dağına doğru; yanımda Cahit Zarifoğlu var. Ve de karlar... Karlar parçalansın istiyorum. Parçalandığını beklerken birden soluyor. Solan bir yaprak gibi. Arınmış ve canlanmış olarak.

Hayatı sürdürmeyi beceriyoruz. Birbirimizi tehlikeye sokarak. İşe Yeniçeriler mi karışıyor ne? İlk kez; ama son olmayacak. Büyük bir kargaşa içindeyiz.

"Bir sayfayı açmayın" diyorsunuz. Oysa biz ne sayfalar açtık. Bir kuşaktan bir kuşağa. Hadi gel bakalım; toparlanma gücümü kanıtlıyorum; En güçlü ögelerden biriyim.

Basiretli bir devlet adamıyım.

Daha ne olsun?

SÜREYYA BERFE

Şiir kitaplarımdan birinin adı "hayat ile şiir"

Şiir-etik ilişkisini bu güne kadar yazdıklarımla belirtmeye kurmaya çalıştım. Bu yaştan sonra daha da önem verdiğimi söyleyebilirim.

MEHMET TANER

Şiirle uğraşan birini, en iyi, temaları ve o temaları dönüştürdüğü yapı anlatır. Temalar evrensel, yapı ise kişiseldir. (Temalar ayrıca, hangi ağırlıklarla metinlerde yer tuttuklarına bakılarak, bireysel bakımdan ele alınabilir. Yapı da, biricikliği bakımından. evrensel nitelik taşır: bir "yapı"ya "ikinci kere girilemez.")

Mizaç: ritm, duygusal tonlama, takınaklar.. bir şiirdeki havayı, kıvamı, motifleri; güncel olan ise konuları, konuların ele alınış tarzını getirir.

Aşağı yukarı bunların bir araya gelişi ile meydana çıkan iç-kompozisyon, şiir görgüsü, beğeni ve teknik çalışmadan oluşan biçimsel toparlanışla, katı olmayan yarım küreler gibi iç içe geçip kaynaşarak bir hacmi oluşturur. Hünerlerin, kaba saba ustalığın, hele "işinibilirliğin" bu çalışmada yeri yoktur. Sağduyu elimizden tutar.



Olup biten, kelime marifetiyle olup biter tabiî. Tek başına bir anlama "tekâbül etmeyen" kelime. Canlı, yarıcanlı, sessiz, kırık, mat, her çeşit kelime ve kelimelerin kümelenişi, savruluşu... Sonuçta, şiirsel hamulenin bir elektriğe kavuşması için, temanın, benlik ve yaşam vasatında kelimeye teması şarttır.

Bu temasın ve önceki işlemlerin, çalışanın "bünye"sine aykırı düşmemesi gerekir. Bünyeye sadakat ahlâkı üzerine geliştirilen sözler, şiir etiğinden sayılır.

Yaşam, içyaşam, ölüm ve şiir üzerine sözler de, bir sonraya kalsın.



HÜSEYİN PEKER

ŞİİR ŞAİRİN ÖNÜNDE

Şiir şairden sonra anılır. Ancak bugün böyle değil. Şiir şairin önünde. Şair küçüldü de ondan. Şairi parçaladılar. Küçük su yollarında erittiler. Halk şairi değil o artık. Saz şairi de. Değeri de bilinmez. Bir iki bayram kutlaması, tüm bu olanlara yetmez.

Şairi neresinden kurtarmalı? Eteğinin hangi ucundan kaynak yapmalı? Bir devri geri getirmekle olmaz bu! Söylenen o ki, düzelecek bundan sonrası. Hangi takvim yaprağının, koparıldıktan sonra, yerine yapışacak manolya bacağı kalmıştır? İhtiyar babasını, konuklardan saklayan şair. Aşağıdayız bir bakıma, bizi dinleyen bir sürü şakak kemiğinden.

Donuk ve mat bir sesle. İyi mi? Ses kapısından, cümle âlem işitir ne dediğimizi.

-Hay huy.....

Bey konağında değiliz ki! Ne de koma bemolünden yaratılmış bir şairler ordusunun neferi. Ufak tefek kravatları düzeltiyoruz aramızda. Hani yabancı edatlardan vize karşılığı alınmış, pembe yaldızlı kravatları...

Sazını söyletiyor bizim ozanlar. Kendi seslerini işitmezler oysa. Şiir bitmedi. Konuşur durur içimizde. Tırnak baskısıyla doğruluyor artık dizeler. Gaz ve tozlardan oluşan bir dünya. Doğrusu ya, mutlu değiliz. Kısa yoldan ölüm, tüm günlerde anlattığımız. Şu bizim şiir. Adnan'ın bağırdığı, Haydar'ın çağırdığı, Egemen'in sustuğu, ama konuşup duran şiir. Yılan robotuyla doğurduğumuz, bilgisayar çeneğinden.

Biz kendi yazdığımızdan utanan kişiler. Şair de sayılmayız, şiirin kendisi de! Ton kesirlerinde sayılmalı yazdıklarımız. Alt tuşlarda bir ses, çıkardığımız: Lağım senfonisi.

Aşkla yazılan: Yalan!

Duyguyla koşturulan: Kök hücreleri.

Bizi yeniden yaratan kim dersiniz?

AHMET TELLİ

KOPUŞA DOĞRU

Aristoteles, şairin, "olabilir olanı anlattığına" işaret eder. İlk bakışta, olmakta olanla sınırlamaması bakımından, şairin özgür edimine ışık düşürse de, Aristoteles'in sözlerinde karanlık bir bölge var. Çünkü "olabilir olan"ın tanımında, şairin "olabilir



olan"ı düşleme, sezme hakkı, bilime, bilginlere, yargıya bırakılmaktadır. Belki şairin, "aklın" alabileceği kadar özgür olma şansı vardır ancak. Aristoteles'in, şair ile hayat arasında kurduğu ilişkinin sınırlarını akıl belirliyor. Daha ötesine geçiş, sınır ihlâli oluyor.

Oysa şiir, "olmakta olan" ve "olabilir olan" kadar "olmamış olan" ile de uğraşır. Belki şöyle söylemek mümkün: Şiirin hareket alanı, olmamış olandır.

"Olmamış olan", şiirin mevcut olana itirazı kadar, ona bir müdahaledir de. Şiirin, hayattan beslendiğini söylemek, hayatın mevcut biçimine itirazı anlamında düşünülürse bir anlam taşır. Aksi hâlde, hayatın zaten yaşamakla elde edilen mevcut rengini, kokusunu bir kez daha "anlatmak" ile yetinir. Hayatı yıkarak keşfetmek, şiire denk düşüyor diye düşünüyorum.

Diğer yandan Aristoteles'in, şair ile anlatıcı arasında kurduğu ilişki de, şiirin etiğine denk düşmüyor. Anlatıcının işlevini roman, öykü, medya, bilim üstlenmiş görünüyor bugün. Böyle olunca şair, anlatıcı kimliğini çoktan geride bırakmış ve bugün, algılamanın kaotik sarmalıyla, hayatın sezilebilir ritmini yakalamaya çalışmaktadır. Bu pratik, her şiirle bir öncekinden kopuş olarak, yeniden üretime olanak vermektedir. Kopuş, bir etiktir ve eklemlenmeyi reddedişle canlı kalabilir. Bu ise, aynılaşmayı ve aidiyeti reddediş demektir.



AHMET ADA

POETİK DURUŞUM

Küçük kuruntuları da, aldanışları da, büyük özlemleri de, yağmuru da, kuşları da, tarihi de, coğrafyayı da bir arada taşıyan; hayatın bütünselliğini içeren imgeler sağanağıdır bana göre şiir. Gündelik hayatın içindeki gizli ayrıntıları çıkarma hüneridir. Aşkı, tutkuları, dünyanın nesnelerini, doğayı, kişisellikten yola çıkarak yansıtan bir dil işçiliğidir. Dilin kuyumculuğudur şiir.

Eşitsizlik ve egemenlik üreten dizgelere "hayır" der şiirim. Özgürlüğü, sınırsız özgürlüğü önceler.

Bir biçem, bir biçim sanatıdır şiir. Kimi zaman bireyin, kimi zaman toplumun merkezine yapılan bir yolculuktur şiir. Dünyevî bir şeydir.

Uyumlu ritimler, ritimsiz imgeler, ölçülü, ölçüsüz, uyaklı uyaksız dizeler bütünü olan bir yapıdır şiir. "Yapı" sözcüğünün altını çiziyorum. Yapısızlık şiir-dışılıktır. Şiir, şiir-dışı öğeleri asla barındırmaz. Barındırırsa şiir olmaz.

Saf olsun, kirletilmiş olsun sözcüklerin kabuğunu kaldırarak altındaki gerçeği

gösterir şiir. Dilsel bir kazıdır.

Hayatın uçları şiirin içindedir. Şiir hayatın dışında değildir. Düşler, tasarımlar bile hayatın içindedir. Dil, yeni bir kurguyla hepsini içerir.

İnsanı bütün gösteren bir şiirden yanayım. Parçalanmış insanı bütün gösteren bir ayna olabilen şiir. Bu yüzden insanın eline yüzüne benzemelidir şiir. Bastığım yere, üzerinde durduğum toprağa, hayatımızda olan her şeye benzemelidir şiir. "Şiir her şeyi anlatma özgürlüğünü kullanmalıdır" demişti Cemal Süreya.

Gündelik hayatın küçük ayrıntılarına, nesnelere tutkuyla dadanış dildeki aşınmayı önleyecektir. Modernite öncesi dil değerleriyle bugünün hayat değerlerini yansıtamayız.

Şiirim modernist atılıma eklemlenir. Şiirimin bulunduğu çizgi, geleneksel şiirle ilişkisi olan modernist bir çizgidir. Şiirimi modernlik içinde konumlandırıyorum. Modernlik sözü gelenekselle bir arada buluşunca paradoks gibi görülebilir. Geleneksellik toprağımın, insanımın rengine benzer bir şeydir. Kendi gerçeğime döndürür beni. Geleneğin bana ulaşan değerlerini alt edebildiğim için şiirim varolabiliyor. İnsanın varoluş sorunuyla koşut giden bir şiir. Varoluş sorunu insanlık durumuyla bağlantılıdır. Modern şiir de oradan çıkmıştır. 2000'li yıllara kadar çok şey değişti Türk şiirinde. Ben de, şiirim de değişti.

Ritimli düzyazılar yazdım. Düzyazı şiirler. Gazeli yenileştirmeye çalıştım; şiirin tarihinde biçimin de tarihini gördüğüm için. Geleneksel biçime ironik bakışım da oldu:

buzların sarktığı iri bir kış kalır kalırsa
sıkıntıdan çatısız bir gök tralalla

Amacım biçimi hor görmek değil. Biçimsiz bir şiiri düşünemiyorum. Ancak, benim şiir yatırımım daha çok toplumsal hayattan destek alıyor. Şiir yatırımım İkinci Yeni, gerçekçiler ve gerçeküstücülerdir.

Kendime bir iç bölge bularak, 60 dizeli, orta uzunlukta şiirler yazıyorum şimdi. Bütün şiir yatırımlarımı ve dilin imkânlarını kullanarak.. "Gülün Tekrarı" böyle bir şiir.

Şeyh Galip: "Mektup yaz, alışkanlıkların tazelensin" diyor. Ona benzer bir sözle poetik duruş fragmanlarını bitirelim: Şiir yaz, şiirin yenilenip tazelensin! Dile ve düş gücüne, saflığa ve sadeliğe dayanan şiir yaz! Öneri kendime.. Şiirin önüne geçmeden..

KÂMİL EŞFAK BERKİ

Şiir-Hayat

Şiir, şairin içindeki uyanışın habercisidir. Şiir yetili kişi, dünya boşluğunda kendisinin var oluş anlamının farkına varıyor demektir. Yavaş yavaş içindeki şiir uyanma-

ya başlar. Ruh adına, dış hayata karşı iç hayatı oluşturması süreci başlayacaktır. Şair-kişinin. hayatındaki bu ilk ân çok önemlidir. Sonra şairin ontolojik anlamını koruyarak hayata katılması söz konusudur. Yalnızlığını koruyarak. Ruh, belki, kâlûbelâda şair olduğunu bilmiştir. Kişi ana rahmine düştüğü andan itibaren bir uykuya giriyor. Doğuş o uykudan uyanıştır; o uyanış içinde de süren bir uyku vardır. İşte sanat duygusuyla algılama, ilk an, beklenen idraki sağlıyor. Şair-kişi bu idraki şiirin, içindeki şiirin harekete geçişi sonucu yaşar. İbn Sina'daki yaklaşıma uygun olarak diyebiliriz ki. ilham şair-kişinin içinde baştan vardır. Açılımları olması gerekir. Bu noktada eğitim ve şiir sanatına eğilme olmalıdır. Toplum için şiirin varlığı eski önemini korumalıdır. Korumazsa o toplum karaduyguya düşer. Şiirin yerini sihir almaya doğru gider. Yozlaşma hız kazanır. Bir toplumda gerçek bir şiirin paylaşılması manevilik olayıdır bir. Şair o fenomendir ki, Tanrı'nın verdiği güçle, hakikati terennüm eder. Bu terennüm sabotelerle karşı karşıya olduğu için, çağımızda şair bunu aşmakla yükümlüdür. Terennüm ile elinde bir çalgı ile şiir söylemeyi söylemiyorum. Şairde ve toplumda şiirin ortak bir dil, gönül birlikteliği yapacak varlığını hatırlatmak istiyorum. Şiirsiz toplum; var olan iyi şiire düşman toplum hızla rezil olmaya doğru ilerler!

Şiir-Etik

Bugün kötülükçü dünya düzeni patronlarının, modern firavun ve tiranların sakatladığı ruhen kısırlaştırdığı insanlık için, şair ezelî ve ebedî misyonunu idrakten yılmamalıdır. Postmodern nitelemesi ile gerçek-mutlak değerleri dışlama, yeni bir köleleştirme çağında, şair Aşk'ın en sadık bir temsilcisi olmak, evrensel-metafizik ödevliliğinin gereklerine sarılmak borcundadır. Spor bile bugünkü anlayışı ile şiire ve sanata bir savaştır. Oysa şair bir kaynaktır ve bu kaynak sürekli uyarır. Sarayda, padişahın iltifatına nail olan eski şairler de uyarırlardı. Şiir özünde bir savaş olmadığı hâlde. şair kötü olan her şeyle savaşır. Özeleştirisi gerektirirse kendisi de hedefte bulunabilir. Şairin ahlâk çerçevesi çok geniştir doğal olarak. Olumlu bir tavizsizlik onun doğallığıdır. Subjektif olarak ise nefs-i mülhime katında olduğu hâlde. şair alt katmanların sinsi nüfuzuna karşı uyanık olmak zorundadır. Ayrıca şair kendi medeniyet zemininin şiirini sevmek, çaba göstermekle onu içselleştirmek disiplininde olmalıdır. İlerleme adına.

SİNA AKYOL

Şiir-hayat ve şiir-etik ilişkileri bağlamında poetik görüşleriniz nelerdir?

Şiirin hayatla olan ilişkisinde verili olan, pratik hayat.. muhalif olan ise şiirdir. Dolayısıyla şiir, hayatla olan ilişkilerinde. öncelikle "müşteki" durumundadır. Bu "durum"dan

-Yerinen, mızıltılı

-Tam tersine kavgacı

-v.s.

-v.s.

şiirler çıkabilir.

Ne var ki, esas olan, "hayat" dediğimiz kavgaya olabildiğince "yükselerek" "tepeden" bakmak.. bakabilmek.. bunu becerebilmektir.

"Yükselerek tepeden bakabilmek" şu demek: Hayatı anlamak, onu açıklamak. ilkel muhalefet duygusunu kıvamlı muhalefet kalitesine yükseltebilmek için olmazsa olmaz bir erginliğe ulaşmak... "Yükselerek tepeden bakabilmek"ten kastım bu.

"Yükselerek tepeden bakabilmek" böylece yeni bir hayat tasarımı geliştirebilmek.. Bu tasarımı "eski hayat"ın kabullenmiş insanına önermek... İşte kavga da tastamam burada başlar! Öyleyse, "yükselerek tepeden bakabilmek", kavgayı da önerir.

Hakikat ile yanılsama arasındaki ilişki helezoniktir. Bu helezonik ilişki değil midir zaten, "muhalif"i, ütopya kıvamına doğru, adım adım yaklaştıran.

Gündelik hayatı "gerçekçi" bir "yaklaşımla" irdelediğini, anladığını.. anladığı içindir ki yazdığını, açıkladığını (ve hatta örgütlediğini).. bütün bunları yaptığı içindir ki kendini temize çektiğini ve "doğru"ya "onca emek"ten sonra "böylece" elbette varacağını/vardığını iddia eden kalem erbabını hiç mi hiç ciddiye almadım, almam, almayacağım.

Şair hayat ile şiir ilişkisinin en vahim ânında (örneğin günümüzde), o ilişkinin en çok tarif edilmiş yanlışına (anlamış olmaya) karşı -başka çaresi yok- kahramanca açmalı göğsünü. (Sırtıyla da soyunabilir.)

"Hakikat"i sürekli aramak durumunda olan şiirin yapabileceği en büyük muhalefet budur. Otuz altı yerinden bıçaklanan şiir, doğası gereği otuz yedinci yerinden - ve elbette yarasını temizleyerek- yeniden doğar.

Süslü sözler değil bunlar, katiyen değil! Bunlar edepli sözler. Edebini yanına alamayan şiir ise lumpendir. o serseriliği şiirin doğasındaki serkeşlikle asla karıştırmamak gerekir.

Söylediklerim -kaçınılmaz olarak- "şiir-etik ilişkisi bağlamında" da geçerli; yani o ilişkiye de değmiş ve değinmiş bulunuyor.

TURAN KOÇ

ŞİİR ve HAYAT

Şiirin ne olup olmadığı konusunu, hepsi de birbiriyle bağlantılı olmak üzere, çeşitli açılardan bakarak açıklamak mümkündür. Bu açıklamaların, bir bütünün değişik düzeyleri gözetilerek yapılmış değerlendirmeler olduğunu, veya başka bir ifadeyle, açıklamada kolaylık sağlamak adına yapılmış bölümlemeler olduğunu göz önünde bulunduracak olursak, geriye pek büyük bir güçlük kalmaz. Burada farklı açılardan kasıt, çeşitli şiir kuramlarının farklı görüş açıları değil, bütünlüğü olan bir görüşün aynı konuyu farklı açı ya da düzeylerden ele alıp değerlendirmesidir. Bu kısa giriş-

ten sonra, *şiir*, *hayat* ve *ahlak* bağlamında, önem ve öncelik arzettiğine inandığım şu hususları tesbit etmenin yerinde olacağına inanıyorum:

Her şeyden önce, şiir bir *buluş* ve *bulunuş* tecrübesinin ifadesi olarak ortaya çıkar. Burada sözkonusu olan tecrübe günlük ve sıradan ilgilerimizden başlayarak, bizim için varoluşsal mahiyette olan, ya da başka bir ifadeyle, nihaî ilgi ve kaygılarımıza konu olan şeylere kadar uzanır. Has ve halis şiir, yaşadığımız ve şehâdet ettiğimiz gerçekliklere ilişkin sözlü ya da yazılı bir belge olma hüviyetini taşır. Bu bakımdan, her türlü sanat için geçerli olan anlatılamaz ve aktarılamaz olanın anlatılması işi şiir için de geçerli olan konudur.

Şiir nihaî anlamda bir buluş ve bulunuşun ifadesi olduğundan, her zaman bütünlükten yana olmuştur. Bu özelliği ile onu tecrübe bütünlüğünden süzülen çokanlamlı, çokboyutlu bir dil olarak değerlendirmek de mümkündür. Şiir, felsefî anlamdaki bir arama, araştırma, temellendirme ve çözümlemeden son derece uzak durur. Başka türlü söyleyecek olursak, şiirin kullandığı dil nesnesinden uzak duran bir dil ve söylem değil, onunla birleşen ve bütünleşen bir dildir.

Öte yandan, şiir, tüm sanat eserleri için olduğu gibi, şairin dünya görüşünün rengini taşır. Şairin, dünya ve insanın ne olduğuna ilişkin yorum ve yaklaşımları onun şiirinde ister istemez yankısını bulacaktır. Bu bakımdan, şairin anlam haritalarının, en azından atıfta bulunduğu nihaî anlam çerçevesi bağlamında, şiirinden okunabileceğine, ve şiirin anlamının yakalanabileceğine inanıyorum. Dolayısıyla, şiirin dış dünyaya atıfta bulunmadığı veya anlamın eserin organik bütünlüğünde aranması gerektiği vs. şeklindeki görüşleri, şiir adına dar, tıkız ve bir yerde zorlama kuramlar olduğunu kabul ediyorum. Şiiri, dış dünyadan soyutlanmış, kendi zindanında ya da hayal ülkesinde kapalı kalmış bir kimsenin terennümleri olarak görmek, onun bize açık olabilecek hiçbir hakikati temessül ettirmediğini kabul etmekle aynı kapıya çıkar.

Şiir bir *buluş* olduğu gibi, bir evet'tir de; dolayısıyla, içinde aynı zamanda kocaman bir *hayır* barındırır. Şiir hayatı, kalıcı olanı ve anlamı yakaladığı yerde soluk alıp verir, ve insanın varolma sevinci ya da sızısını tattığı durumları anlatır bize. Bu bakımdan, hayata ait olmayan, değerli ve ahlakî olmayan, kalıcı olmayan şeyler karşısında da itirazlarını yükseltecektir.

Kısaca, şiir hayatın olduğu yerdedir. O, insanın fıtratına ters düşen ideoloji ve akımların hizmetinde yeldiği, siyasal görüş ve kuramların hisarına çekildiğin durumlarda nefessiz kalır. Bu bakımdan, şiirin en iyi çiçeklendiği yerin hayatın bütün boyutlarıyla yaşandığı şehir hayatı olduğuna inanıyorum. İnsana, hayata âşina olan ve varoluşun anlamını yakalamaya çalışan şiiri seviyorum.



MAHMUT TEMİZYÜREK

Ah-lak-(lak) et(t)ik, po-e(t)-tik

"Edebiyat"ın doğrudan ahlak sözünün akrabası olduğunu, o alanı gösterdiğini biliyorum ama... şiiri edebiyattan saymadığım için, sizin de sorunuzdaki sözcük olan poetik'ten gideliim, diyeceğim, yine ama... Latince, her dilde olduğu gibi, yetkinlik istiyor, bende o yok.

En iyisi kendi bildiğim yoldan gitmek; güvenlidir, kestirmedir.

Örneğin, tarihten bir ses: Diyor ki tarih: İlk kez Dicle ile Fırat arasında kalan bölgede, yazıcılar, ucu sivriltilmiş kamışlarla pişmemiş tabletler üzerine yazı denen şeyleri kondurdular. Bunlar biriktikçe tapınaklardaki raflara dizdiler.

Ancak, nerede bir kurulu medeniyet varsa, orada sınıf olduğu için, ezenlere gücü yetmediğinde ezilenler, dışardan barbarı çağırırlar. Aslında barbarı o medeniyetin ruhu çağırır: barbar da, gökleri tutan, yerleri titreten ordusuyla tufan gibi gelir gelmez kötülüğün bir parçası saydığı bu yazıları tuz-buz eder, geçip giderdi. Gitmez de kalırsa (ki kaldığı daha çoktur), çok geçmeden, öncelikle yıktığı medeniyete yazılanır, yazıyı öğrenmeye başlar, yaktığı kütüphanelerin daha iyisini, daha dayanıklısını, kim zaman kendi yıkıcılığını aşağılaya aşağılaya, yazıklana yazıklana yapardı.

"Daha dayanıklısı", örneğin, tabletleri pişirmekti. Acaba yazıcıdan önce tabletlerin pişmesi, zaman-dizim açısından doğru mu? Önce yazıcı "pişmeli" değil mi? Bunu soran olmuştur ama yanıtlarını bilmiyorum.

Ben soruyorum ve yanıtını yazıyorum: Tabletten önce pişen yazıcıdır. Yazıcı pişmiş olmalı ki, dünyanın hallerini, hayatın türlü biçimlerinin yerine geçecek birtakım tuhaf işaretlere kalıcı biçimde indirgeyebilsin.

Bu iş, zaten, başlıbaşına ruhun kavrulmasıdır; cana cansız bir işaret yakıştırmak için ruhu kavurmuş olmalıdır yazıcı. Kavrulmuş, kül olmuş hayattan, ikinci bir hayat doğuracak daha...

Ancak, ister yalazla, ister çifte kavrulmuş olsun, yazı, onca ateşe hükmedenin, yani egemenin aracıdır. Hükümdar ne derse, yazıcı onu yazmıştır. Kestirmeci değil bu söz; inanmazsan tarihe bak azizim.

Elden kaçan var, elde tutulamayan var. Kaçanlar... İnsanoğlunun neşeli raslantılarıdır, güzel sakar atları gibidir.

İşte biz onların hürmetine bunları konuşuyoruz belki de. Çünkü, yazıcının ilk okuru hükümdarsa ("Ne yazdın oku bakiym" diyen hükümdarlar çoktu) ve hükümdar yazıcıyı yazmaya "memur" etmişse, kendisi sıkıldığında vezirlerine, onlar sıkıldığında yardımcılarına, onlar da sıkıldığında bir altlarına, sonra da halka halka düşe düşe halka kadar inmişse yazı, yazdıran hükümdar oldukça, yazıcının kendi yazısı, dolayısıyla kendi etik'i yoktur. Et-i hükümdarın, it-i hükümdarın, daha nasıl olsun. Yazar diye biri de yoktur. Filozoflar, şairler, oyun yazarları, onlar her durumda lanetli olmuşlar. Öldürülmemişlerse süründürülmüşlerdir. Ta ki...

Don kilot kılığıyla, pazar çevresinde oluşmuş şehirlerde tarih sahnesine çıkan birtakım adamlar "birey" diye, girişim özgürlüğü diye haykırmışlardı. Yazıyı bu düşünceler için kullanır oldular, hatta bu sayede iktidar oldular. Yakıp yıktılar nazenin sarayları bağları. Devrim-durum yaptılar.

Hükümdarın yerini, kapitalizmde para aldı. Para dediğin pazarda, müşteride, okurda yani.

Bu öyle tuhaf bir hükümdar ki, "mahfazası var kabı yok, kabı var mahfazası yok" (Adalet Cimcoz'un sesiyle okuyun lütfen, z'ler ıslak.) Ama, işte bu görünmez melek, yazanın omzunda duruyor ve yazdıklarına bakıyorsa, hükümdar değişmemiştir özünde, hayat da pazarın, iç ve dış emisyon hacminin, kısa ya da uzun vadeli yatırımcının kurallarıyla yazıya yansıyacaktır.

Gelgelelim, her dönemde meczuplar var; ister cem halinde, ister dem halinde, bazen de kendi halindeyken, bir tuhaf cezbeye, yerleşiğin saçma dediği hallerle cezbeye kapılanlar var. Onların yazısı, ahlakı, etiği, herşeyi bir bütündür ve bütün içindedir.

Onlar ki, bir elin parmakları kadar çokturlar.

Göğüs kafesimizde sakladığımız cüzde yalnızca onların maceraları vardır.

METİN CENGİZ

ŞİİR-HAYAT-ETİK

Şiir üzerine yazdığım yazılarda yeri geldikçe bu konulara da değinmiş olmakla birlikte, ve yine bence bir şairin poetikasında en önemli yeri oluşturan bu üç konuda bir sayfada konuşmanın imkânsızlığına karşın, isteğiniz üzerine bir şeyler söylemeye çalışacağım.

Hayat her şeyin temelidir. Anlaşılamayacak denli de karmaşık, çeşitli ve kişiye özel bir bakış geliştirebilen bir zenginliğe sahiptir. Yaşamamız için doğayla ve diğer insanlarla içine girdiğimiz ekonomik ilişki ve bu ekonomik ilişkilerdeki konumlanmamız ve bu ilişkiler esnasında ve sonucu gelişen ve koyduğumuz etik, toplumsal, hukukî ve diğer kurallar bütünü toplumdan topluma, coğrafyadan coğrafyaya, dilden dile farklılıklar, zıtlıklar, çeşitlilikler gösteriyorsa, bunu hayatın özelliğine bağlamak yerinde olacaktır. Öyle ki tarih vardır bu kuyunun dibinde, binlerce yıllık seyriyle. Ve tarihin milletlerin uygarlık ve kültürleriyle görünmeyen oluşumu.

İnsana gelirsek, insan doğduğu kültürel-coğrafyanın ve bu coğrafyanın o andaki somutlaşmış, adına toplum denilen öz ve biçiminin ürünüdür. Orada yaşamsal görülen bir takım değerlerle beslenmiştir. Millet, din, aile, aşk, bağlılık, kahramanlık, dostluk, kişilik vb. gibi yerkürenin her yerinde farklı içerikler edinen dolayısıyla da sanal olan (bu sanal dediğimiz bu güçlerin maddî birer güç edinmelerini engellemez, aksine sanal oluşları daha da güçlendirir maddî yanlarını) değerlerin içinde oluşturur düşünce ve duygularını. Bunlar da aynı coğrafyada bile aile, çevre, ilişkiler, etkilen-

meler vb. gibi farklı etkenlerle farklı kişilikleri oluşturur. Kişiler bu değerler bütünü içinde devinirler, etkinlik gösterirler, faaliyette bulunurlar, eylem yaparlar. Kendilerini sürekli alışveriş, bir değişme ve biçimlenme içinde olan bu değerler içinde ifade ederler. Bu ifade ediş yaratılan somut-soyut, maddî-manevî ilişkiler bağlamında sanatsal bir boyut da kazanır kimi zaman. Ama işte her şey burada çetrefilleşiyor. Sanat ne denli bu maddî-manevî, somut-soyut olanın görüntüsünün bir üst türeviyse de o denli de insanın bütün bunlardan ne anladığının sanatsal bir ifadesidir. Bütün bunların o kişiye bağlı sanatsal bir terkibi. Yani maddî-manevî, somut-soyut olanın kendisi, yansıması değil, hatta yeniden belirli bir düzenle yaratılması bile değildir. Tekilin-insanın bütün bunlara eklediği sanal/kurgusal (fiktif) bir gerçekliktir. Benim şiir-hayat ilişkisinden anladığım budur. Yani sanat gerçeklikte olmayan bir gerçeklik yaratır. Tıpkı tanrının kendini seyrederek insanı yaratması gibi. Kendi sûretinde ama kendisi olmayan.

Elbette işin bir de ters bir tarafı var. Bir sanat eseri-şiir bizlerde gerçekliğe ilişkin ne denli güçlü duygular, derin etkiler bırakırsa; ne denli gerçekliğe ilişkin düşüncelerimizi etkiler, insanî değer yargılarını uyandırırsa, ve bunları ne denli mükemmel ve uygun bir biçim-biçem ile gerçekleştirirse o denli de kabul görür, ululanır ve temsiliyet gücü edinir, dolayısıyla geleceğe kalır. Burada sanatçının kişiliği devreye girer. Neyi nasıl görüyor, neye karşı, ne için, kimlerin yanında, kimlere karşın tavır alıyor; bütün bunlar sanatçının yarattığı sanat eserinin oluşturucularıdır çünkü. Etik olan burada gerçekleşir. Sanat eserinde anlatılanın, anlamın arkasında bunlar vardır. Sanatçının duyargalarının nereye değin uzanabildiğinin, ufkunun nereye değin uzanabildiğinin göstergeleridir aynı zamanda. Bu anlamda da sanatçı toplumun gözükulağı olmalı. Bir tür dava vekili yani. Ancak kimse buna zorlanamaz. Hatta yargılanamaz da. "Gerçeklik gördüğümüz kadarıdır" sözü açıklayıcıdır buna. Dava çok olduğu için gerçekliğe dair uyandırdığınız düşünce-duygu bütünü kapsayıcı olamaz belki.

Bir de "benim gördüğüm budur, ben bunu anlıyorum" demek yetmez. O gördüğünüzü gösterebilmelisiniz. Başkalarının malı olabilmeli. Yoksa kişiye özel olmaktan kurtulamaz eser. Yani sanat gerçekleşemez. Sonuçta zor bir terkip sanat.

ARİF AY

Küp içindekini sızdırır. Bu söz, hayat ve etiğin, şiirin niteliğini doğrudan belirlediği anlayışını akla getirse de, ne şair küp, ne de şiir sızıntıdır. Hayat ve etik, şiirin oluşumunda etkili olsa bile, niteliğini belirlemede ölçüt değildir.

Şiirin niteliğini belirleyen tek şey yetenektir. Şairin hayat karşısındaki duruşu; bilinçsel tutumu, hayata ilişkin maddî ve manevî muktesebatı, yeteneğe ivme kazandırır. İvme tutkuya, tutku hayat tarzı ve mizaca dönüşürse şiir zenginleşir; derinlik ve evrensellik kazanır. Cemal Süreya'nın "şairin hayatı şiire dahildir" sözü tam da bunun karşılığıdır.

Şairin hayatı insanlığın hayatı olmadığısürece şiir cılız kalmaya mahkûmdur.

İlhan Berk'in "yazmak cehennemdir", "şiir, şairin cesedidir" sözleri, şairin hayat karşısındaki trajik durumunu betimler aslında.

Şiir hayata yaslandığı, ondan beslendiği sürece yalınlaşır, bilgece bir söyleme dönüşür. Bunun tersi, yani hayattan kopuk şiir, sözcüklerin rastgele çağrışımlarına sığınır, saflığını ve estetik bütünlüğünü kaybeder. Kimileri, bu tür şiirleri imge yüklü şiirler diye yutturmaya kalkışır.

Etik-şiir ilişkisine gelince, ister dinî, ister felsefî olsun, insan, mutlak anlamda ahlâklı olamaz. Çünkü, bu onun beşer oluşunun bir sonucudur. İnsan zaaflarla malûldür. Mutasavvıfların insan-ı kâmil dedikleri makam, bir hedeften başka bir şey değildir. Çünkü, insan, kâmil noktasına ulaştığı anda insanî, beşerî pekçok özelliklerini de kaybetmiş olur zaten. Şiir, kemâli imler, ama şair, kemâle erince, şiir biter. Sadi'nin şu sözü, şiir-etik ilişkisini açıklamada, bana göre anahtar bir sözdür: Sadi'ye sormuşlar, edebi kimden öğrendin diye, edepsizlerden demiş. Etik ve estetik birlikte olabilir ama bir değildir. Bir şey estetik olur fakat etik olmayabilir. Ya da ahlâkî olur, estetik olmayabilir. Öyle şairler vardır ki, müptezel bir hayat sürmüş olmalarına karşın, "Allah'ın sır hazinesi"ni açacak anahtar niteliğinde şiirler ortaya koymuşlardır.

VEYSEL ÇOLAK

ŞİİR DİLİ, HAYATIN OLMASI GEREKEN DİLİDİR

Galiba Goethe'nin Faust'u gibi; "Başlangıçta eylem vardı." demek gerekiyor. Bu yaklaşım, 'söz'ü gereksiz kılmaz; aksine onun önemini açığa çıkartır ve insanî bir gelişmenin birçok sonucu olarak tanımlanmasını sağlar. Yoksa yapısalcılığın, göstergebilimin dayattığı biçimde; şiiri, şairin hayatından koparmak gibi ciddi bir açmaza düşülür. Eğer şiirin temel amaçlarından biri; bizi insan kılan 'şey'in aranıp bulunması olarak görülüyorsa; sorun yok denilebilir. Çünkü bu şiirin, bir şaire (insana) ait olduğ anlamına gelir. Bu da şiirin, şairin kültürel varlığını (eylemliliğiyle, bilinciyle, dünya görüşüyle) yansıttığını ortaya koyar. Buradan eylemle denilebilir ki her şiir; şairin toplumsal yaşantıda karşılığını bulan bir mikrokozmosundan başka bir şey değildir. Anlaşılacağı üzere şiir hayatla diyalektik bir ilişkilenme içindedir. Bu nedenle, şiirin; hayatın diyalektik bir toplamı olması kaçınılmazdır.



Bir şiiri anlamak için onu oluşturan sözcüklerin anlamını bilmek yetmez. Hatta şiirin biçimini, ses yapısını, özünü... çözümlemek de yetmeyebilir. İstese de, istemese de yazdığı şiirin içinde olduğu gerçeği düşünülerek; şairin düşünsel, psikolojik, ideolojik yapısı da bilinmek gerekir. Şiirin karmaşık ve canlı oluşu; şairle şiiri arasındaki ilişkinin bir sonucudur. Herhangi bir şiirin

dışından içine doğru yapılacak bir yolculukta biçime, sözcüklerin ses ve hecelerine; sözcüklere, her birinin anlamına, bağdaştırmalara, dizelere ve onların yatay ve dikey düzenine: sonuçta estetik bir anlama ulaşmak için şairin hayatına ulaşılacaktır. Şairi dışta bırakan her anlamlandırmanın eksik kalacağı düşünülürse; şiir yazmanın ve okumanın canlı bir süreç olduğu kabul edilmiş olur. Bu da, yazdığı şiirden sorumlu kılar şairi. Böylece gerçeklik algının ötesinde de aranır olur. Şiir, düşünsel boyutun sınırlarını genişletirken; bilincin tarihsel geleceğini de oluşturduğu görülür.

Varılan bu noktada şiir, yaşanması olanaksız özgürlükler için yazılır; 'sivil itaatsizlik' için biricik ortam olduğu gözden kaçırılmaz. Her şiirin bir öncekine ihtilâl olması da zorunludur. Yaratıcılığın ön koşuludur bu. Şair, olanı değil; olması gerekeni yazar. İmge'yi sözcüklerde bulunmayan bir üçüncü sözcük olarak düşünür. Şiir, dilde ideolojilerin kırıldığı tek ortam olunca, imgenin de tek ideolojik olanak olduğu fark edilir. Bu, şiiri gerçeğin yansıması olarak değil; yansımanın gerçeği olarak biçimler. Soyunan, dili öldüren bir şiire varmanın bir yolu olur bu da. Çünkü diyalektik bir oluşumdur şiir. Yaşam kadar dağınık, yaşam kadar örgütlüdür sahici şiir. İnsanı tragedyasıyla buluşturmayı amaçlar. Bu şiir, kapitalizme karşı zekânın lirizmidir. İnsanî politikleşmedir, yaratıcı etkinlikten yanadır. Olanaksızı isteyen bir gerçekçilikle yazılırsa, şiirsel yetkinliğe ulaşılabilir. İnsanî aşkınlığın şiirdeki karşılığıdır bu.

Şiir-hayat-etik ilişkilenmesi böyle anlatılmalı gibi. Her şairin felsefî anlamda etikçi olması; 'iyi nedir?', 'ne yapılmalı?' sorularının yanıtını aramayı gerektirir. Lenin'in; "Geleceğin estetiği etiktir." sözünü de bu bağlamda değerlendirmek ve bir duruş edinmek; şiirin gereksindiği bir zorunluluktur. Yoksa,hep şiirin dışına düşülecektir.

Şiir dili, hayatın, geleceği gözeten dilidir.

HAYDAR ERGÜLEN

KARIŞIK POETİK

• "Belki de şiir yazmak kardeşliğin gereğidir ve bunu yerine getirmek benim için çok önemlidir. Hem bazı duygular, yakınlıklar olmasa şiirin ne anlamı olur ki? Şiir, aşk gibi, kardeşlik gibi hakiki duygularla yazıldığı için çok anlamlı gelir bana, sözcükler böyle ete, kemiğe bürünür ve şiir diye görünür. Ete, kemiğe bürünmek için şiir gibi bir ruh gerekir ki belki de böyle bir ruhun peşinde gezdiğimdendir şiir."

• "Bugünün hayatına, vahşetine, şiddetine, terörüne karşı evden başka kalem, şiirden başka evim yoktur. Demek ki bugünkü hayata, ilişkilere karşı bir direnme yolu olarak görüyorum şiir yazmayı."

• "Şiir yazmak, benim için selâm vermekle eşdeğer."

• "Tanrı elimden daha sıkı tutsa şiir yazmazdım... Dünyadaki varoluşumu şiirle tanımlıyorum. Şiir 'güzel' bir şey mi olmalı yoksa 'başka' bir şey mi? 'Başka' şey olması gerektiğine inanıyorum da ne olması gerektiğini bilmediğim için şimdilik mırıldanıyorum.

• "Şiir bir 'nefes'tir, öyleyse doğal bir şeydir. Bu anlamda da şiir, insanın yalın hâlidir."

• " 'Şair' olmak istemem, çünkü kelimelerle aram açılır. Sözün gücüne sığınırım, kelimeleri hafifliklerine ve ağırlıklarına göre tartmaya, ayırmaya, seçmeye koyulurum. O zaman bazı kelimelerle birlikte anılmaya başlarım. O kelimeler ki dünyanın en masum, en duru, en sıradan hâllerini gösterseler bile, 'şair ben'in eline düştüklerinde kaçınılmaz bir farklılık, benzersizlik ve üslûp için yanyana gelmeye başlarlar. Haksızlık ederim onlara, taraf tutacağımdan korkarım. Onların kimini çok tekrarlarım kimini az, kimini sustururum kimini çığlığa dönüştürürüm, kimini bağışlar, kimini yargılar, kimini süründürür kimini uçururum. Şimdiden, bir 'şair'mişim gibi, kimi kelimeler benim mülkiyetime verilmiş, elime zimmetlenmiş gibi konuşup yazmaya başladım bile. Öyle ya, güzel söz söyleme çabasında da bir ayrıcalık arzusu vardır. Sözleri, kimsenin kuramayacağı kadar farklı çatmak, kusursuz güzellikte dizeler yazmak bile kendini bir yüksekliğe hazırlamak sayılmaz mı? Benim yükseklerde gözüm yok! Ben kuşlar ve sürüngenlerle aynı hizada olmak isterim. Onlarla yürümek, onların göçüne katılmak isterim...

Çünkü şair olmak istemiyorum. Çünkü kelimeleri seviyorum."

İBRAHİM DEMİRCİ

KUŞ BAKIŞI ŞİİR, VS.

Şiir belki de bana, çocukken öğrendiğim o bilmecenin içinde göründü ilkin: Küçücük fıçıcık, içi dolu turşucuk: Kulağı okşayan sesler ve bilinen bir gerçekliği dolaylı yolla anlatmak. Olağan ve bildik gerçeklikleri, olağanüstü ve bilinmedik kılıklara sokarak sunmak. Demek ki, dolaşımdaki dil, doyurmuyor insanı. İnsanın açlığı mı, (açgözlülüğü mü?) yol açıyor buna; geçerli sayılan gerçekliğin yetersizliği mi? Sanırım, ikisi de.

Bütün sanatların temelinde, verili toplumsal ve doğal ağları, bağları, bağlantıları yetersiz bulma, onları aşma veya değiştirme çabası yatıyor: İnsan olmanın, düşünebilmenin, düşleyebilmenin getirdiği, neredeyse kaçınılmaz görünen bir imkân. Bu aşma ve değiştirme çabasının yöneldiği/yönelebileceği doğrultu(lar) da değişkenlik gösteriyor elbet. Birikim, ortam; bizi içimizden dürten ve/veya dışımızdan güdülemeye çalışan, adını koyabildiğimiz ya da koyamadığımız bin bir etken, sanat çabalarının niteliğini de, doğrultusunu da etkiliyor olmalı. Sanatların tümü, insanın "yapma/yaratma"sıyla oluşuyor. (Sun'→san'at; ibdâ'→bedî'iyat) Dolayısıyla, sanatların tümü, insanın yaratılışındaki özden, tanrısal bilgelikten doğan, deyiş yerindeyse "zorunlu olumluluklar"ı da; varoluşuna neredeyse bitişik duran şeytan-nefs cephesinin kışkırttığı, fişteklediği azgınlık ve sapkınlıkları da içerebiliyor. Genelde sanatın, özelde şiirin, "dokunulmaz/kutsal" bir insan etkinliği gibi görülmesi, bencil ve zalim bir yanılgı olmalı. Öğrenilmiş teknik/ustalık becerileriyle ya da tesâdüfün/tevâfukun bahşişleriyle ortaya çıkan göz kamaştırıcı, çarpıcı parıltılar, bu parıltıların çekiciliği,

hakikati gözden kaçırmamıza ya da gözden çıkarmamıza yol açabilir ki, bu, sonu cehenneme açılan tehlikeli bir yoldur. (Cehennem derken yeryüzü cehennemini de, asıl cehennemi de düşünebilirsiniz.) Bir de insanın oyun ve eğlence düşkünlüğü var! Aman ne hoş! Sonra? Hakikati oyuncak etmek/edinmek, insanlık onurumuzu iyiden iyiye zedeleyen bir aşırılık sayılmalıdır. (Özgürlük yeniden tanımlanmak zorunda!)

Belki söylemek bile gereksiz ama, çağımızın ve ülkemizin güncel koşullarında söylemek yararlı olabilir: Sanatın üretimi de, tüketimi de, insanın varlığını sürdürmesini sağlayacak zorunlu gereksinimlerinin "sorun" olmaktan çıktığı ya da "aşılabilir bir sorun" sayıldığı ortamlarda serpilmiştir. Sanatın, örneğin "ekmek kavgası"na, "sınıf çatışması"na ya da "cinsel haz avı"na araç edilmesi, çok ciddî bir içerik alçalmasına, düzey düşüklüğüne, yürek daralmasına yol açmıştır. Günümüzde insanların zorunlu gereksinim algısı, egemen tekno-ekonomik sistemin sürekli baskısıyla inanılmaz ölçüde çarpıtılmış durumdadır. Bu çarpıt-ıl-manın hem somut gündelik ilişkileri, hem de bir "üst yapı" (üstün yapı!) kurumu olan sanatı/şiiri kuşatmaya çalışan bir tehdit olduğunu/oluşturduğunu söylemek, karamsar bir bakış mıdır, gerçekçi bir saptama mı? Ya da meselâ, ekranlara, reklamlara sığıştırılan, sıkıştırılan "şiirsellikler", gerçek şiir gereksinimini somurup tüketiyor mu?

Uygarlığımızın ve geleneğimizin, insan-toplum-doğa-evren-Tanrı ilişkilerini sağlıklı, dengeli, verimli, yücelmeye açık ilkelere bağlamış olması; şiir konusunda (başka konularda da) bizi "iyimser" ve "umutlu" kılabilecek bir güç kaynağıdır. Birey olarak da, toplum olarak da, insanlık olarak da, başıboş esin perilerini vahyin özgürleştirici ve derin göğünden geçirmek gibi bir imkâna ve ihtimâle sarılabilirsek ne âlâ! (Esin perilerinin **esîr**i olanlar varsa, onlara söyleyecek sözüm yok.)

Ahlâk, çok sayıda değeri içerir ama sanırım en önemlisi: Dürüstlük. Önce kendimize karşı dürüst olmalıyız. Ve bu, hiç de kolay değil.

Sanat, seri üretime dönüşebiliyorsa "sanayi" oluyor. Şiir imâlâtçısı gibi çalışanlar da olabiliyor. Manzûmenin koşulları (ölçü, uyak) bu işe daha elverişli idi. Ama modern şiiri de aynı kolaylıkla becerenlere rastlanıyor. Kuşkusuz, manzûmenin ya da şiir-gibinin de (okul) hayatımızda ve tarihimizde bir yeri var.

FARUK UYSAL

ŞİİR HAYATI BİR OKUL

En güzeli samimi olmak. Yaşarken samimi olmak, yazarken samimi olmak... Yaptığımız işi severek ve ona ruhumuzu katarak yapmak. İşinizi sevince, o da size yavaş yavaş kendini vermeye başlıyor. Öğretiyor. Hem kendini öğretiyor, hem de size sizi öğretiyor. Özellikle şiirin, yazının böyle bir edim olduğunu düşünüyorum.

Rafları kitaplarla dolu evlerde geçmedi çocukluğum. Günlük hayatın sıkıntılarını, acılarını çekerek geliyorum. Şiiri ilkin bir sanat, edebiyat dalı olarak görmedim.



Onu kendi hatırı için, yani şiiri şiir olarak sevmedim. Ne zarif ve seçkin zevklerim oldu, ne de ağırbaşlı ve yumuşak huylu olabildim. Günlük hayatla boğuşanlar biraz hırçın, biraz saldırgan olmak zorunda kalırlar çünkü.

Her şeye olduğu gibi şiire de hayatı güzelleştirmek sâikiyle değil, bir yararlılık olarak yaklaştım. Ama bu, çıkarcılık değildi elbette. İnancım için, ütopyam için, kavgam için okudum. Okuduklarımın bir kısmını ezberledim. Öyle zamanlar oldu, bu şiirler sığınağım oldu. Onlarla yüreklendim. Uykusuz kaldım. Ezberlediğim her şiir benim kimliğimin de birer parçası oldu. Yazdığım şiirler de benim için birer sığınaktı. Yaşamın katı ve sert yüzünden sakınmak için kurulmuş birer sığınak. Terslenmişlerin, reddedilmişlerin, itilmişlerin barınması için yapılmış bir sığınak. Dolmuş, gerilmiş ruhun bulduğu bir çeşit boşalma, rahatlama yöntemi.

Yaşamın sıkıntılarıyla boğuşan tek kişi ben değilim elbette. Ama ben, hem sıkıntılar ve acılar çekiyorum, hem de onları şiire dönüştürüyorum. Günden güne de bu acılardan yararlanma teknikleri geliştiriyorum şiirim için.

Kafa yapımı, kalp yapımı inancım çerçevesinde korumaya çalışıyorum. Ama değişmek de hayatın bir gerçeği. Değişmek belki ahlâk dışı bir durum gibi görülebilir. Ama eğer ahlâki iddia bize neyin nasıl olması ya da neyin nasıl olmaması gerektiğini söylüyorsa, aynı zamanda mevcut olanın, kurulu düzenin değişmesi gerektiğini de söylüyor demektir. Bu manada sıradan ahlâkın genel kabullerinin dışına çıkmak şairin önünde duran, aşması gereken bir çıta gibi gözüküyor bana. Bunu Mevlâna daha güzel söylüyor:

Dünle beraber gitti, cancağızım,
ne kadar söz varsa düne ait.
Şimdi yeni şeyler söylemek lazım.

Hepimizin yaşama dair tercihleri var. Ahlâkilik kavramı ancak bu tercihlere bağlı olarak dile getirilebilir. Şiir bağışlanmış bir yetenek olmakla birlikte, iradî olarak ortaya çıkar. Bağışlanmış olan, iradî olarak tercihlerle birlikte sonuçta (şiirde) buluşur.

Dil hayatın içinden, şiirse dilin içinden geçerek geliyor. Şiir dille kuruluyor. Dil oluyor. Dolayısıyla hayatın gerçekliğinin ötesine geçen, onu aşan bir gerçeklik oluyor şiirin gerçekliği. Başlangıçta aradığım şiir belki hayatla örtüşen bir şiirdi. Şimdilerde ise bir tavır alış olarak şiiri gerçekleyen hayatı arıyorum. Bir şeyleri doğrularımla, düşlerimle yeniden kurmak istiyorum; ama sadece bir yalvarış ve yakarış olarak. Ve istiyorum ki, doğrularımda, düşlerimde "öteki" de olsun. Ama aynı anda hem öteki, hem kendim olabilir miyim? Ya da en azından ötekini içselleştirmek mümkün mü? Sanmıyorum. Bu olsa olsa manasızlaşmak olur. Doğrusu toplum olarak bizim biraz ötekileşmeye, biraz manasızlaşmaya ihtiyacımız var. Şair olarak da öyle bir mana oluşa ihtiyacımız var ki, bizi okuyan kendini görsün, kendini bulsun, ama "kendi" kalmasın.

ENGİN TURGUT

I

Şiirsel yapı, şiirin dokusu her zaman ilgilendirmiştir beni. Hatta şiirdeki imgeyi politik bir duruştan daha fazla gözetmiş, daha şahsî ve ışıltılı bulmuşumdur. Şiirlerim hem centilmen hem derinlikli olmalıydı, taze bir söyleşiyi her zaman korumalıydım. Şiirlerim sokakları dolaşmalı, hayatın elinden tutmalı, insanları şaşırtmalı, uçurumlardan sarkmalı, kuyulara inmeli, kuytulardan geçmeli, yeryüzüne dokunmalıydı. Şiirlerim benden bağımsızdı, içmeyi, kaçmayı, kaybolmayı, buluşmaları seviyordu, şiirimin işine karışamazdım, içine girerdim fakat şiirlerimin hayatına müdahale edemezdim, benden de daha çok özgür olmayı hak ediyorlardı. Belki 'iyi' bir eş olamadım şiir yüzünden, 'iyi' bir baba olamadım şiir yüzünden, iyi bir işim de olamadı şiir yüzünden fakat şiire hep işimmiş gibi, iki gözüm gibi baktım. Zihnimi açık tutmak, hep âşık kalmak isteyişim yine şiir yüzündendi. Dünya zaten baş döndürücü, tuhaf ve üzgün bir evdi. Ben o evde hayatta kalma egzersizleri yapıyor, aklımı ve kalbimi kurtarmaya çalışıyor, her türlü kuşatmalara karşı gardımı alarak yaşıyordum. İstanbul'dan başka odam olmamıştı ve oradan her yeri ve her şeyi röntgenliyor, saf ve ilkel yanımı koruma altına alıyordum. Sadece hayatı savunuyordum, zaten şiirden başka koruyanım da yıktu, sanki hep bir kül çocuktum, durduk yerde parçalanan, düşen kalkan, kendine hep macera arayan, fakat hiçbir entrikayı beceremeyen biriydim, sanki her şeyi aşk yasaşın diye yaptım! Evet, insanlar aşksız ve ıssız kalmasınlar diye şiirler yazdım. Elbette içkiye ve kadınlara, müziğe ve resme düşkün ve bağımlıydım. Niye resim yapıyordum biliyor musunuz, şiir yüzünden!.. Her şey beni korkuttuğu için şiir yazıyor ve resim boyuyordum.

Kendimi hiçbir şey gibi, sanki bu dünyada kaybolmuş ya da hiç olmamışım gibi hissediyor, parklarda sessizce duran bir çakıl taşı gibi oradan oraya savruluyordum. Derdim olduğu için şiir yazıyordum. Manik-depresif hatta obsessif bir çizgide ruhumu kurtarmak ve korumak için 'ne yapıyorsunuz' diyenlere Cioran gibi 'Kendime katlanıyorum" diyorum, 'nasılsın' diye soranlara ise "yerine ve adamına göre" çığlığını atarak olmayan terapistime takla attırıyordum.

II

Herkes mutlu olmak istiyordu, neden? Herkes Prozac gibi dolaşmak istiyordu, neden? Benim derdim başkaydı, hayatımda en çok şiire inanıyor ve yaptığım ve daha yapacağım resimlerimin yanında durmak istiyordum. Şiirin bana ihtiyacı vardı ve birkaç şair dostum için şiir yazıyordum! Bir poşet kadar, sanki Engin Turgut kadar yalnız biriydim işte! Sürekli tedirgin ve hayata sürgün, sürekli içi acıyan, bütün olup bitenlere şaşkınlıkla bakan biriydim. Şiirlerimi kendimden nasıl ayrı tutabilirdim ki... Her şeyin bir dili vardı, en çok melek diliyle yazmak isterdim şiirlerimi. Kötü şairlerin şiirlerini okuyamıyordum, doktorlar yasaklamışlardı. Hayatın sonsuzluğuna mı şiir yazı-



yordum bilmiyordum, işaret parmağımın çocuk zekâsı ve edası yetişiyordu bana, işte bu yüzden inatla saflığa inanıyordum. Birisi olmak, birey olmak gibi bir derdim olduğu doğruydu. Birey olamadan toplumsallaşma çabalarının olumsuz izlerini üzerimde taşımak istemedim. Elbette kendime benzemem o kadar kolay olmamıştı, sanki şiir değil de sihir yazmak istiyordum. Evet, fırtınası, tragedyası bin türlü yalnızlığı vardı şiirlerimin, ayın öteki yüzüne ve kendime bakmaktan sıkılmıyordum, üstelik iş aşk olunca fazla mesaiye kalır, aşk nerede oturuyorsa ona konuk olurdum. O kadar zalim bir dünyada yaşıyorduk ki aşkı gördüğüm yerde pamuklara sarasım geliyordu. Şiirden resme, resimden şiire giden yolculuklarımda hep dağınık ve ruhu alabora vaziyetlerde, büyümeye hiç niyeti olmayan bir çocuk gibi dolaşıp duruyordum.

Her şeyin durmadan kanadığı bir dünyada küçük bir blues tavrı edinmek için, azıcık bir dirim için şiir yazıyordum. Şair görgüsü, şair tutumu diye bir inceliğin varlığına inanmıştım hep! "Bir şair, şairden başka bir şey olamaz" diyordu genç şair arkadaşım İlhan Berk! Ne kadar da haklıydı! Elbette şiir bilgisi, şiir kültürü ve hatta şiir görgüsü oluşmadan iyi şiir yazılabilirmiydi, tabiî ki hayır! Sezginin gücünü de hesaba katarak, şiirdeki matematiği küçümsemeden, kalbimle yazdığım şiirlerimi kötü şiirlerin şairlerinden bir nebze uzak tutabilirdim. Hadi şimdi bütün bildiklerini unut ve başla'anlayışından yola çıkardım. Evet, daha önce de değindiğim gibi derdim olduğu için şiir yazıyor, şiirimin peşine düşüyordum, kimileri ise derdi olmadığından yazıyor, caz seviyor, Dede Efendi dinliyordum, aslında bir sokak lambası olmaya hevesliydim, şiirin diline düşmek istemezdim, fakat beni hâlâ Engin Turgut sanıyorlardı ve inatla resmi öğrenmeye çalışıyor, durmadan şiiri arıyordum. Hayatın nasıl bir şey olduğunu bazen yüzüme bakarak anlamaya çalışıyordum. Hayatımı ne zaman kazımaya kalksam altından şiir çıkardı. Buğulu şiirler yazardım yazmasına da, içinde aşkı barındırmayan hiçbir kelimeyi yanıma sokmazdım. dedim ya, şiirin biçimi benim için her şey demekti ve şiiri tarif etmeye kalkışanlara acayip şaşırırdım.

Her dâim temâşâ vakitlerinde haz provaları yapar, geleceğin şiiri nasıl olacak diye merak etmezdim. Picasso söylediydi, "Geleceği hiç düşünmüyorum, çünkü o kadar çabuk geliyor ki..." Söz konusu resim olduğunda kendimi çağdaşım olan Cihat Burak ve Burhan Uygur'a yakın hissediyordum. "Resim yapmak, kafanın bir bölümünün uykuya yatmasıdır." Henri Michaux dünyanın kalbinde oturuyordu, lirizmin gücüne inanıyordum, hayattan topladığım ne kadar bal varsa defterlerimde biriktiriyordum, rüya koleksiyoncusuydum, kalitesizliğin baş tacı edildiği, ödüllendirildiği ülkemizde, vasat olanın iktidarına karşı iyi bir imge terbiyecisiydim. Ne kadar kendim olmayı becerdimse de, sürekli bir yalnızlığı göze alamadım. Çok ikiyüzlü, kör ve sağır ve bu vahşi çağda, kendimi ne kadar koruduğum söylenebilirdi bilmiyorum, fakat yaratmanın büyüsüne Tanrı

kadar inandım ve duygularımı ve kendimi açıkça ifade etmekten hiç korkmadım çünkü seçtiklerimle vardım hep bir şair gibi yaşamaya cesaret edebilecek kadar cesur davrandım. Zaten insanların birbirlerine feci benzediği ve bir güruh gibi çoğaldığı bir ülkede başka ne yapılabilir ve 'kendimden başka ne eksiğim' olabilirdi ki...

HASAN ÖZTOPRAK

ŞİİR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

I.

Şiir bence, insanın bir tür kendini açığa vuruşudur; ama bir dünya görüşü olarak, hayatı kavrayış olarak açığa vuruş. İnsanın **içerideki** gezintisi, kendini arama ve **keşfetme** etiği. Şair, içine doğduğu dünyaya ait kültürel alışkanlıkları terkedip, kendi doğasının derinliğini ve **mahremiyet**ini keşfe çıkmış kişidir. Şair, yazı (şiir) yoluyla mahremiyetini keşfettiği süreci açıklar, *mahremiyetini dışa vurur*

II.

Bunu da sözcükler aracılığı ile; bazen duyguları, duygulanımları bazen toplumsalı bazen de doğayı kullanarak yapar. O, dışarıdan edindiği deneyimi, toplum ya da doğadan aldığı esini bir **araç** olarak kullanır. Toplumsal bir meseleyi dile getirirken de, doğal bir atmosferi betimlerken de aslında kendinden bahseder. Onun yaptığı tek şey, *kendini açıklamaktır*

III.

Bazıları şairliği bir meslek olarak görüyor, bazıları da yazarlıkla karıştırıyor. Bunlar kesinlikle yanlıştır. Bir benzetme yapmak gerekirse, şairlik, **peygamberlik** gibidir. Şair, kendi içindeki *tanrının sesini dinler*. Onu anladığında şiir yoluyla insanlara iletir. Çoğunlukla anlamaz, anladığını sanır: Şairlik bir ruh hâlidir, **aşkın** bir ruh hâli.

IV.



Şair olanın sözü özdür. Şair lafı dolandırmaz. Metafor ve retorik şiire özgü değildir. Şiir bir imaj değildir. Tanrı sözüne yakın bir sözdür o. İnsanın taa içinden gelir. Yalan ya da gerçek değildir. Onu kavramlaştıramazsınız. Şiiri biçimsel özellikleri ile iyi ya da kötü diye tanımlayabilir, onu tarif edebilirsiniz ama bu bir şey demek değildir. Bir şiiri anlamak için onun içlerine, derinlemesine bir yolculuk yapmak gerekir. Orada şairini görürseniz şiir sizindir. Şair kendini kolayca açığa vurmak ister. Onu anlamıyorsanız bu sizden kaynaklanan bir sorundur. Onu kolayca anladığınızı sanıyorsanız, yine yanılıyorsunuzdur. *Her şair kelimelerin arasına gizleneceği bir oda yapar*

V

Son olarak:
Şair ve şiir doğaya aittir, kültüre değil.
Şiir bilincin değil, bilinçaltının ürünüdür.
Şair çocuktur, yetişkin değil.
Şiir yazılmaz, söylenir.

Dahası var...

ÖMER ERİNÇ

ŞİİRİ HAYATINI DOĞRULAYAN ŞAİR

Şair de insandır, hüzünleri ve acılarıyla. Hayatın zorlayan duvarlarına çarpıla çarpıla sürdürür yürüyüşünü. Sevinçlerinin, coşkularının, elemlerinin yedeğinde gelişen duyarlığıyla örer yaşamını. Yengileri ve yenilgileri kâlbine yerleştirerek; hayatının akışına yön verir. Dahası yönlendirir varlığını. Kendisi kalma, kendisi olma içtenliğini alevlendirir yeryüzünde. Edimsizleşmeye, edimsizleştirilmeye kayıtsız kalamaz. Her vakit, tazelenen bilinci ve duyargalarıyla, yaşantısını örgütlemenin savaşına katılır. Şiiriyle, hayatını buluşturan atlaslara bakar mütemâdiyen.



İnsan kardeşlerinin derdiyle dertlenir. Umudun ve umutsuzlukların muhayyel oyunlarına karşı uyanık kalmanın gerekirliğine adar ömrünü. Coğrafyanın geçit vermeyen topraklarına doğrultur projektörlerini. Algılarını yenileyerek, uçurumlarla sınanışına notlar düşer. Tarihsel cürümlerin işlenişini sorar, soruşturur kalemiyle. Cinayetler ve yağmalar besleyen sömürünün her türüne, muhalif kalmayı varoluş gerçekliği kabul eder. Dolaşımı sürdürülen kösnüllüklerin çarpışan karelerine yerleştirilmeyi reddeder. Bireyliğinin doğurgan dünyasıyla hârelendirir bakışlarını.

Bir onur koruma savaşçısı olarak görür kendisini. Yiğitliğin destekleyen akınlarıyla yüzleşir ebediyen. Gönlünü; filizleyen başakların, kozasını çatlatan tomurcukların seslenişleriyle şenlendirir. Aşınan, aşındırılan, cılkı çıkartılmış anlatılara prim vermeksizin konuşur. Zorlu koşullarla tanıştırılan kişioğlunun, onurunu savunmayı destanlaştırır hep.

Yeraltı sularına gömülen inceliklerin hasretiyle yanar, yakılır. El değmemiş hülyaların, arayışıyla bütünleştirir zihnini. Aykırı düşünüşlerin, aykırı yaşayışların tutamaklarını soruşturur. Tasarlanan plâstik yaşamaklara, içinin kükreyen doğrularıyla karşılıklar üretir. Karabasanların gönderilen mekânlara eklemneyi yakıştıramaz benliğine.

Şirkin, hakikate karşı konumlanan ortaklıklarına, övgüler dizmeye yanaşmaz.

Yol kesen haramîlerin, seslenişlerini örtünen haritalardan uzaklaştırır adımlarını. Metafiziğin özgül dokunuşlarıyla şekillendirir içevini. Âzâlarını; gizlisiyle, açığıyla her çeşit yalakalığın çekim alanından korur. Emaneti yüklenen ellerinin, kıyama tutuşan gövdesinin muhafazasını üstlenir, bilinçli tercihiyle. Yüreğini kirleten salgınların ötesine taşınmayı diler. Çarklar arasında çürütülmeye rıza göstermez.

Hayatını yaşayan bir özne olarak şair; bir düzenleyici, bir estetisyendir aynı zamanda. Küllenen güzelliklerin kâşifidir. Belleğini yozlaştıran saldırılara, salgınlara karıştırılmayı usundan geçirmez. Barikatlar örer, yolsuzlaştırmanın, yönsüzleştirmenin ufalayan mekanizmasına. Sıradanlığın doğrayan çağrılarına kapatır dünyasını. Yaşantılarla doğrulanan sınırları, ruhunun nakışlayan ülkesine bakarak çizer. Vurgun yiyen insanlığın, kapkaççılar erkinde ezilişinin seyrine durmayı, mevcudiyetine yakıştıramaz. Bir tavır adamı kalarak, yaşantısını idame ettirmeyi umar. Aşksızlığa, ilkesizliğe, mefkûresizliğe boyun eğmeyen duruşuyla şahlanır; ezelî hakikatin yankıları aramıza düşürülen adresinde.

Varlık bütününü kavrayan bir şairin; etik kaygular taşıması da yadsınamaz sonuçta. Bir ahlâk öğreticisi olmamakla birlikte; ahlâklı kalabilmenin, ahlâklı olabilmenin sancısını göğsünden ayıramaz. Merhametin içimize gönderilen yansımalarına, güzeleylemlerle karşılık üretmenin gönencini bayraklaştırır. Sevginin ve dostluğun zıplayan renklerini yeryüzüne indirir. Sorumluluk şuurunun gerekirleriyle doldurur, yaşadığı yerleri. İlâhî öğretinin; insanî atılımlar hazırlayan huzmelerini coşturur toprakta.

Yalnızlaştırmalara, iğvâlara aldırmaksızın; yaşamak oymağının vitamini kalan sesleri, paylaşır hemcinsleriyle.

Bir ses avcısı ve ses göndericisi olan şairin; insanî etiğin dolaylarında durması, bir zorunluluk değil mi?

İHSAN DENİZ



Şiiri seviyor, hayatı sevmiyorum!
Şiir hiçbir şey, etik her şeydir!

MEHMET ERDOĞAN

ŞİİR-HAYAT VE ŞİİR AHLÂK İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Şiir-hayat-ahlâk ilişkileri üzerine söylenecek her söz, şiiri ve hayatı yeniden sınama imkânına açık olmalıdır. Sınanacak olar şiir midir, hayat mıdır? Şiiri sınayarak hayata bakmak ya da hayatı sınayarak şiiri algılamaya çalışmak, birbirine bağlı bir olaydır.

Şiir ve din, varoluşu doğrudan algılamamızı sağlayan en sahih iki yoldur. Biri içten dışa doğru duyularla, diğeri dıştan içe doğru akılla sınanarak elde edilir. Birinin kaynağı insan ve hayat, diğerinin kaynağı bizzat Allah'tır. Ahlâk alanı ise, insanın kendisiyle, varlık âlemiyle ve yaratanla kurmuş olduğu algı iletişimindeki samimiyet, ünsiyet ve tutarlılıktır.

Bizi şiire sevkeden dürtü, kendi varoluşumuzu algılama, ifade etme ve bir parçası olduğumuz bütüne karşı içimizde taşımış olduğumuz aidiyet duygusudur. Eğer şiire böyle bir zeminden yaklaşamazsak, onun imkân ve sınırlarını görememiş, hatta dolduramamış oluruz. Dolayısıyla hayatımız için bir süs olarak kalmaya devam eder. Bugün şiirin hayatımızda varlığını hissettirememesi, hayatımızı anlamlandırmaya dönük çabalarımızın ya ciddiyetten yoksun oluşu ya da kofluğuyla yakından alâkalıdır. Şiir yazıyoruz veya okuyoruz; ama ne hayatın anlamı ne de şiir herhangi bir merhale katetmiyor. Şiiri çoğu defa dolaylı bir edinim aracı olarak düşünüyoruz ve şiir dolayısıyla bazı şeylerin farkına varılabilir, diyoruz. Böyle olunca da hem şiirden uzaklaşıyor, onun sıcak hariminden mahrum kalıyoruz, hem de varmak istediğimiz menzilin önünü tıkıyoruz. Oysa şiir, doğrudan doğruya varoluşu temsil eden bir olgudur. Şiir yazıp okuruz, çünkü insanız. Mesele bundan ibarettir.

Asıl mesele insan meselesidir. Şiirin aradığı insan, duygu ve inançlarıyla özgürleşerek kendini yoklayan ve aşan insandır. Şiire ve hayata anlam kazandıran ancak böyle bir insan olabilir. Hayattan kopan insan şiirden de uzaklaşmış olur. Kendi kısır döngüsünde "esfele safilin"i yaşayan bir varlıktan kâmil insan eylem ve sorumluluğu beklemek beyhude bir çaba olur. Bu sebeple şiiri değil, insanı kurtarmaya bakalım; çünkü insan kurtuluşa erince şiir nasılsa beraberinde gelecektir.

Şiiri, nasıl dilden ayırmak mümkün değilse, hayatı ahlâk ve dinden ayırmak da aynı şekilde mümkün değildir. Ne var ki bugün, bütün bu olgular birbirinden ayrılmış, hatta birbirine düşman kılınmış durumdadır.

Şimdi yapmamız gereken sağlam bir eleştiri zemini oluşturmak ve o zeminde kararlılıkla yürümektir. Doğru bilgi, derin müşahede ve tutarlı bir muhakeme mantığıyla sağlam bir diyalektik inşa ederek eleştiri zeminini yaygınlaştırmalıyız. Belki o zaman üzerimizdeki ölü toprağını atabilir; insan olmanın, Müslüman olmanın önündeki engelleri ortadan kaldırabiliriz.



HÜSEYİN ATLANSOY

Hayat; bir duruşlar ve hareketler bütünü. Bir kaderi bütünleyen çerçeve. Kimbilir belki de Bâkî'nin Mersiyesinde iki harfe sığdırdığı (r, ile n) kısacık aralık. Şiir ise tanımsız. Bir nokta ile söylenebilecek olana ulaşabilme çabası. Zaten 'ilim'de bir nokta değil miydi ilk başlarda. Uzun sözün kısası, kimileri tersini iddia etse de şairlerin de bir 'hayat'ı var. Peki bu 'hayat' şiirin içinde mi? Yoksa karşılıklı bir bağıntı (ne kötü bir sözcük seçimi) mı var? Bağıntı dersek peşinen yanılırız. Eğer hayat içinden görülebilen bir 'rüya'yı doğurabiliyorsa 'şiir'e ve dolaysız bir biçimde 'şair'e 'imkân'lar sağlar.

Yalın olmak ile 'şiir' arasındaki birlik; şiir-etik meselesini düşünmemizde bize kapılar açabilir. Samimiyetini 'yalınlık' ile birleştiren şair, gösterişli söz sanatlarının debdebesi ya da 'bile isteye' bozduğu söz dizimi ile sahte, kötü, karanlık ve sıkıntılı bir iç dünyanın verimsizliğini getirenlerin dışında bize etiket olmayan bir 'etik' duruşu gösterebilecektir. Bir de şu herhâlde: Şiirin uzun cümlelere ihtiyacı yok. Bu cümleleri yazmak 'hayat'ın çok içinde değil. Bir dize ise bütün bu yazdıklarımdan daha 'bana kalırsa' ahlâkî.

MÜRSEL SÖNMEZ

ŞİİRE ŞİİR

yanılan yenilen ve acıdan bilgelik damıtan
ya da acısının maşasıyla anıların korlarını karıştırarak
imgenin söz duvarına düşen gölgesini elindeki kömürle
yine bu duvara çiziktirmeye çabalayan
mıdır şiir?
Ne yapar?
derin ve gizemli karanlık bulutlarla dolu uçurumlarında
sivri dilli kayaların salınıp durmuş olduğu durmuş ve
beklemekte ucuna kan sürme sevdasında olduğu o iç yaygaranın fotoğrafını mı çekmektir sözle?
Şiir ne yapar?
O'nu mu getirir beni mi götürür ona?
O bahar ne güzel bir bahardı -hep denir ya- çiçeklerin
ilk açılışını ilk kez açılıyormuş gibi gözlerimiz herkesten
önce nasıl da emmiştik anımsar mısın?
Rehin düşmüştük karamsarlığın eline de açılıp serpiliver-



mişti korkularımız olmayacak yarınlarımızın olmayacaklığı
bizim de olmayacak oluşumuzu mu karşımıza dikiyordu da o
yüzden mi korkulu düş ülkesinin dikenli telleri arasında
kan ter koşar, yağmur kar savrulur olmuştuk?
Ah! O güzelliğin ve coşkunun harmanlandığı ormağın çağıltısında ya neye yaramıştı kimsenin tenezzül etmediği sözcükleri
hiç biraraya gelmemişliklerinden kurtarışımız?
Başka ve sakat bir gerçekliğe tutunmak mıydı neydi şiir?
Ne yapardı?
Ya beden ya ruh ya da çeşitli zıtlar arasında mekik dokurken
kulağa kar suyu kaçması mıydı neydi şiir? Neydi?
Senin zeytin gözlerin olmadan -yeşil- kahvaltı yapamam.
Zeytinin üzerinde durma kalbin de gözlerin de düşersin
zehirli sarmaşıkların evrenine güvenme düşersin sözcüklerin
anlamı birden başka değil anladın mı yalan mı yoksa nedir
ikilik ve şiir? Bir olsaydık olur muydu şiir?
II.
Çınar ağacının dallarına yuva kurmuş geveze saksağanın yumurtaları düşerse yere tohum olur mu saksağan ağacına ya caz?
Ruhun hangi sesini veriyor ve bedenin hangi enstrümanı gıdıklayıp hareketlendiriyor devinen hamile bulutlar gibi ya da aralarından sızan sırnaşık yıldırımlar mıdır şiir de aynı mıdır
yol yapmak mı yolu düzenlemek mi ister? Parçalamak mı duyarlığın zaten şişmiş ve göğermiş -göğe ermiş- damarlarını?
İp hazırladılar size ipkaçkınısınızdır da ondan dar sokaklardan göğe merdiven yoktur olsa da gökyüzü gridir ve siz bu renk gökyüzünden hoşlanmazsınız haydâri bir ceketi hâkiye boyarsınız bir bedenle iktifa etmeyi seçersiniz ya dışa doğru ufukta kaybolur ya içe büzülür orada yitersiniz. Erken çiçek açmış -neden erken ne erken- ağaçların çiçekleri. Hem de beyaz ve pembe ah! ne güzeldir ikisi de hem ayrı ayrı hem de birlikte!
Hangi iki yakayı biraraya getirir ne yazar şiir?



MUSTAFA AYDOĞAN

Şiire herkesin başladığı bir yaşta başladım. Gözümü edebiyatla çevrelenmiş bir dünyaya açtım. Tanıdığım herkes yazıyordu ve edebiyat, özellikle de şiir 'olmazsa olmaz' şartıydı hayatın. Nuri Pakdil'in memleketinde doğmuş olmaktı belki de bana bu imkânı veren. Nuri Pakdil, yetişip geldiğim çevrenin dilinden düşmeyen bir yazardı ve okuduğumuz tek dergi 'Edebiyat'tı. Onu hem okuyor hem de okutmaya çalışıyorduk. Sonraları, Sezai Karakoç ve Cahit Zarifoğlu çıktı karşıma. Özellikle Sezai Karakoç'la dünyam iyice değişti. Sezai Karakoç, bana yazma aşkı veren bir şairdi. Hala da öyledir. Her zaman üstadım olmuştur.

Neden şiir? Öteden beri, şiir yazmak her şeyi birden yazmak gibi gelmiştir bana. O yazılınca her şey yazılmış oluyordu. Böyle geliyordu bana. Onu hep nirengi noktası olarak görmüşümdür. Sonraları bunun doğru fakat eksik olduğunu gördüm.

Yazmasam ne olurdu acaba? Bilmiyorum. Yazdım ne değişti? Bunu da bilmiyorum. Ama kendimi şiirle bulduğum, şiir olmasa ne yapardım diye düşündüğüm çok zamanlar oldu. Şimdilerde, şiirin bir iddia değil bir sonuç olduğunu düşünüyorum. O yazılmıyor, kendini yazdırıyor. Bu gerçeğin neresindeysem o kadar şairim. Okuyanda neyi değiştiriyor, bilmiyorum. Ama yazarken beni bir hicret duyarlığına sevk ediyor. Onunla bir yerlere doğru gidiyorum. 'Geldiğim' yere tekrar 'döndüğümde' onun bana bir ceza olarak değil ödül olarak verilmesini dilerim. Umudum ve duam budur. Edebiyata şiirle başladım ve hala onunlayım. Şiiri seviyorum galiba. Bu da bana yetiyor.

ATIF BEDİR

KURTARILMIŞ BÖLGE: ŞİİR

Hiçbir zaman "şiir nasıl yazılır?", "şiirin işlevleri" v.b. konularda kalem oynatmayı düşünmedim. Çünkü şiir yazmak için şiir kuramlarını bilmenin gerektiğine inanmadım. İyi bir şairin aynı zamanda iyi bir şiir kuramcısı ve eleştirmeni olması gerektiği fikrine de sıcak bakmam. Bu kanıya varmamın nedenlerinden birisi, belki de en önemlisi; şiir kuramlarından habersiz bir çok iyi şairin olmasıdır. İyi şiir yazan şairler için gerekli olan yegane şey yetenek ve dildir.

Edgar Allan Poe'nun 'Kompozisyon Felsefesi' adlı "bir şiir nasıl oluşur?" sorusuna cevap arayan denemesini, denemede konu edilen "Kuzgun" şiiriyle birlikte Faruk Uysal'ın çevirisiyle Hece dergisinin 49. sayısında okuma fırsatı bulduk. Poe, denemesinde şiirin matematiksel bir işlem gibi; aynı kesinlik ve mantıkla kurulduğunu "Kuzgun" şiirinin yazılma serüveniyle anlatır. Bu gün şiirin geldiği noktada matematiksel kesinliğin yeri nedir? Belki de kurgu çok daha önem kazanmıştır. Ya da şiir yazan bilgisayar programları yazılmaya çalışılıyordur kim bilir. Matematiksel kesinlik

beni okuyucu olarak hiç heyecanlandırmıyor. Ama şair olarak üzerinde düşünmeye zorluyor. Okuduğumuz iyi bir şiirin, yazılırken, inceden inceye hesaplar ve kurgulamalar yapıldığını bilmemiz bize ne kazandırır. Belki o şiiri bir ön yargıyla okuruz. Poe aynı denemesinde 'Kuzgun' şiirinin son dizelerini en başta yazdığını belirtir. Şiirin sonunun - ya da ana temanın- en başta yazıldığı- kurgulandığı- fikri ise okuyucuyu şaşırtacak cinsten. Ama bazı şairler için durum böyle. Belki de Necip Fazıl Kısakürek, 'Sakarya Türküsü' şiirini, sonunda: "Yüzüstü çok süründün, ayağa kalk, Sakarya" diyebilmek için yazmıştır. Büyük ihtimâl bu son dizeyi de en başta düşünmüştür.

Şiir sözcüklerin ahengi değil, onların savaş dansıdır. Şiir bir çatışmadır. Ve şiir eğitme-öğretme kaygısı olmayan, bilgiçlik taslamayan, hatta bir konusu olmayan, tepeden bakmayan, hayatın içinden, yaşantıdan, anlardan alınma; sıradan, kurtarılmış bir bölgedir. Şair için bu bölge bazen, belki de çoğu zaman bir sığınak işlevi görür. Şair, özgürce yaşadığı; at oynattığı bu bölgede kendini ayrıcalıklı ve şanslı hisseder. Her sözcüğe gerektiğinde kurşun, gerektiğinde gül görevi vererek fırlatır bölgenin dışına. Bu alan kaybedilmemeli, sürekli savunulmalıdır.

Gündelik yaşamımızda hiç farkına varmadığımız, yanından geçip de görmediğimiz nesnelerin, sözcüklerin, duyguların imgelerin, şiirde kullanılış biçimidir bizi cezbeden ve çarpan şey. Eski bir binanın aşınmış duvarı, duvardan düşen bir taş, taşın yerindeki boşluk, bir kapının tokmağı, bir çocuğun bakışı, iç geçirmeler, bir bardak çay, yere atılmış yırtık bir fotoğraf, yarısı içilerek atılmış bir sigara izmariti, eski bir gömlek, tozlu yolda giden bir kamyon, bir ses, sessizlik....herhangi bir şiirde bir dize olarak karşımıza çıkabilir. Okurken 'bunu ben de yazarım' diye düşündüğümüz tüm şiirleri aslında biz yazamayız. Onları ancak bir şair yazabilir.

Her şairin bir poetikası olmalı diyebilir miyiz? Evet. Ama bunun illaki yazıya dökülmesi, ilan edilmesi gerekir mi? Hayır. Özgünlük ve ses aslında şairin poetikasıdır. Bir yerlerde yazılmasa, ilan edilmese de bu böyledir. Özgünlük ve ses arayışı uzun süre alacak bir çabadır.

Peki ama şiir dünyayı değiştirebilir mi?

Ya da şiirle devrim yapılabilir mi?

Hiç sanmam. Ama devrimciler birer şairdir.

MEHMET CAN DOĞAN

Yazmanın temelde bir **bakış** sorunu, bakış bilinci, bakışın dışavurumu olduğunu düşünüyorum.

Şiirin hayat ile ilişkisi, şairin kurduğu bütün bağlarda aranmalı. Bu bağlar, kimi zaman doğrudan içinde yaşanılan hayatın dinamikleriyle, kimi zaman da **gerçek** diye kabul edilmiş nesnelerin, durumların, ilişkilerin, pozisyonların algısı ile geriliyor, sıkışıyor, çözülüyor... Bu durumda **gerçek** olanın **neliği** hakkında, ister istemez, bi-



lince ve sezgiye dayalı olarak zihinsel ve duygusal **kaymalar** ortaya çıkıyor. Aslında bu, **gerçek**in, **gerçek** diye sunulanın, kabul görenin, üzerinde uzlaşılmış olunanın gözden geçirilmesi için bir imkândır. Elbette bunlar, birey kaygısı duymadan, buraya yaslanmadan, buradan hız almadan, **birey**i önceleyecektir.

Bu durum, poetik olarak dilin kullanımında, söz dizimi algısında, şiir kavrayışlarının kırılmasında, **anlam**ın yeniden düşünülmesinde, **ritim** duygusunun çeşitlenmesinde, şiirdeki **imaj**ların bakıştan kaynaklanan **gerçeklik** algısı ile düzenlenmesinde, **tema**nın ve **konu**nun **ritmik** olanı nerelerde tuttuğunun ve bıraktığının görülmesinde, **dil**in imkânlarının aynı zamanda imkânsızlıklar içerdiğinin fark edilmesinde... kendisini gösterir ve dönüştürerek yeniden kurar.

Dikkat edilmeli: yeniden kurulan, retorik içinde bir oyun, **güzel söyleme** kaygısı ile insanı iptal ederek **Edebiyat**ın içine düşme değil, **şimdi burada** olmanın yarattığı bir gerilimden kaynaklanan kışkırtıcı ve geri çekici, baştan çıkararak çağırıcı ve hakaret ederek kovucu bir var oluş telâşı, arzusu, kırılması, dağılmasıdır.

Varlığın sökülüp yeniden örülmesi sürecinde ortaya çıkan şiir, yazanına -ve tabii okuyanına da, **"İşte insan!"**ın başka bir söylenişiyle **"Sen, busun!"** der. Bu noktadan sonra, **bakış**, yöneldiği her şeyi şiir kılabilir. Böyle belirlendiğinde, şiir bir bilme biçimi, varoluşa ve varlığa karşılık gelen bir bakış, yansıma, tavır olarak kendini gösterir ve kabul ettirir.

Belirtilenlerin poetik görüş hâle gelmesinde ben, **yeteneği** değil, **duyuşu** önemsiyorum. Zaten burada çerçevelenen ya da çerçeveleri kıran da, bakış bilinci dediğim tavır da, şiiri kuran ve zihne kodlanarak unutulan teknik bilgi de, **bendeki insan** ile anlam kazanır, muhabbet eder, çatışır, ellerini başının arasına alır ya da koynuna sokar; bir dudakta asılı kalan gülüşün anlamını araştırır; dağdan taştan, bitkilerden, hayvanlardan, evrene ait olma bilgisinin anlamını sökmeye çalışır; çarşıları, sokakları, meydanları, binaları, duvarları, "akşam garipliği"ni yurt ederek eski bir yurdun silik görüntüsüyle bir araya getirmeye uğraşır; **gerçek** diye bilinenin karşısına bir **yalan** ile çıkar ama gerçeği iptal eder, eritir, tutunamaz kılar...

Bütün bunlar, bakışını bulmuş/kazanmış bir şairin sorunları da değildir aslında ve bakışını bulduğu/kazandığı için; iptal etme çabası, kaygısı, endişesi olmadan bunları iptal etmiştir **Şair**; bunlar, ondan düşmüştür ve de kendisinin şair olması o kadar –belki de hiç- önemli değildir.

ESVER ÖLÜÇ

Hayatın, en azından benim hayatımın yazdığım şiirle çift yönlü bir ilişkisi var. Hayat bana bir mesafe duygusuyla birlikte gelmiştir hep. Diyebilirim ki hayatla aramdaki mesafe doğurmuştur şiirimi. Modern ve sosyolojik bir kategori olan hayata karşı mesafeliyim. Bu, kendim ve şiirim açısından korunması gereken bir mesafedir. Uzlaşmazlık ve uzaklığın olumlanması şeklinde anlamak gerek bunu. Bu mesafe ortadan kalktığında şiirden değil ama şeylerden bahsedilebilir. Şiirim, böyle bir mesafeden duyduğum bahtiyarlığın coşkusuyla söylenmiştir.

Bir de kavuşmak istediğim, içimde göksel bir krallık gibi taşıdığım hâlde kıldan ince ama kılıçtan keskin mesafelerin aramıza girdiği bir hayat var ki şiirim bu hayatın renkleri, kokuları peşinde. Kavuşmak istediğim bu hayat neyin nesi? Bilmiyorum; ama perdelerin kalktığı bir bahçedir orası. Ağacın ağaç, kuşun kuş, çiçeğin çiçek, insanın insan olduğu... 'Gibi' diye bir şey yoktur orada. Kavuşsam susacağım, sussam kavuşacağım belki. Hatta tamamen susulmadan kavuşulmayacağı bilincinin dildeki ızdırabı oluyor şiir. Şiir burdan oluyor; çünkü kelimenin de bu hayat gibi iskandil edilemeyen bir derinliği var.

Ahlâkı, yaratılmışların fıtratlarına uygun davranışları göstermesi olarak anlıyorum. Bu noktada problemli yegâne varlık şüphesiz insandır. Çünkü diğer varlıklar zorunlu olarak ahlâklıdır. Sular kayalardan da fışkırır, ama yağmuru gökten indiren Tanrıdır. Madem ki su hayatın vazgeçilmez unsuru o zaman şöyle bir benzetiş yapayım: Tanrının rahmeti olmazsa, şair nasıl bulsun suyu dilin granitlerinde.

Bende salt varoluştan başka bir şey bırakmamak kaydıyla tüm fazlalıklarımı kül edecek yangınların kundakçısı bir şiirdir istediğim. Ahlâklı olmanın ötesinde Ahlâk olmaklığı duyabilsin diye ruh.

Şiir, varlığa yakın bir söyleşi dili olduğundan insanı ahlâklılığa ya da ahlâkçılığa yönlendirmeye değil yokluğa fırlatmaya daha hevesli.

SEDAT UMRAN

ÇİFTETELLİ

-şehri'ye-

O tatlı gülümsemen
İsmini unuttuğum bir çiçek
Yüzünün bahçesinde
Nakışlı gözlerinde yakamozlar
Çözülürsün sıkıntının yumağından
Sımsıkı sarılırken yüreğime
Gövdenin ter titreyişinde
Bir kere daha alevlenir aşkım
Dişilik akar bakışlarından
Büyük bir ırmak gibi
Doldurup taşırır havuzumu
Güzelliğin kabardıkça kabarır
Bir sel, bir tûfan olur
Alıp sürükler beni
En büyük acıların ve sevinçlerin
Cennetine
Kirpiklerinin gölgesine sığınırım
Biraz serinlemek için
Dağlardan bir volkan benliğimi
Anlamasan da duyarsın belki
Ne demek istediğimi
Seni oynarken seyretmek
Biraz da sana kavuşmak değil mi?...

II.
Güneş giriverdi odama
Aydınlandı içimin kuytuları
O bunu farketmedi ama
Tutuştu aşkımın suları

Kuşattı beni dört bir yandan
Aramadım bir kurtuluş
Düşüncemdeki gür ormandan
Havalandı yüzlerce kuş

O gitti, kararıverdi dünyam
Biri söndürdü içimi
O benim bitimsiz rüyâm
Kanatlandırır sevincimi

Vereydi saçlarından bir tutam
Saklardım onu ömrümce
Suskun varlığım şarkılanır
Ben onu yanımda görünce

Onunla aydınlanır sabahım
Odur beri sarıp sarmalayan
Gökte yıldız gibi kayan
Ne ışıklı gözleri var Allahım!...

AHMET NECDET

YAŞAM EY

Kum saati boşaldı: durun, yeniden kurun!
Hiçkimse'nin kalbinde Hiç'le buluştu Zaman,
Günkörü bir şiire ansızın bulaştı kan,
Durun, saati kurun, Hiç'i Hep'e savurun!

Canım canıma geçti: Kirpikte kaldı Söz'üm,
Öptüğüm sen değilsin, her dudak bilsin bunu,
Durun, kurun, doldurun yalnızlığın kumunu,
Susku'yla dolup taşsın hem gecem, hem gündüzüm.

Saatin kumu doldu: Şimdi her kum, bir altın!
Hiç'teydim, Hep'i buldum, Hep'i buldum da n'oldu?
Durun, yeniden kurun, altınımı çoğaltın!

Sen tektin, ben çoğuldum: Tekil kıldım kendimi.
"Yok"taki var mıydım ben, yoksa "var"daki yok mu?
Durun, doldurun sonsuz bir aşkta saatimi!

ERDEM BEYAZIT

ÇEÇENİSTAN

Yalnız kurt kaf dağında hangi izin üstünde
Ağaran şafaklara bu kan nerden damlıyor

Ey uykusu bombalarla bölünen bebekler
Beyaz çarşaflara bu kan nerden damlıyor

En zalim talanlarda darmadağın kadınlar
Yağan karlar üstüne bu kan nerden damlıyor

Ey toprağa tohum gibi savrulan er kişiler
Gelin duvaklarına bu kan nerden damlıyor

Ekmeğinin katığı salt özgürlük tutkusu
Fukara sofralara bu kan nerden damlıyor

Kulaklar sağır gözler kör yürekler mefluç mu
Pusmuş insanlığımıza bu kan nerden damlıyor

ALÂEDDİN ÖZDENÖREN

SONSUZ KAR

Kördüğüm ettim geceyi
Heceleyi heceleyi
Sorsam ki o alevlerden
Yol vermeyen nehirlerden
Topraktaki zehirlerden
Sonsuz karlarda aklım uçar.
Eser poyraz var gücüyle
Yıkılır ağaçlar talan olur.
Ömürdür bu dökülür
Yaprak misâli
Öksüz çocuklar gibi.
Yağıyor diyar
Ellerimden fışkıran

Önümde dipsiz uçurumlar.

SÜREYYA BERFE

MERAM

Eğilme kendime dedim kaç kez.
Suyun önünde eğilme
Nereden çıktığını bilmeyen
nereye aktığını bilmeyen
kendisini su zanneden
suyun önünde eğilme

MEHMET TANER

EFESLİ BİLGENİN ÖLÜMÜ

-Aşırı gitmeyecektir;
Aşırı giderse
Güneş,
Gecenin bakıcıları
Yörüngeye kor

Zorluyorken
Ben, Herakleitos,
Zorlu ormanı, zorlu ormanda

Getirdim kendimi yeniden kuzulu Efes'e,
Batmış
Yollarınıza;

Açıp, su toplamış karnımı,
Var mıdır dedim, parmaklarıyla aranızda
Yarayı çekip alacak içinden,
Kendi içinden
Düğümü, kendi parmaklarıyla?

Ruhumdakini söken..
Atan,
Karnımdakinden önce?

Gece gelip
Belde kararınca:
Daha ışımamış bir İmsak, elimde,
O yollarda ölümle dirimle
Yuvarlandım:
Gübreye buladım
Acı beyaz
bedenimi.

AHMET TELLİ

AY VE ISLIK

Gümüşü kararmış bir aşkın
Ay düşmez üstüne, düşse de
Üşür bu su sızdırmaz suskuda

Üşür ve yalnızlığına sığınır
Yeniden kendi olmak için
Çöle yahut denize döner yüzünü

Yüzü bildik bir yüz işte
Tarazlanmış bir geceye iner
Suya, çakal sesine ve aşklara bazen

Yarınki gecenin uçurumundaysan
Bir infaz olarak karşındadır ay
Düne dön, düne ve yitirdiklerine

Dağı yitirmişsen dağa, sesini
Yitirmişsen sesine dön, ki artık
Ay bir veda ünlemidir kapında

Ah çocuk, ay büyüdü ve sen hep
Geç kaldın, zaman söğüt yaprağı
Gibi hışırdayıp dururken sularda

Islığın yetmiyor gümüşü ve ayı
Denize düşürerek parlatmaya
Ay üşüyor, ay üşüyor bu yalnızlıkta

HÜSEYİN PEKER

BULUT AVCILARI

Kuruldu bizim hayal sahnesi, ortasında oynaya oynaya
Başladı perde gazelleri, tef çalanlar, taklik şarkıcıları
Sigara kâğıdından düdükle başladı. narekenin oyunu
-Of hay hak... demedim mi ben!
Mercimek kemiğinizle duydunuz tüm bu olanları

Zerdali ağacından bir rebab çanağı yaptım
Hem de süt içinde, kaynağı size olan duyguları
Çıtayı arttır, çıtadan sıyrıl, yaşamak dediğin hep bu
Ben sizi, içi talaş dolu minderde aradım
Çıktı sahneye, sizden kalan yardak ordusu

Sazını söyletiyor yapraklı ağaçlar
Yanıp sönen bir duyguyla, bulutsu günlere yetişen
Şu bizim aşk dediğimiz, içimizde göstermelik çeşme
Akar durur, gördüğü her şirine
İster sizden bir güldeste, ister camdan yapılan keman
Açar gül yaprağında, saz şairi niyetine

Biz yaşamakta bu yüzden yeni güneşler aradık
Dağa tırmanan ilk insan biz değildik; kemik, beyin ve kandan
Sis yakalayan bir güzellik elçisi, oynadığımız karagözün kendisi
Sevdik sevdik yorulduk, iskelet elbiseler içinde

AHMET ADA

GÜLÜN TEKRARI

mevsimler uzar saatler kısalır
hayat gülde gülün tekrarıdır
güz vakti miydi belki öyleydi
gülde gülün sesi
suda testilerin sesi
eylül sonu uzun yağmurların sesi
her dem taze
burnumun direğini sızlatan hasretin sesi
gökyakut sevdanın sesi
derbentlerden gelen turnaların sesi
seni öyle çok sevmiştim ki yurdum
biraz keder biraz acı
verdinse de bana hâlâ sızlar
hasretinle burnumun direği

haydi gelsin nalbantların sesi
naz katılır makamlara
gül dökülür çarşılara
yaşanır çılgın curcunanın ucunda
türk kürt gürcü laz süryani
gül alıp vermişiz
türkülerimiz benzer birbirine, göğümüz aynı
içimizi pırıl pırıl yapan
cana can katan uzun yağmurlar
kıtlıklar tufanlar görmüşüz
mezapotamya ovasında
hayat gülde gülün tekrarıdır
narda nar şerbetinin tekrarı
erbil ovasında hurmanın tekrarı
gök çatıda uçuşan
ipek mendillerin tekrarı

hasretini göstermiş sarıya güz
güzü kıskanmış gülün tekrarı
haydi gelsin, demdir
gelmesini istediğin şey
leyla gamıyla gelsin mecnun
nalburlar inceltirken göğü
gülünü dererken has bahçe
yeşil limonlar arasında
güneydeyim serserilik yaşımda
topuklarımdan dertli türküler akıyor
gündüzü, akşamı, göğü ilişkilendiren
yaz şarkılarıyla
erken yaz güllerinde gülün tekrarı
güllerde sensin gülün tekrarı
hayat gülün kuşta tekrarıdır
urfa'da taşın ovada tekrarı

ay girerken buluta
gel bir arzuhalciye gidelim
gülün yazdıralım taştaki tekrarını
yazın güzdeki tekrarını
mağaranın evdeki tekrarını
ağıdımız derbentleri aşarken
peki kime anlatalım halimizi
biliyorum artık çok geç
biliyorum henüz çok erken
seste sessizliğin tekrarı
künyemize düşüldü acı
zalim avcılar bile dokunmaz
mevsimler uzar günler kısalır
hayat gülde gülün tekrarıdır

KÂMİL EŞFAK BERKİ

BERDUŞ

Akşam çekildi
gün ve gece
kaldı karşılıklı

Kırk yıl
önce yılmış
baba dayağından
gelmiş komşu
kasabaya

Her gece el
ayak çekilince
elinde şişe i-
çinde evsizlik
tam
ortasında
durmak ister
Varlığının
anlamının

Başını
belirsiz açılarla
kaldırır orda
fırıl fırıl dolunay
gözünü alır
diker şişeyi
yumar gözünü

Bir gece
aydan geliyor sandı
duyduğu fısıltıyı

"Hadi gel yer değiştirelim"
ağır ağır başını çevirdi
gümüş karası bir heybet
yerde göğe
yükseliyordu

Gömleğinden içerde
bir böcek var sandı
elinden kaydı şişe
çarptı parke taşına

Ona bakıyordu
heykel
klostro fobisinden
kurtulmak istiyordu

MEHMET ATİLLA MARAŞ

YAZA

Yaz deyince özel bir destan yazmalıyız yaza
Dağlarda karın hükmettiği uçkun beyaza

Getirsin karcı karlıktan buza dönmüş karları
Doldursun içimizin kızgın sularındaki havuzları

Bir kış günü yazı düşünmek nasıl bir şeydir
Kanun çalarken ney üflemek gibi bir şeydir

Terin alnımızda bir rekora erdiği günde
Sabah güneşi karşılar bizi gül renginde

Yaz gelir hazırlıksız bizi bilemedik
Denize ve kumsala koşmayı öğrenemedik

Sazlar susarken hava birden dönüşür gri ayaza
Bütün hevesler kalır bir başka yaza

MAHMUT TEMİZYÜREK

Nesli, gidişinle

Sen de gittin, gecelerin apansız ışığı sen de
Aldı seni de dağların ardındaki dağ
Denizler içindeki deniz kaç atlantis almışsa
Almış neşemizi götürmüş ayrılık senle
Bir çöl şimdi buralar, kum taneleri ah
Kumlar kalmış, ey yolların ışığı gittin de
Yaşadık en eski yara gurbet nasılmış

Dişlerinde ışıyan sözlerin senin
Tokların, aşka bağlayan periler
Birden doğup seke seke yol açarlardı
Ağızda kurabiye, eriyen harflerin vardı
Silindi dillerden kaldı meşin metal
Pas kaldı baldıran kaldı
İçinde çağlayan o şarkılar nerde
Nerde göğe doğru akan ırmaklar
Çillikbuyduran, Tersakan
O güzel atlarla kişneyen sular
Kuru vadide tozlu çakıllar kaldı

İşte gece, meğerim gece, şahidim gece
Nesiydin sen kuzguni gecenin de
Açılırmış karanlıklar bir bir önünde
Uzar giderrniş sokaklar cihan cihan
Kuşlar cıvıltıyla beslermiş hayatı
Ey bulvarlar esenlik yaylaları
Akşamlar usul usul inermiş akşamına
Yavaşca kızarırmış dünyanın yüzü
Önce mahcup sonra sevinçle
Işırmış gece

Kül şimdi hepsi

İnanmayıp
hadi len! desen de
Şimdi böyle Nesli
İşte böyle

CAHİT KOYTAK

ŞİİRDEN SORANLARA...

'şiirden soranlara de ki,'
diye buyuruyor,
güzel sözlerin cini,
'bana baldan sormayın,
ben ne arıyım, ne arıcı;
bal tüccarı da değilim!
bal kovanıyım ben,
bildiğimiz kara kovan!
çatlakları balçıkla sıvanmış.

ve tahtaları da öd ağacından;
hani şu, ut burgusu, zıvana
ve tespih yapımında kullanılan...
ve yakılınca, kabuklarından,
yongalarından
nefes açan bir ıtır
ve hülyalı dumanlar çıkaran!

bana baldan sormayın! ben,
gerçi balı bilmesine bilirim
ama bal hakkında
konuşmasını bilmem.

ve konuşa konuşa,
bala şerbet katılmasından da
hiç mi hiç hazzetmem!'

İHSAN IŞIK

EŞREF SAAT

Saatlerimi sana kurdum her sabah
Karaladım üstünü tüm sayıların
Çıktım fecrinin yolculuğuna
İsminle sevdim şehrin fırtınasını
Gelip cehenneminde durdum
Uykusuzdum perişandım bütün yaralar omzumda

Sen var ya sen
Kanayan omzuma değil ama
Geçen ve geçmeyen saatlerime ayna
Birgün dedin ki bana
Artık dolanıp durma kapımda
Ey fırtına ey boran ve ey talihsiz adam
Senin için ıssız bir adadır dünya
Sılan yok mu senin ey yabancı
Şimşekler altında bir çadır
Zehirli bitkiler ormanı ya da

Ben var ya ben
Eskiden beri dil bilmezin biriydim
Senden sonra eklendi yüreksizliğim
İşte bundandır bütün kekemeleğim
Ve mavi ve kızıl gecelerimden
Bir dize haber veremediğim sana

Vuruldum yalnız hep yapayalnız
Saatler günler aylar boyunca
Bu eşkıya kentin sokaklarında
Bıkıp usanmadan aradım her gün
O mağrur bakışının bir eşref saatini

METİN CENGİZ

GÜNÜMÜZE HÜZZAMLAR
GÜNÜMÜZDEN GÖRÜNTÜLERİN ŞARKILARI
ŞARKI 1

"Bir zamanlar iyi ve temiz olan her şey... çürüdü, kirlendi.
Adorno *(Minima Moralia)*

A
Anılara dalmış bir yaşlı gibi
oturuyorum pencere önünde.
Önce uzun bir sessizlik, ölüme benzer,
nabzı acıtıncaya değin sürüyor atışı.
Derken hızlanıyor yürek, bir yıldız
kayıyor karanlıkta, geçmiş günler
akıntıya uyan balık sisler arasında.
Demek çerh dönmüyor artık suyu görünce
başka birinin sözlerini andırıyor yaşadıklarım.

B
Aslında yaşamak bir ırmakta yüzmeye benzer
mutlu sanarak kendini. Kar yağardı yüreğe
tam o günler sevinç içinde, yarın daha iyi olacak
çiçeğe duracak arka sokaklar diye, şimdi
anımsayınca belleği soluyan günleri
anlıyorum daha iyiymiş hayat, daha güzel.
Belki sevgi fışkırdığı içindi bedenler,
göğün mavi düşü içindi belki yaz, bilinmez
Belki de yağmurun keyfi kaçtığı için bugün.

C
İşte, sözlerimin oku kırık, yayı gerilmiyor
harflerin, yaşıyorum zamanın köpükleriyle.
Bir anda dört mevsim, hem kar yağıyor hem çiy
tutuyor gözlerim. Kutsal şarabını yapıyor karanlıkla güneş
yaşadığımız gamlı günlerin. Kuduruyor karanlığın çelik dalgaları.
Arsız otların sardığı yıkık caddeler arasında. Herkesin
tek bir düş gördüğü. Mezarlara taş olacak, yol
deseni aynı kalemden çıkmış. Ne güzeldi diyorum,
hayalleriyle sızlatan o uzak yıllar. Türküsünü söylerdik
yüreğin, zaman varlık çiçeği açardı. Hoşnut kılmak için
tanrı, yoksul çocukları. Esinle doldurup şarkı söylerdi.
Ne eşsizdi düşlerin kayıp giden gemisi, ince, göksel
bir ışık halinde. Dalıyorum yüreğe derken sessizlik
dalgalanıyor bir rüya halinde. Hüzün
bir şarkı besteliyor sanki
acıların tatlı tatlı esen meltemiyle.

D
Bilmiyorum, baba evinden ayrılır gibi
nasıl daldığımı yüreğe, ama anlıyorum
aşk bile özlenen acılar varsa yaşanır
ışığı ve kuşları toplayarak sulardan
düşlerinde yorgun mahalleler gibi.
Ufalanmış ekmeği andırıyorum şimdi
sönmüş bir ocaktan kalmış külü. Yeni
açılmış kuyu suyu gibi de kekremsi.
Rüzgâr, ıslık çalsa kan sızar yapraklarımdan.
Kök salmayı unutmuş tohumum
savruluyorum anıdan anıya.

Şimdi yalnız akşamüstlerini dinliyorum,
gölgelerle gelen gamlı akşamüstlerini.
Kendi imgesine yenik düşmüş çağın mağlup kahramanıyım
ve her kahraman gibi korkak, bekliyorum.

ARİF AY

BU KADAR

herşey bu kadar
bu kadar bütün anılar
yollar gibi uzun
yolcu gibi gece gündüz
yalnızlık bu kadar
bu kadar çektiğimiz acılar
aşk dediğimiz işte bu kadar

çocuk bu kadar
onun uzun masalı vardır bu kadar
masallarla gelir her çocuk
bir varmış bir yokmuş
evvel zaman içinde
bütün kuşlar gibi o da uçmuş
yuva dediğimiz işte o kadar

anne bu kadar
hiç gün görmemiş bu kadar
baba bu kadar
gurbetle sıla arasında gitmiş gelmiş
ilkbahar yaz sonbahar kış
hepsi hepsi dört mevsimmiş
hayat dediğimiz işte bu kadar

bu kadar yaşadığımız
nereye kaçarsan kaç bu kadar
başını taştan taşa çal
hoşça kal gülüm
dünya bu kadar

HAYDAR ERGÜLEN

Mırıldandığım Şeylersin...

ELYAZISI GEVEZEDİR

1.
Elim, kolsuz kaptanım, salma beni
başkasının denizine öyle kalabalık ki
boğulamam bile orada, benim denizim taşra
ben parmak kadar çocuk bu tayfaları
bir bir taşradan topladım sol elime:
yalnızlığı dinleyen beş kör tayfam var,
sağ elimde beş hırsız yenisi geceden
geceye yalnızlık çalmaya çıkıyorlar
sakın kızma onlara, yalnızlığa çarptırma
çalıyorlar diye başkasının yalnızlığını
elim, kolsuz kaptanım, onlar senden usta,
çalınacak yalnızlık mı var başkasında
hem yalnızlıktan başka başkası mı var

Elim, kolsuz kaptanım, fazlaysam boğ beni
gören olmaz beş kör tayfadan başka
geceye bağlıyız, hepimiz gecenin elindeyiz
belki taşraya doğru geceyi de çözeriz
beş kör, beş hırsız tayfa, elim,
kolsuz kaptanım bizi gecenin denizine bağla!

2.
Elim açıkdenizi kelimelerin
önce dumanı görünür ya gemilerin
dumanı görünür önce avucumuzdan
sefere çıkan kelimelerin de: gitti
gider, duman gider, kül kalır
uğurlanan kelimeler gibi şu yolculara bak
yol yolcuyla gider, gidende göz
elde vedalardan uzun bir gece kalır

Kül elim, ıssız elim, kör elim
giden gitti biz nereye gidelim?

3.
Çocuktum, ayıramazdım, ha aşk ha zeytin
aşkı yazsam kâğıttan utanırdım, o benden mahcup
zeytine uzansam dalından kırılırdım, benden de çocuk
ikisini de gözle toplamayı sonra öğrendim

Şimdi zeytin topluyorum kara
göğü çekiyorum mavi
kırdan geliyorum yeşil
göz akşamdan önce iniyor
eylülün kahverengi kasabasına
ve kahverengi bir sıkıntı gelişiyor taşrada,
'aşk bir kasaba kadar renklidir' diyorum
göz inanıyor elin yazdığına da
kâğıttan şüpheliyim
kâğıt hâlâ çocukluğum kadar saf
elimse çocuklar gibi zalim
'elim kâğıda düşünce aşka da düşüyor'
şairim ya kâğıdı kandırmayı seviyorum
çünkü kâğıt benim!
(Ah bir de kâğıt kadar ince
o çocuğu kandırabilsem...)

4.
Hadi elim dedim, hadi bizden gidelim
seyyah benim, kâğıt evim, kılavuz elim
bir kâğıt boyu yol gittik bizden
kimse akşamı sormadı bizden
baktım herkesin gecesi başkasına kilitli
kâğıdın gecesi açık, bahçesi çıplak
elim dedim, azlığım çokluğum körlüğüm dedim
şu bahçeye girelim

Geceden el aldım da sır alamadım
boşluk akıyordu boş yüzüme bakıyordu
eğildim, derin değildim, dokundum boşluğuma
yandı elim, yandı kâğıttan benim

Gördüm kâğıtmış gece, elindeymişim
tuttu yolumdan beni çekti içine
benim dedi senin denizin, tuzunu
yut harflerimin, in-çık cümle kayığında,
yüzümde mavi kelimelerin sakinliği
ve çoktan dip uykusuna dalmış şiirlerin...
uyandım ki sahilmiş kâğıdın bittiği yer
sevinçten boğulayazdım, şiir yokmuş, ne güzel!

Evi yırt! Evi yırt! diyor elyazısı bahçe
evim yok ki kâğıttan başka, varmıyor elim!

5.
Nazlı babaannem herhâlde Hızırdır diye
geri çevirmezdi kapıya kim gelse
ah, kimsenin kimseye el açmadığı o gamsız günler
kapılar kapanmaktan utanırdı yolun yüzüne
uzak dilden usul bir su gibi akıp gelene,
bir de 'el ağzıyla çorba içilmez' derdi
mercimek, tarhana, yoğurtlu, anne kokulu
o eski dili tercüme edemesen de hâlâ
sanki şöyle fısıldamış gibiydi can kulağıma:
sözü eksik bırakma içini yakar
fazla da söyleme her yere taşar!
Hem el aldım hem yol aldım dedemden,
bazıları el altında diye bakar şiire
dedemse bir işaret vermişti bana -yitik-
kelimelere yol ve sırrını çözene
şiir gösteren o işaretin ardına düşseydim eğer
alınyazısı olurdu şiir bana elyazısı değil...
Ben de el ayak çekilince, yani gece
şiir denizine dalan tayfalardanım
gece de şiir gibi kutsaldı eskiden
üzerine el basacağım kutsallar içinde
birinciliği hep şiire verdim ben

birincilik yarıştırmayanlar arasında elbette
aşk da kardeşlik de birinci gelir...
Şiir, bir yazılırken, iki el değiştirirken
anlamına anlam katar, değeri artar,
bazen elde kalması çıkmasına yeğlenir
şair sırrı olsun ki elde kalanın daha
iyi şiirlere biriktiği söylenir, inanmayan
bu şiire baksın bir, elde kalsaydı keşke
kimse der miydi o vakit, şiir mi bu, ne,
elde avuçta bir şey kalmayınca ben gibi
deyimler sözlüğü şöyle bir elden geçirilir...

eldir gören gözü gibi insanın
el neyi görüyorsa göz ona bakar
ellerine gözü gibi bakmalı insan

6.
Çocuklara göre, şiir ve felsefe
bir ev ödevidir,
hayat bir şaka kuşudur
onu elde tutmak isteyene arkadaş olur,
onu elde tutun ama iki elinizle değil
biriyle tutun, birini ona bırakın,
gözyaşlarınızı varsa saklayın arkadaşınızdan
kendinizi tutun, onu tutmayın...
Balık tutun. kalem tutun, sözünüzü tutun,
kitap tutun, sigara tutun, yakasını tutmayın...
Saçını tutun, ayna tutun, uçurtma tutun,
açık tutun, günü tutun, para tutmayın...
Kendinizi tutun, onu tutmayın...
Çocuktur, hayattır, şaka kuşudur
n'olur sıkı tutun, sıkı tutun, sıkı tutun!

7
Alınyazısıdır şiir, elyazısı geveze.

İBRAHİM DEMİRCİ

KİRLİ ŞARKI

Dalgalı bir tahta önünde
Suyu çekilmiş deniz gibi
Güneşin iğnelerine teşne
Küflenmek üzereyim!

Ah, neden sızlıyor burnum?
Aynı hava mı kuşatıyor beni
Patladı patlayacak tomurcuklarla?
(O istasyonda durmadı tren, yazık!)

Ayna mı? Ne aynası?
Aynalar ya kırık ya opak!
Ve içimde o çocuk hep
Suçlu ve korkak...
(Her yapı karakol biraz)

Bir kucak verin bana, bir yatak
Mâdem o gizli koy yok artık
Ben doğar doğmaz öldü mü annem?

Çöller de mi ambalajlanmış çoktan
Çok vitesli ciplerin bagajlarında?
Okyanusu tanımadım hiç
Sızlıyor sanki ok yan us...

Hangi oyun maviler serpebilir
Bu ise bulanmış göğe?
Gözlerimden kaynayabilir mi
Bir ırmak, bir göl, bir deniz?
Ve o tertemiz gök...

FARUK UYSAL

HURUFAT

-Rasim Özdenören için-

bir h a r f olabildiysen şu dünyada
düşler ve korkular küflenmeden kasasında
bir özneye kavuştuysan yazarken ve yazılırken
bir de var buldun yok gördüysen kendini kalabalıkta

bir h e c e olabildiysen şu dünyada
sesindeki renk ve rüya karışmadan havaya
bir lügati yeniden kurduysan söz dilde dağılırken
bir de imler hayatı kuşattıysa baştan başa

bir s ö z c ü k olabildiysen şu dünyada
takılıp kalmadan tel örgülere parmaklıklara
bir heves uykulu odana girdiyse gün doğarken
bir de bir çiçeği imasız ve imlâsız taşıdıysan aşka

bir c ü m l e olabildiysen şu dünyada
adları ve sıfatları sokmadan araya
birinin elinden tuttuysan yıldızlara bakarken
bir de bakarken bakarken yıldızlara vardıysan uzaklara

bir ö y k ü olabildiysen şu dünyada
kâğıt ve kalemi çağırmadan tanıklığa
bir kuşa yüreğinde bir pencere açtıysan kar yağarken
bir de kuşlar ve sesli harfler karıştıysa duana

ya bir de rivayet olunur ki diye başlarlarsa anlatmaya

AHMET ŞİRİN

İPEKSİ DOKUNUŞLARLA GİDERİLEN YALNIZLIK

Eyvah!.. Barikatlar!..
Bir tek atış bile duyulmuyor Tanrım barikatlarımızdan.

Oysa biz şehre şifalar getirmek için gelmiştik
Eczamızı koyduğumuz mataramız delik
Gönlümüzde kırıklar vardı kabul
Zamanın efendileriydik
Neye dokunsak altın, kime baksak aşk olurdu
Yürürsek hüzne boyanırdı ikindi sularında şehrin kaldırımları
Bizi görünce kalbi kabarırdı bakirelerin
Zamanın efendileriydik
Şarabı bilmezdik ama
Titrek avuçlarını altın bir kase gibi kullanarak
Yaralı yüreklerini çocukluğumuza sunan kadınlar vardı
Yaralar en çok güven ve gözyaşlarının şefkatli dokunuşlarıyla
İyileşir diye
Oturur ağlardık.

Sonra, ekmeğimizi savaşır gibi kazanmağa karar verdiğimizde
Lacivert giysilerimiz oldu, ipek kravatlarımız
Kadınlarımız oldu kızlar ve oğullar doğurdular
Önce kalpleri yokmuş gibi davrandılar inandık
Beyaz ve kahverengi eşyalarla donattık onları beşi bir yerde
Kullanmadıkları her zaman çok fazlaydı kullandıklarından
Yine de yazıklandılar
Anlayamadık.

Sonra. bir sabah kalktığımızda
Tank seslerinin uğultusu dinmişti kulaklarımızda
Anladık ki, artık asla ve hiçbir yere çağrılmayacaktık
Ama sorun etmedik
Ve dostlarımızın ölüm haberleri birer birer
Ya trafik kazası, ya müeccelen
Yahut şehirlerin havasındaki ağır hüzün nedeniyle
Kırılıyorduk
Ama dağlardan kimse gelmiyordu cenaze namazlarına
Herkes düze inmiş, bir tek atış bile duyulmaz olmuştu barikatlardan
Sadece birkaç aşina yüzlü eski melek
Sonradan görmelerin düğün fotoğraflarındaki taşralı yakınlar gibi
Biraz kenarda, mahcup ve tedirgin
Bunca yeni dostlarının kalabalığı arasında eski dostlarının
Kim bilir hangi eski güzelliklerin hatırına
Belki soğuk bir kış gecesi
Hayata karşı kazanmak için savaşan bir dostla paylaşılan yatakta
Belki uzun bir ramazan gününün akşamında
İsimsiz bir yolcuyla oturulan sofrada
Ya da ikindi ile akşam arası bir kırık gönüller vaktinde
Başının üstünde hüzün bulutları dolaşan bir yetime uzandığında
Mutlu bir rastlantıyla elleri ellerimize değmiştir
Diye gelmişlerdir
Ve birazdan törenler bitip herkes çekilince
Onlar dokunmak için kalacaklardır.

İşte böyle
Dağlarda kimse kalmamış, barikatlar sessiz, dostlar gider
Çağırsanız hatıralar bile gelmez olmuştur.
Ama onlardan giderken çok incelmiş olan birisi
Bir gece gizlice döner ve bir bebek getirir
Uyanır özlersiniz
Bir hanif ahir zaman prensi, yürüyen bir ışık olsun diye
Adı Mehmet olur bebeğin
Geriye sade bir teselli kalır size
İpeksi dokunuşlarıyla o eski meleklerin
Ölürken belki siz de güzelleşirsiniz
Çünkü, siz aslında şehre şifalar getirmek için inmiştiniz.

ENGİN TURGUT

GÜZ DELİSİ

Nilay Özer'e

Gece vezniyle koyu bir gazel saçılır ruhunun eteklerinden
Ondaki inceliğin çubuğundan çekiyorum aydınlığın mavisini
Gözlerinde güz resmi var, lirik sevişiyor şiirle dalgın ve esrik
Hiçkimse olduğumuzu biliyor muyuz, bilmediklerimiz iyidir kendimizden
Nila, saçlarına kadar tayf, çalışkan bir nar, tıkır tıkır işleyen bir düş
Zarif bir boynu var kuğudan yapılmış, şamdan ve guguklu saat yalnızlığı
Bir de atları var bulutlarından kurtulmuş, yüzündeki buğu yüzüme damlar
Aşk her gün birimize pusu kurar, bu şehir sanki çılgın bir leopar
Ben onun gözlerinde çok oturdum, ışığına değerdim de parçalanırdı duman
Yıldızlar ısırmış gözlerini, göğsündeki bebeğini şiirle emziriyor durmadan.

SULUBOYA BİR RÜYA

Serap Erdoğan'a

Kalbinde "serapnel" kıymıkları var, sanki en güzel yanı zaafları
Yara üstüne yara almış, tuz basıyor gövdesine, başkaları paslı
Düşlerini gezmeye çıkartmaya hevesli ve çılgın, İzmir gibi cömert
Gözleri kuş çarşısı, aklı gelincik bahçesi, başkaları
"Kalleşnikof", yüzünü gördüm, mis gibi yağmur kokuyordu
Aşkın sıcak kanı akıyordu yüzünden, Ege'li bir şair o, bir mektup
Gibi kalabalık, sanki uykusuz bir alabalık, ıssız bir yaz akşamı
Yaşarsınız ruhuna bir dalsanız, bu şair özlenir, ağrısından öpülür
Suluboya bir denizin iç çekişi olmalı, incecik elleri bundan, solmayan
Bir rüya olmalı, çocukluğu ona tatlı bir cezadır, başkaları "çıban"

SESİNDEKİ ŞELALE

Özlem Sezer'e

Rüya diliyle yazıyor sanki, yalnızlığın zemin katından yeni taşınmış
Sanki Klimt'in tablolarından yeni çıkmış, öyle ışıyordu yüzündeki bahçe
İçindeki yeryüzü daha sıcak değildi sesindeki güneşli sızıdan, bana kalan
Masum bir gül yarası, ah güzel Ankara, taşra ruhun şair görsün de büyüsün
Aşk onu yalnız bırakmaz, ağzındaki şelaleyim tenindeki kadife geceyim
Ateşten de geçerim, öyle derindeyim, içimi devire devire aşka yenilirim
Sanki çok çocuk, sanki çok şair, sanki çok canı yanıyor hayatı sevindirmekten
Sanki damlanın içindeki çığlık, vefalı ve kırılgan sessizliği arkadaşlığın
Süt fışkırıyor gövdesinden, aramızdaki rüzgârın eti kanıyor, kendime imrendim
Gözlerinden geçen atları hiç görmedim, ne farkeder şiirlerindeki sihirden geçtim...

EFLATUN BİR ARZU

Zeynep Köylü'ye

Sanki bir tren geçiyor akşamın ağzından, eriyor zaman
Zeynep bir uçurum tadında mıdır, sanki rüzgarın küçük kızıdır
Nar gibi yüzü kızarır şiirlerinin alevinden, kimsesiz bir çölü
Ormana dönüştürür, sanki kalbi denizden yapılmış
Kuyu gibi taşıyor gözlerini, gömleği fazla mor, üzerinde salıncak
Fotoğrafları gezdiriyor, yanaklarında eflatun bir arzu
Uzaklara bakmaktan gözleri kar toplamış, rayihası dilinden
Şapkanın derdi başından aşkın, derdi olmayanın şiirle ne işi var
Sanki bir kızılderili o, bıraksak taşın üzerinde uyuyacak
Yangında ilk kurtarılacak şiirler yazıyor, haziran geçiyor ruhundan...

TÜRKÇE'NİN ÜZÜMÜ

Emel İrtem'e

Bir nakkaş ruhu var sesinde, Fenike'li bir semah tadı
Geçmişin eskimiyor, eğri bir yıldızı düzeltiyorsun tenha bir nefesle
Senin sesin dede efendi'den mi kalma, muhacir bir rüya seninkisi
Şiirin kulesine tırmanır bir kedi, kalbimize merdivenle çıkılır
Tıngır mıngır bir fayton geçer kuytumuzdan, beyazın aklı mırıldanır
Şark büyücüsü, iflah olmaz kurşun kalem, evinde orman yetiştirir
Pastoral bir deniz tavrı, Türkçe'nin üzümüyle yıkar ağzını
Şiirlerinde kor bir leke vardır, masal ölür, açılır körün gözleri
Bir evde iki şairdir, birisi Napoli'den gelmiştir, ötekisi cayır cayır yaz
Bu şairin kalbi yaman bir haleye tiryakidir, divanedir ağzındaki...

ÖMER ERİNÇ

İNŞİRAH

ten ile söz arasında
gönlüne nehirler yakışan kadınların
susmalarına yıldızlar konmuyorsa
ertelenen sevdaların hikâyesidir bu
masalını göğsünden emziren şehirlerin
ruhaniyetini bastıramaz hiçkimse

dilinin Allah'a bakan açılışından
yoloğlu yazılan dervişlerin hülyâsına
kandilleri gönderilen merhametin
ruhunu terleyen hayat gibi
salvolar susturur aşk
yağmurlar düzenleyen meleklerin baharı gelir

âh açılıp eyvâh kapanan saatlerinden yurdumun
defterlere sığmayan yasakların dönencesine
alnın ovalar şorlayan rüyası kalır
gökte sabırlar hazırlayan cephânesiyle taşların
iner kalkar yolların sükûtunu çırpan kuşlar

hayatın kanayan haritasını karşılayan aynalara
billûrdan sularını boşaltarak dağların
ruhumun alaşımlarını yuyan simyâ
âyetlerin soluyan doğasıdır toprakta
halkın korkunç uykularını dağıtır
dudaklarını mercanlar dolaşan duâların arzından

başakların evrensel sesini ürperen harflerin kimyâsına
ellerinsiz duramayan kavgaların sıcaklığı büyür
yürür yaşamak tavrını anlatan mecazların ordusu
değme yürekler kıvıldayan divanından şairlerin
sebiller boşandıran sûrelerin mahşerine
koştur küheylânlarını koştur ki
aşka hizmet danışan çölleri kurusun dünyanın

İHSAN DENİZ

DOPİNG*

I
Bu masum
kördüğümü
çözecek bir ilmek
bul bana!
Unutulsun safrası, hâtırası
bende kanasın..
Rüyânı paylaştığın
çocuğun dudağında örselenen o ilk
mısradaki mühürlü yalnızlık
gibi ben
de rüyâna yatayım..

Orda, huzurun siyah
camlı sûretinde killenen
ve boynunda mağrur resimler
veren iki deltâ kıyısında..
Ben de peşin
sıra kalbindeki tenhâya
ve kanatlarında
buzlanan trohomlu masala..

Aklımda eflâtun
heyecanlar, o soğuk
emanetin sahilleri kalsın
ardımda. Sen giderken
uğradığım mayınlar..
Gök
kuşağı ve esrârengiz bellek
yangınları,
h ı r ı l t ı l a r

II
Bunu bilmesen ne çıkar sanki: Boylu
boyunca aramızda uzanan şu hayat, neşteriyle
sersemletiyor kireç
kuyusunda ödediğimiz o yüklü vebâli..
Bilmesen ne çıkar: Elim, kolum
ve dizlerim yok
yalnız senin
uğurunla kımıldayan bu mahsun
kovukta..

Tutup bir de yüzümü yollara
taşırsan ve korkumu
düşürdüğüm ırmağı telâşla kucaklasan
da, bakışlarıma sinen huysuz
ve şaşkın kederi bir başka kavmin mahçup
ve ürkek çehresinde aktarmam
mümkün değil.. Zorlamam
yersiz: Aynandan kovulan küllerimi
karşıma ilk çıkan pusulada rehin
bırakmak bana göre bir hüner
sayılmamalı..
Ve artık sabahlara daha az
tamah
edişim giderek sıradan, önemsiz ve boşuna
bir ayrıntı..

Zaten katliam
günlerinden kalma bir hüsranı
sayıklıyor alfabem. Hançerem tümüyle senin
tutulduğun Ağrı'nın çentikleriyle hurda
haş.. Kelimelerim
bile
sana dair
en küçük bir îmâ
kırıntısının lekeli atlası: Her mevsimi
yabanî
kötürüm
umutsuz
bir kış!..

III
Ve mahrem büyüsünde yüzdüğümüz vedâ
saatini uzatırken, ikide bir keten
kumaşlarla dilimdeki gölgeyi
soğutmam
bu yüzden.
Bu yüzden harflere
dönük yaralar içinde
b e n
okunaksızbirheceyim..
İşte, hiç
bir vaade konu olmuyor göz
bebeklerim ve netâmeli
sînem..

Her seferinde sıtma
ve kan uyuşmazlığından muzdarip
bir hevesin uğultulu komşusu
dur şuurum. Ve kaçak
bir cereyanla haşır
neşirse artık rûhum; görüyorum
görüyor
onu: Lâmia'nın son çocukluk töreninde endişeli
gözlerle izlediği kırık
dökük bir ayrılık hissinin nefeslere
döşediği o buruk yitiriş
kipini: Deliye dönüyor
du Eşya ve Zaman
unutulmuş
tarihlerin müzmin rivâyeti..

Sen çıkarıp kalbini
kalbine
doladığında...

* Şairin, yıl içinde yayımlanacak "Hurûfî Melâl" adlı kitabından.

HÜSEYİN ATLANSOY

AKSA

Uzaktan
Sabah kadar soyut görünür yüzümüz
Oysa biz akşam gibi gülümsüyoruz
Dişlerimiz arasındaki balığı -bak işte -
Kıpırdatan umut
İkindi düşlerini bile kıskandıracak
Kadar
Şen işveli ve bir o kadar işlek.

Ve
Elbet ışıltılıdır
Eğer elle tutulabilirse
Şu titreyen bileklerimizden
Hızla telaşla akıp gidiveren öğle

Öfkemizse
Bir gölgenin sahibini arar gibi
Bir oraya bir buraya
Ya da
Bir nehrin arastasına
Akar aksa aksa
Ellerimiz arasında durur gibi
Durmuyor
Durmaz filistinli çocukların ellerinde
Durmadan akan el Aksa

Bir gün büyüyeceksin
Çocuğum sen, sakın
Son taşı atma özenle sakla
Dikmek için
Onların mezarlarının başına

ADEM TURAN

MAZİ

Dün bahçedeydik; eski
günlerden konuştuk yaşlı
dutun gölgesinde, kovulmuş
aşklardan; suyun ve toprağın
ayartan tazeliğinden sonra!
Yasaklanan ve dayatılan
ve onurumuza dokunan
ne varsa. onlardan da! Yok
gibiydi Zaman;
geldiğimiz yol, çıktığımız
yokuş ve indiğimiz
merdiven!

Ama, gördük yine de görmemiz
gerekeni; duyduk ve dokunduk
o kısa zaman aralığında kelimelerin
tılsımlı diline, altına çalan
rengine ikindinin.. yılların
hasretiydi çünkü bu!
Yaksındı ruhumuzu
o süreğen ve
görkemli mutluluk.

Ey dil! Ey yıllardır kanayan
onulmaz yara! Dündü ve
bahçedeydik seninle; yok
gibiydi Zaman; ne akşamın
nazlı zaferi, ne de söz ve
serüven!

SÜLEYMAN SAHRA

SÜTYOLU

küçük bir kızım henüz onüç
sizin beni ağlatmanız pek güç

geceyi kısaltırım kışın bile usluyum hem
uyuyun efendim ben hiç rüya görmem

gündüzü doldururum elim hamarat
vakitsiz özlemem annemi olun rahat

hep gülün hep oynaşın ne aç kalırım ne çıplak
her yerde bulunur bir kaç yaprak terkedilmiş başak

küçük bir kızım söylenmem böyle kendimle gülünç
başkadından öğrenmek pek güç

ıslanmasın diye devletim yıkamam içimin çamaşırlarını
kirlenmem yine de çünkü hiç bakmam kapıdan dışarı

getirdikçe kahya güzel erzağı donatırım sofranızı
işim var iştahım doygun siz çoğaltın varlığınızı

hanım kız süslenirken çatlayan aynaları
siler süpürürüm gözüme dikerim parçaları

konuklar yakınlar gelenler kalanlar ne de çok hamfendi
aman üzülmeyin yetişir yetiştiririm beceririm ayak altından çekilmeyi

konuş büyüdün de artık bana kalfa
yoksa dönemem köyüm çok uzakta

öldüğünde küçükbey okul yolunda
karar verdim yol yok yola çıkmaktan başka

yerleştiğimde annemin rahmine yürünecek bir yol vardı
çıktığımda yeryüzüne beni yürüten bir meme vardı

sizinki ne o bile bitti de burdayım sütün beni getirdiği yerde
gidersem gücenmeyin bulmalıyım çağırıyor kaynak nerde

boynumu boğdum doğurdum göğsümü
yok yok görmüyorum arkamı önümü

çağırmıyorum kimseyi saçlarımdan çekip vursun duvara başımı
kanımla kirletmesin terimle temizlediğim duvarı
utanır saklarım çingeneler terkederse kırları
eğri ve de büğrü ıslak ya da kurak kim bulacak yolları
döneceksen geriye duvarı silen yol damarda akmalı

hayretiniz yetmiyor şüpheniz yoruluyor bu bendeki sabra
şaşmayın siz unuttukça hayattasınız ben yolcuyum andıkça

gevezeliğimden değil bu sözler seslerin yolculuğundan
bellediğim sözcüklerin yeşerme zamanından

küçük bir kızım henüz onüç
sizin beni anlamanız pek mi güç

ŞABAN ABAK

PENCERE

Çocukluğumun açık kalmış penceresinden
Bir kanat rüzgârı gibi göğsümde
Duysam püfürdeyen serinliğini
Kerâmet gösterir kuşdili söyleşirim
Gözlere parlaklık verir sözlerim

Binbir penceresi vardır bilirsin
Şairlerin çocukluğa açılan
Kapanmaya görsün biri, aniden
Unutuverirler bir şah mısraı

Henüz yazmamışlardır.

Sarkınca çocukluğuma düştüm birden
Gözlerinin ruhuma açtığı pencereden.

MÜRSEL SÖNMEZ

AŞK OLSUN

bana ne! diyeceksin, ölsün!
bulanık sulara başını daldırıp
unutacaksın o yıldızlı duru geceyi
tenine sığdırdığın virüs aşındıracak
gün gün koparacak hayat bağını

bense ikiyi bir etme uğraşındayım
bana ne! diyemem, ölmesin!
öyle bir can katayım ki ona
her sabah benimle uyansın güneş
her akşam benimle olsun ay

unuttum! diyeceksin, adını!
bir eskizaman masalıydı
oyundu öyle oynanmalıydı
unutunca unuttuğun sensin oysa
aklının hilesine yenik düşensin

bense her isimde seninleyim
unutmak yok! dedim bir kere
seni anmadığım an
yaşanmamıştır zaman
adınlayım kırık bir ahenk içinde

güvenli sulardasın durgun ve ölü
törelerin, kuralların, uyumun resminde
bekliyor gemilerin çürüme limanını
ne uzak ufukların var heyecan dolu
ne taze güneşin var hergün bir başka doğan

varsın çatlasın yürek! diyorum
doludizgin koşsun sevmelere
yürürlükte kalsın aşk
kafesler açılsın
kuşlarını bekleyen derin göklere

SEYFETTİN ÜNLÜ

SAKLI ALBÜM

/adı eskide kaldı geçti senin zamanın
her yolun sonunda aşk kandili yandı/

1
hor görme kendini zaman sendendir
günleri bekle geçer karanfiller hatırına
cam kırıkları dolu bir rüyada herkes
adım adım sayıklar o dikensiz gülleri
her ömür fotoğrafını kendine bağışlar
varlığını tuttukça gök aynalarına
adresin yazıldıkça yokluk kitabesine
başka bir ses konuşur dünya çarşılarında

2
bir dar zamandı yanyana yürüdün
sonsuzluk kumaşında tükendi gece
mecnun da böyle dolaştı dışarılarda
omuzlarına ağdı ince kırağılar
kim nasıl büyüdü bir çocukluk ırmağında
sordukça bu soruyu hırkasına bürünüp
hiçbir şey konuşmadı o kırık gülüşten
dünya bile tenha kaldı garipler kitabında

3
gökyüzü ıssız derler ben bunu bilirim
dağılır kuşları bağrımıza vaktin mühründen
o küçülmüş gözlerimiz yollara dalınca
adımlarımız çıkar karanfiller masalından

4
adı mecnun zamanı yok bir masaldı geçti

HAYRETTİN ORHANOĞLU

BABİL KUYUSU

I.
(YANKI)

/ben buralı değildim
ben ölümlü değildim
göğe doğru çıkarken
basamaklardan.../

babil
geri çağır kelimeleri
kimsenin gecesine benzemiyor sesin
korkuyor
karanlığını bekleyen cinler
bizi dilsiz bırakan diller
bir kuyudan bakınca
uykulu yürekler
geri çağır kelimeleri
/ben buralı değildim
ben ölümlü değildim
göğe doğru çıkarken.../

babil
hep uzakları çizdiğin yüzünde
kandan ve ateşten
yağmurları hatırlatan bereket
mesafeleri daraltan isyan
kuşku yok
bir daha
geri döndürmeyecek

/ben buralı değildim
ben ölümlü değildim.../

seninle yola çıktı ihanet
seninle cinnet
ve belki
zamanın kuşkulu parmakları

kederden heykeller yontarken
dokununca kırılan aynalardan
dinlediysen
hiç kimsenin hikayesini

/ben buralı değildim.../

ben artık
hem babilsem
hem bekleyensem karanlığını
uzakları seçtim yine kendimde
her kuyuya
bir babil daha pay ederken
tuğlalarla örülü gövdemle
göğe ulanan kapılarında
yükselirken başım
yitip gittiysem
hem ben bile değilsem

babil
kelimeleri bekleme...

II.
(KARŞILIK)

işte bu ruhumdur derim sana
bu ağırlaşan kuşkunun çölünde
yalnız benim adım lanetlidir
yeniden yükselince yıkıldığım kuyularda
sonsuzluğu unutan bütün ölümlüler gibi
her karanlıkla yeniden örülen şarkılar gibi
anlaşılmaz işaretler bırakan şehir

işte bu ruhumdur derim sana
ey korkularını yazgı bilen yolcu
saçları uzayınca zamana hükmeden
çölü ve rüzgarı şahit tut adımlarına
ne kadar kıyısına çekilirse hayat
sen de o kadar uzak dur gölgemden
kapını çalacaksa tutkularım
ve ruhum örtecekse kapını
uzak dur yine de
bu ruhumdur derim sana
bu ruhum

MUSTAFA AYDOĞAN

KIŞ

I.
yaza oğul olan sevincim! kış sana da geldi
karıştı çocukluğun banyosu diğer odalara

yazın sözü uzundur, kışın derdi çok
ben de eylülün kapısını aralayıp bir dilek tuttum
kışın herkese giden bisikletine bindim
yağan karın altına kadar indim
gördüm ki
yazın bağına bahçıvan durur hallacı mansur

II.
gecenin kilidini açtık sabaha kadar kıştan konuştuk
çocukların mahzenine inen cambazın elinden konuştuk
bir mağaraya vardık iki adamdan konuştuk
iki gözden, karşılıklı iki müzikten
-El Kindi sayıların başlangıcı 2 dir diyor-

yaz da geçti bir yağmur gibi sözlerin arasından
atların sevincinden konuştuk
kışa karpuz götüren kızlardan
verasetle intikal eden bir hüzün çiçeğini
elden ele dolaştırdık ve ağlayarak kokladık
sonra bir bahçeden birbirimize baktık

III.
yanlış bir turistim kışı gezdiğimden beri
günahlarımdan yapılmış tatlı bir oteli var onun
kaybolunca gider kalırım
kırılması süren bir sevinçle mührümü açar
yolcunun kitabından hatıralar okur bana
yağmura sekiz çizen bir dalgınlığa çarparım
ve derim kendime -kimin nesisin?

IV
oysa
yazdan ne çok neşe getirmiştik

KENAN ÇAĞAN

SANDAL

uykularımın acı sokağı. sırlarımı
bölen elmas. sancılarımın üzerindeki
kehribar göz. bu hışırtılı yürüyüşü çöz.
beni fırtınalı denizlere sal. kızıl
saçların için sukunetimi limana bağla.
kendini korunak kıl ve beni acılarını
balıklara emziren mukimin bil.
ve dahi isyankarın. kalem ve kılıç erbabın.
dilsizin. yüreği dağlanmış aşığın.

hınçla devrilen dağ bu arzın arsızı sanılmasın

kumsala vurur yedi kat deriniyle deniz
incinen endamına kuzey ellerini
feda ederim rüzgârın gülden göğüslü
kadınların düştüğü atlas
ve sesimi unuttuğum toprak
beni hangi bedestende metruk ve dimdik
unuttuysa orada unutacağım çilingirlerin de
artık hatırlamadığı o kâgir kapıyı

ALİ K. METİN

MOR SERENAT

Issız bir lekeyim burda
Çapraz
Örtük ateşler içinden
Bir farkedişin hışmıyla ben
Mor mürekkebini sabahların
Yüzüne koyveren bir leke.

Utangaç aşklarım vardır
Çarkında feleğin
Her kuşun bir ömrü
Her ömrün belki bir avuç külü
Yolların tuzağından.

Dikiş tutmayan umutlar gibi
İnildeyen
Bir usun zulasında böyle
Ne kalabalık korkular
Ne bir bedevi güleçliği
Yüzsüz bir celladın
İlmeği sade.

Ve mor
Gün gün büyüyen bir lekeyim
Burda ben.

MEHMET S. FİDANCI

ÇÂH-I DÎL

çatladı çöl, eğildi Nil

Kalbimin işi tamamdır Züleyha
derinleştikçe ve indikçe Yûsuf
sen iken yazgımın ergenlik buğusu
sen iken göğsümde koptu sâyha
koptu kum, fırtına

Sen iken kapıldım
da kapandım çölün rahmine
sen iken bilmenin bir bedeli vardır
gözlerini bilmenin bir bedeli vardır
sen iken serpilmektedir bedenim
sen iken geçer aşkın semenderi
âteş-i dîlden içeri

Sen iken sürgülendim ya
çöl rüya, Nil rüya, zindan rüya
sen iken sınandım da Züleyha
sen iken bedellendim sana...

A. ALİ URAL

CAN HAVLİ

tavan aralarında
yağmurun sesini dinlerken
kuduran şemsiyelere

hep yanlış tuşa basıyor, yırtıldı kâğıt
arsız bitkiler gibi duvar diplerinden fışkırıyor hep
hep sargıyı çözüyor, sarmaşıklara karıp
büyüyorsa da ufukta görünmüyor hep
hep görüyor, görmek mi; yılan deliğine
seslerin girmesi ve grileşmesidir hep
hep susuyor, susmak mı; ezmek dudağı
sesin tonlarca ağırlığı üstünde
hep görüyor, görmek mi; gözün tuzağı
ölüm takılıyor elbisesine

hep yüzülmemiş denizler için kutba gidiyor
tek kefeli terazilerde tartılıyor hep
ateş yakamadığı için çiğ balık yiyor
sesinin külü dökülüyor hep
hep uzatmada yeniliyor, eşiğe takılıyor ayağı
yüzgeçlerini gösteriyor hep köpek balıkları
hacerülesved'i yanında gezdiriyor
ne eli hatırlıyor, ne dudağı hep

hep can kulağıyla dinliyor, dönmedi rüzgâr
çatılardan kuşları savuruyor hep
hep savruluyor kuşlarla avcılar
hep harman, hep kan, hep buğday, hep et

hep yağıyor, yağmalıyor, yağma yok diyor hep
hep sarıyor, sarmalıyor, sarma yok diyor hep
hep yağıyor, tıpırtılar damın göğsünde
asla açılmayacak kapıyı vurup duruyor hep
hep yağıyor, yağmak mı; tavan aralarında
sesin ahengiyle kuduruyor hep
açılıp kapanan şemsiyeler soluk soluğa

MEHMET SOLAK

O YAZ GETİRDİ

-ö. lekesiz'e-

gece ah o gece
nasıl da bastırıverdi yağmur gibi
bir daha açmadan kanatlarımızı rüzgâra
daha çağrılmadan kırlangıçlarca

geçti gitti yağmur gibi
kendini bıraktı bize öperek alnından kendini
buruşturulmamış mektup
esrimiş beden tadında mahmur bakışta
saçları çimen dokunuşu
şakakları mor mercan

hani nerede kimde şimdi, o gece
bakışını andıran bakışı
hangi çerçevelerde hangi yüzlerde, eksiksiz
alacakaranlık sözlerde mi yoksa
salkım salkım akasyalar/da tasalarda
sarı ikindiler yoğrulurken akşama

yaz ah o yaz
eklemeseydi kendine bir gün daha
kalsaydı kiraz dallarında tutuklu
kara tren gibi gelir miydi acep
ağarır mıydı ufukta özlenen beyaz gemi
işte kara, kapkara! der miydi atlas pelerinli tayfa
düşleri yaprak, kaderi
yaş toprak ayakları

işte o gece ah işte o yaz
çıktı aynalardan Bahtiyar bembeyaz
kendini getirdi bize bir kendini, lekesiz
kanatları kül
gölgesi kor o yaz

ATIF BEDİR

SANDIM BAHAR AĞLIYOR ERİK DALINDA

Babama

İlk cemre düşünce gözlerine
yine yollar çeler aklımı
geçer giderim ceylanların kalbinden
görmez beni hiç kimse
göçmen kuşlar gibi bilirim dağları
yanımdan akar bin bir çiçek

Heybemde dualar ve bir tutam sabır
güzden kalmış şifalı otlar yanında
sabah oldu mu, duyduğum ezan mıdır
yoksa deli poyraz mı uğuldayan
sandım bahar ağlıyor erik dalında
camlarda uçuşan kar mıdır
zalim bir menekşe ayarttı beni
ilk cemre toprağa ilk çağrıdır

Sular yürüyünce ışkınlara
biter zemheri zamanların müziği
oysa yeni geldim, ayaklarım toz içinde
dağınık saçım başım
geç mi kaldım, bu kalabalık niye
ilk cemre çatılardan süzülen melektir

Ah yaz yağmurları!
burnuma tüten esrik toprak
hikayesini yitirmiş kelimeler
şiirinden savrulmuş imgeler
haydi, yeni bir resim çizin bana
ve bir gökyüzü, mavi olsun
ilk cemre vedalaşmadan ayrılıktır

KEMAL SAYAR

EX NIHILO

Bir denizin kıyısından
İçinde kabaran açlığa bakarak:
Yıllar seni niye yatıştırmadı
Ey nefis, niye törpülemedin kendini
Bıçaklara, kavgalara sokularak
Gülün gözlerinden bülbüle bakarak:
Niye rahat ettin ey nefis
Var olduğunu içindeki yaralardan
Okumayı neden unuttun
Neden Allah'ın bahçelerine değil
Güle ve gülistana
Ve aşkın lehçelerine değil
Okullara, bankalara seyirttin
Bir boşluğun avlusundan
Savrulup giden maziye bakarak:
Aldanmak mı istiyorsun ey nefis
Kalabalığa katışıp uyumak mı
Arz ve sema sana bir şey söylemesin
Anka seni uykundan seslemesin mi istiyorsun
Rahmet, kendini seyrederken
Ona gözlerini yummak mı
Alemin kalbinden oluşa bakarak:
Herkes ve herşeyle beraber mi akmak
İstiyorsun ey nefis
Boynunda kurumuş bir gülün vebali
Esir pazarlarında mı dolaşmak istiyorsun
Ruhların şöleninden
Kulaklarında kalan uğultuyu
Unutmak mı
Bir rüyanın başkentinden
İçine üşüşen sözlere bakarak:
Hayat yıllar boyu
Hep aynı şarkıyı söyledi, bak
Ey nefis ricat etme anlamdan

Boşluğu dirilt, su ver içinde göveren hakikate
Kaçacak neresi var, hangi sığınak
Kişi ne kadar uzaklaşabilir yurdundan
İstese de ne kadar ıssızlaşabilir Tanrı'dan
Aldanmak mı istiyorsun ey nefis
Şarkıdan beri durmak mı

Dön. Geri bak.

MESUT GÜZELCE

YOLCUNUN

Gecedir, Ay
denizin dalgalarında yakamozlanan ışığını
dağıtmıştır yeryüzüne

Yıldızlar
belki yarin boynundan düşüp, dağılan incilerdir ayakuçlarında
belki, bir ilkçağ hazinesinin parçalanmış sandukalarından
göklerin derinlerine saçılmış elmaslardır

Bir keman sesi duyulmaktadır
direkleri kırılmış bir batık ahşap kalyonun
dip akıntılarıyla matemini tutan

Göç mevsimidir zaman
Eflatun gökler altında
bir beyaz telli turna
bir başına kanat vurur göç yollarında
kimbilir hangi kanlı göz çukurunda
kana bulanmış, yorgun kanatlarıyla

Gönlü yaralı ırmak denizin
kara bağrında kayıp
kendini aramaktadır,
hatıralarından

Avın yüreğine balyoz olup inen korku
titretir diz kapaklarını
ölümün bakışları
ormanın karanlık dehlizlerinde
çakmak çakmak yandığında

Yeşil çayırlarda papatyalar
halay çekerler rüzgarın kollarında

Derler ki
herşey burada olup bitti

Dervişin abası altında saklanan akrep
burada tutuşturdu cehennemin alevini

Gözler miydi yanan, yollar mı
hiç kimse bilmedi
bilen söylemedi,
söylenen duyulmadı,

Devrildi göklerin çatırdayan direği
üzerine insanın,

Evet gecedir

Ayışığı, yıldızlar, keman sesi
denizde bir batık kalyon
bir de kendini arayan ırmak
havada, kanadı kanayan telli turna
ormanda ayak sesleri ölümün
halay çekiyor papatyalar kırlarda

Herşeyin hiçbir şey kadar güzel olduğu
bir dünyada bir yolcunun
çöllerde bıraktığı ayak izleri
örtülüyor kelimelerle ve kumlarla

MEHMET CAN DOĞAN

DÜNYA İŞTE BÖYLE AYAKTA DURUR

Bir baş ağrısı ile kucakladım seni dünya
kâğıtlarına koştum yıldızlarını saydım
ağırlığından ayırdım birer birer insanlarını
adamlarını bir tasa bir tasa kadınlarını
ay kadınlar okundukça parlaktı adamlara
bir baş ağrısı ile kucakladım seni dünya

Geceni gündüz etmeyi karlı dağlar acısına
iklimlerde yer bulamayan mevsim dönüp gitti
yoksa yer mi değiştiriyor bulutlar da turnalarla
şöyle göğsüme vursam da ya parlasa ya parçalansa
içimde tozlanan yazıklanma hayıflanma

Varsın biri saçlarını tarasın sevgilisine
biri mercandan varsın biri kehribardan bir kolye
hangi ten var ki ürpermiş de ışık tutmamış diğerine
böyle durulur işte üzerinden kuşlar geçmiş bir göl de

Biri güneş gözlüğü soruyor güneşini uzak tutma
biri eteğini çekiştiriyor bacaklarını kısalt onun
birinin gülüşü sevgilisinin yüzüne uygun koru onu
biri uykusundan uyandı su ver suyuna

Bugün baktım da şöyle uzun duvarlarına
ne göğüsler kaldı ne onların kestiği ışık seli aramızda
meğer duvarlar meğer gözler meğer battıkça
bir baş ağrısı ile kucakladım seni dünya

CEM YAVUZ

IŞIĞ

nihat'a;
"with black despair

mavi buzul kaya titriyor
kıvıldıyor beyaz cam su dipte
bir balık ağzı yaklaşıp u s u l
açılır gibi dünyanın gözkapakları

ne çok şey söylemişti güneş altında soluk
yaprağın seyrettiği a y n
a y l a uzanıp ağaçlardan
göğe değen düşünce

bulutların ı s s ı z
bir halka bıraktığı yüzde
bağışlayan esirgeyen ölümü
hatırlar mı
d
a
l
ı
p
son kabarcığa
Işığ'ndan n e l e r dilemişti gölge

m ā y î buzul kaya
eriyor gibi dünyanın gözkapakları

ALİ AYÇİL

KASR-I ŞİRİN

Hacamat da yaptırdım kalp gövde yine ağır
Ağır, aşkın en uzak sınırında cevelan
Paşalarım oturmuş meşk ediyor çardakta
Sırça köşkün sahibi bana düştü heyelan

Bir vakit ki geriyi düşünmek bile kayıp
Hayal defterinden bozgunla çıkıyor düş
Ne etse yakışmıyor tenimin mücellidi
Haremine maskara şu yaldızlı görünüş

Köpükten bir bulutu taşardı koşumundan
Utkunun hevesiyle çatlattığım kısraklar
Beni cenge çağıran düşmanıma nazire
Zamanın incelttiği zırhı deliyor bahar

Gözdesiymişim meğer, onca gözde içinde
Boynumu ucun ucun kavrayan bir kemendin
Demek ki zan süslermiş seçtiği odalığı
Çarkını döndürmekle övündüğüm levendin

Şimdi hangi anasır erbaine kapansa
Züht güler porsuk yüze gerisin geri çıkar
Kurduğu şehrayinin tertibinde şaduman
İle geçen ömrümün giydiği hırka çıkar.

ESVER ÖLÜÇ

AVA VE AVCIYA DAİR

I
hakla olmak haklı kılmıyor insanı
birinde avsın çünkü diğerinde avcı
avcıya silâh gerek ava kader
av kendiyledir avcı yol keser
hey avcı işte avın silâhını doğrult
dilini bileyle kalemini yont
kaşla göz arası al hakkını
gururunu yücelt şehvetini soğut

II
haklı olmak için çoğunluk gerek
banka gerek cadde ve fabrika
tek kişilik oysa en benim diyen mağara
dönülse ordan şehir medine artık
fakat çocuklar baharın indiğini görmemeli
kuşlar kurumuş çeşmelerde ölmeli

sana halkıyla gelecek şehir
şehir ki kırılmış aynalar ormanı
orda hiçbir yüz kendisi değil
hançeresinde yağma ve düzen
orda coğrafya orda tarih ve cedel
kalp orda demir libaslar giyer

şehrin gülümseyen çiçeklerinden sakın
koru kendini kır gezmelerinden
şehir bir av partisidir unutma
şehirde her ticaret yarım
şehirde müşteri daima haklıdır

III
bazen roller karışır hatlar kaybolur
kendi nişangâhında vurulur mansur
hey mansur sen ne yaptın
sendelettin mevsimlerin dilini
miskin oldun hakladı seni yazgın
sahi mansur sen ne yaptın
kanımıza çözülmez bir düğüm attın

ŞİİR











KİTABEVİ

Çatalçeşme Sk. No: 52/A Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0 212) 512 43 28-511 21 43
Faks: (0 212) 513 77 26

MEHMET CAN DOĞAN

ŞİİR KİTAPLARI

A

A. Galip: Müntehir Aşklar (2000).

A. Kadir: Tebliğ (1943), Hoş Geldin Halil İbrahim (1959), Dört Pencere (1962), Mutlu Olmak Varken (1968, Bütün Şiirleri).

A., Osman Hakan: Göç ve Ölüm Şarkıları (1987), Yol Şarkıları (1991), Gül Odası (1995).

A'kan, Seza: Beş Dakika Ara (1972).

Abacı, Tahir: Odaları Utandıran Dağlar (1976), Basit Şeyler (1980), Nasrettin Hoca (1980, Çocuk Şiirleri), Sıcak Hayat (1994).

Abak, Şaban: Bağdat'tan Dönen Şiirler (1990).

Abalı, Emin: Atarna Selâm (1944).

Abasıyanık, Sait Faik: Şimdi Sevişme Vakti (1953).

Abdullah Cevdet: Hiç (1889), Tulûat (1890), Türbe-i Mâsûmiyyet (1890), Mâsûmiyyet (1893), Kahriyat (1897), Karlıdağdan Ses (1931), Düşünen Mûsikî (1932).

Abdurrahman Sâmi Paşa: Rumûzü'l-Hikem (1870), İnşâ-yı Sâmî (1873)

Abdülhalim Memduh: Tasvîr-i Vicdan (1883), Tasvîr-i Hissiyât (1885), Bürhan (1885), Bedriye (1886, Manzum oyun).

Acar, Hüseyin: Sevgiden Dodstluğa, (1997).

Ada, Ahmet: Gün Doğsun Gül Üstüne (1980), Acıyla Akran (1983), Yaz Kırlangıcı Olsam (1985), Aşk Her Yerde (1990), Günyenisi Lirikler (1992), Vakit Yok Hüzünlenmeye (1992), Yitik Anka (1993, Toplu Şiirler), Taş Plak Gazelleri (1995), Küçük Bir Anmalık (1996), Begonyalı Pencere (1998), Denize Atılan Çiçek (1999).

Ada, Serhan: İlân-ı Şiir (1995).

Âdile Sultan: Dîvân (1996)

Adiloğlu, Mustafa İzzet: Bacadan Tüten Duman (?)

Adnan, Mesut: Ebruli İlkyaz Kızı (1992).

Afacan, Aydın: Itır ve Güneş (1996).

Ağabeyoğlu, Selma: İnsanı Ararken Ağlayacaksın (1985), Bütün Fotoğraflarım Siyah Çıkıyor (1996).

Ağaoğlu, Yeşim: Hırsızlama Aşklar, Gri Yalnızlıklar (1996)

Ağıl, Nazmi: Gökçeyazı (1998), Boşanma Dosyası (1998)

Ahmed Arif: Hasretinden Prangalar Eskittim (1968).

Ahmed Hâşim: Göl Saatleri (1921), Piyâle (1926), Bütün Şiirleri (1987, Haz: İnci Enginün ve Zeynep Kerman.)

Ahmed Kuddûsi (Şeyh): Dîvân (1872).

Ahmed Sâdık Zîver Paşa: sâr-ı Zîver Paşa (1895, Mektup ve şiirler).

Ahmet Necdet: Uzuneşek (1977), Ne Çok Enkaz (1988) Sana Bunca Yangından (1991), Gün Yüzleri (1992), İnegöl Hey İnegöl (1992), Kün (1994), Ay Kasidesi (1995), Zümrüt Longa (1998), Bir Can Yongasıdır Aşk (1998, Toplu Şiirler).

Aka, Dinç: Aşk Meltemi (1967).

Akalın, Mustafa: Bahar ve İzim (1947), Alev Alev (1958).

Akay, Oğuzhan: CinAyetler (1989), O Uzak Ay (1994), Compact Risk, Digital Poems (1994)

Akay, Salih: Aşkın Vatanı (1948).

Akbal, Suat Salih: Benden Sonra (1958).

Akbaş, A. Vahap: Efgân (1982)

Akbaş, Ali: Masal Çağı (1983), Kuş Sofrası (1991).

Akbulutgil, İbrahim-Aslan, Ö. Fehmi-Yaşar. Esad: Al Gayrı Gönlüm (1966).

Akça, Aşık Molla Mehmet: Aksaray'dan Bir Güneş Daha Doğdu (1954), Aksaraylı Aşık Mehmet Akça (1958

Akçakoca, Ülker: Satırlarla Çizilen (?).

Akçam, H.İ.: Devrim Çocuklarına (1939).

Akdağ, Tevfik: Lacivert Kanatlı Bir Kuştur Gece (1968), Çıplak ve Sevinçle (1977), Eski İnsan Sözleri (1990), Kıpırda Ey Aydınlık (1994, Bütün Şiirleri)

Akdenizli, Melda: Hüzün İzleri (1992).

Akdora, İskender Fikret: Acı Gök-Hatıralar Şeyler (1945), Renkli Şiirler (1950), Gün Sonu (1953). Ateşkondu (1954), Kubbealtı (1955), Ağda Bir Şey Y (1955), Deli Dünya (1956), İnsanlar Arasında (1956 Kantaşı (1958), Vega (1963), Acı Gök (1965). Ma Kan (1970), Sağken (1988, Bütün Şiirleri).

Akengin, Yahya: İstesen (1969), Akşamla Gele (1973), Çağ Sürgünü (1977), Saatler ve Çehreler (1982), Ötelerden (1986), Kimselere Anlatamadım (1988), Sözümüz Var (1994)

Akgün, Aşık Zülfikâr (Divânî): Ademin Sırrı (196 Aşık Zülfikar Divanî'den Şiir ve Deyişler (?).

Akgün, Nahit Ulvi: Üç Gönül (1937), Leylâ (193 Irgat (1942), Sebep (1945, Mehmet Serpin'le birlikte), Birisi (1955), Karanlıkta Bir Ağaç (1960), Gerçek Düş (1965), Evren Türküsü (1966), Ağaçlar Uyanınca (1971), Eksilen Gökyüzü (1980), Güneş Açınca (1984), Yolumuzun Üstünde Bir Adam (1991), Bütün (2000, Bütün Şiirleri).

Akhasanoğlu, Necmettin Veysi: Bir Buket Şiir (1932).

Akın, Gülten: Rüzgâr Saati (1956), Kestim Kara Saçlarımı (1960), Sığda (1964), Kırmızı Karanfil (1971), Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı (1972), Ağıtlar ve Türküler (1976), Seyran Destanı (1979), Seyran (1982, Bütün Şiirleri), İlahiler (1983), Sevda Kalıcıdır (1991), Sonra İşte Yaşlandım (1995), Toplu Şiir 1945-1991 (1996), Sessiz Arka Bahçeler (1998)

Akın, Sunay: Makiler (1990), Antik Acılar (1991), Kasa Süsü (1993), 62 Tavşanı (1998)..

Akıncıoğlu, Niyazi: Haykırışlar (1938), Umut Şiirleri (1985, Haz.H.Atabaş, Ö.Can).

Akışık, Kenan Mümtaz: Yok (2000).

Akkanat, Cevat: Kara Oyun (1997), Güz Klâsiği (1998).

Akkoç, Hüseyin Şevket: Atatürk'ün Vefatı-Milletin Feryadı (1938).

Akkoyunlu, Rıza Polat: Bende Kalan Mektuplar (1950).

Akoğul, Merih: Son Dokunuş (1992).

Akova, Akgün: Sansürlürme Şair Abüüü (1991), Pepetye (1992), Baba Bana Bağırma (1994), Aşk ve Kuyruklu Yıldız (1997), Seçme Şiirler (1998).

Akozan, Mehmet Sıtkı: Dîvançe-i Şinâver (1913), Salâ-yı Cihad (1918), Oğlumun Defteri (1923), Kervan (1927), Avengi Yârân (1931), Küllükname (1936).

Aksal, Sabahattin Kudret: Şarkılı Kahve (1944), Gün Işığı (1953), Duru Gök (1958), Elinle (1962), Bir Sabah Uyanmak (1962), Eşik (1970), Çizgi (1976), Şiirler (1979, Toplu Şiirler), Zamanlar (1982), Bir Zaman Düşü (1984), Şiirler (1988), Buluşma (1990), Batık Kent (1993).

Aksan, Ethem Veysi: Ayna (1938).

Aksavrım, Mehmet: Adım Gelecek (1967).

Aksavrın, Hüceste: Benden Evler Kuruldu (1972).

Aktan, Feriha: Kuytu (1971), Işıltı (1972), Yarın Sabah (1973), Dağbaşı (1975).

Aktaş, Turgut: Kaynak (1939).

Aktay, Sâlih Zeki: Persefon (1930), Asya Şarkıları (1933), Pınar (1936), Rüzgâr (1938), Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar (1961).

Aktunç, Hulki: Sır Kâtibi (1989), Islıkla Tarihçe (1989), Adresim Aynalar (1991), Şarkılar (1992), İnsan Aşklarının Külüdür (1993), Istıraplar Ansiklopedisi (1994), Bir Şeyin Varoluşu (1999), Fırak (2000, Bütün Şiirleri).

Akyol, Sina: Su Tadında (1980), Lokman'la Geçen Şen Günlerim, (1982), Haytalarla Hatmiler (1990), Ayda Tümör İzleri (1994), Avluda (1996), Meğer Söz Gümüş (1996), Belki Çiçek Dağına (1999, Toplu Şiirler), İkindi Kitabı (1999).

Akyürek, Ahmet Remzi-i Mevlevî: Ayine-i Seyyid Sırdan (?), Bergüzar (?).

Albayrak, Reşat: Açlık (1969)

Aldanır, S.: Memleket Saat Ayarı (1953).

Alemdar, Hüseyin: Toplanmış Sevgi Öküleri (1986), Gecede Gülümseme (1987), Aşk ve Preludler (1993), Ten Kitabı (1998), Hüzün Kitabı (1999). Sinema Kitabı (1999).

Alhasoğlu, Kâzım Yücel: Beyaz Gül (1971).

Ali Ferruh (İbnürreşad): Lâlâkıyât-ı Edebiyye (1883), Devlet (1884), Hûşenk (1885), Şâyan (1886), Üssü'l-Esas (1887), Kerbelâ (1888).

Ali Haydar: Sergüzeşt-i Perviz (1865), İkinci Ersas (1865), Rûyâ Oyunu (1875, Her üç kitap da manzum oyun.)

Ali Nusret: Şahab (1888).

Ali Rûhi (Veys Paşa-zâde): Lemeât (1884).

Ali, Mustafa: Çağdaş Yangınlar (1992).

Alınmaz, Halil (Bağrıyanık): Aşık Bağrıyanık-Şiirler ve Sevda Manileri (1953).

Alkan, Erdoğan: Güneş Tozları (1958), Ekuanil Çiçekleri (1964), Kerem Gibi (1971), Kuş Ormanı (1981), Kıyı (1983).

Alkaya, Orhan: Parçalanmış Divan (1990), A! Etika (1991), Yenilgiler Tarihi Cilt I (1994), Erken Sözler (1999), Tuz Günler (2001).

Alkent, Cemil: Bekâr Odası (1952).

Alkılıç, Lutfullah Şâdi: Bir Elde Kitap, Bir Elde Bayrak (1960).

Alkışlaroğlu, Y. Ömer: Ağla Gönül Mevlâ'ya Doğru (1958).

Alova, Erdal: En Son Çıkan Şarkılar (1980), Gizdökümü (1989), Bitik Kent (1995).

Alp, Yakup: A'dan Z'ye (1963).

Alp, Yaşar: Akşam Renkleri (1967).

Alpay, H. Cengiz: Yaz Dedi (1966), Başlattılar (1968), Alparslan ve Malazgirt Destanı (1971), Nakışlar (1972), Harman Zamanı (1974).

Alper, Yusuf: Kanayan Şiirler (1985), Zamanın Kırılan Aynasında (1989), Yaldızlı Bir Yanılsama (1994), Yeryüzüne Vuran Telaş (1995), Şimdi Hangi Irmakta (1998).

Alptekin, Mahmut: Atatürk'e Şiirler (1969).

Alptekin, Süleyman Hicrânî: Batmayan Güneş (1959), Aşık Hicranî (1960).

Aksan, Nebil Fâzıl: Bahçemden Bir Demet (?)

Altan, Erdoğan-Söğüt, Ayhan-Yaral, Gural

Altınay, Necmi: Alın Yazılar (1960).

Altınel, Sabri: İnsanın Değeri (1955), Kıraçlar (1959), Zamanın Yüreği (1982), Şiirler (1983).

Altınel, Şavkar: Kraliçe Viktorya'nın Düşü (1991), Gece Geçilen Şehirler (1992), Donuk Işıklar (?), Kış Güneşi (1999).

Altıntaş, Günel: Sevdalı Nehir (1997).

Altıok, Metin: Gezgin (1976), Yerleşik Yabancı (1978), Kendinin Avcısı (1979), Küçük Tragedyalar (1981), İpek ve Kılaptan (1987), Gerçeğin Öteyakası (1990), Dörtlükler ve Desenler (1990), Süveyda (1991), Alaturka Şiirler (1992), Yel ve Gül (1993, Seçme Şiirler), Hesap İşi Şiirler (1994), Bir Acıya Kiracı (1998, Toplu Şiirler).

Altunel, Yusuf: Hüzünlenme Düşleri (2000).

Anadol, Müfide Güzin: Derviş Hayriyesi (1967), Geceleyin (1978), Gece Sefaları (1985).

Anday, Melih Cevdet: Garip (1941, O.Veli ve O.Rifat ile birlikte.), Rahatı Kaçan Ağaç (1946), Telgrafhane (1952), Yan Yana (1956), Kolları Bağlı Odysseus (1963), Göçebe Denizin Üstünde (1970), Teknenin Ölümü (1975), Sözcükler (1978, Bütün Şiirleri), Ölümsüzlük Ardında Gılgamış (1981), Tanıdık Dünya (1984), Güneşte (1989), Yağmurun Altında (1995), Rahatı Kaçan Ağaç (1996, Toplu Şiirler I).

Angı, Suat Kemal: Uykulu Irmak (2000).

Apak, Rıza: Batı Yakası (1966).

Apaydın, Talip: Susuzluk (1956), Kırsal Sancı (1999).

Arakon, Ömer: Necroscopium (1995).

Aral, M. Turhan: Bir Baş ve Seksen Yaş (1944).

Araz, Nezihe: Benim Dünyam (1949).

Arcak, Ali: Başkadır (1966).

Arcan, İ. Galip: Benim Romanım Şiir Miir (1962).

Ardağı, Adnan: Soyut (1960), Açı (1961).

Ardıç, Şendoğan: Ben (1964).

Arı, Galip Nâşit: Adsız Kahraman (1946).

Arıburnu, Orhon Murat: Kovan (1940), Bu Yürek Sizin (1982), Buruk Dünya (1985).

Arif Hikmet (Hersekli): Dîvân (1918).

Arif Hikmet: Dîvân (1866).

Arınca, Rifat Rami: Ülküç (1934), Avize (1970).

Arınç, Orhan: Saklambaç (1964).

Arısoy, M.Sunullah: Garipler Treni (1948), Muhteşem Kavga (1951), Mustafa Kemal Türküsü (1953), Yaban Mavisi (1956), Dışa Vuran Karanlık (1961), Yanlış Yaşadık (1970), Sabrın Gülü (1980, Bütün Şiirleri).

Arolat, Ali Mümtaz: Bir Gemi Yelken Açtı (1926), Hayal İkliminden Dönen Diyor ki (1960)..

Arslan, C.Hakan: Kıya (1990, Yurdakul Kavas), Hey! Jack, Garry, Allen, Alp! (1997).

Arslanbenzer, Hakan: Reis'in Kara Merhemi (1996), Şehidet'in Erken Günlerini Anarak (1998), Namus ve Başka Şiirler (2001).

Artun, Şevket: Basak (1945).

Aru, Selim: Avucundan Okuduklarım (1942).

Aruk, Hüseyin: Bir-Eşim-ler (1963).

Asena, İnci: Tramvay Döşeriz Ay Döşeriz (1983), Çıplak Bakamıyorum (1996), Tutamadığım Sözler (2000).

Asena, Orhan: Bir Fındık Düştü Dalından (1964).

Aslan, Asım: 633 Adam (1969).

Aslan, Mehmet: Beşpınar (1945).

Aslan, Muharrem: Sevgi, Sevgi, Sevgi (1994), Bütün Aşklarım İntihar (2000).

Aslan, Rüstem: Eski Fırtına (1995).

Asral, Suat Salih: Bir Kitap Kapanırken (1930), Zühalin Halkaları (1939), Güneş Altında (1945)

Asya, Arif Nihat: Heykeltraş (1924), Yastığımın Rüyası (1930), Ayetler (1936), Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor (1945), Kubbe-i Hadrâ (1956), Kökler ve Dallar (1964), Emzikler (1964), Dualar ve Aminler (1967), Aynalarda Kalan (1969), Avrupa'dan Rubailer (1969).

Aşar, Nihat: Aydınlık (1968), Bir Dünya İstiyorum (?).

Aşçı, Mustafa: Allah Yolu (1954).

Aşık Boyacı Esat Hüseyin Canıtez: Bayrak ve Toprak (1973).

Aşık Cemal Turan: Beşler Destanı (1938).

Aşık Dertli: Aşık Dertli Hayatı ve Divanı (1928. der.Çankırılı Ahmet Talât), Aşık Dertli Divanı (? Haşim Nezihi), Aşık Dertli Divanı (?, der. Muharrem Korgunal), Aşık Dertli Dîvânı (1943, der.Saime Çelikel)

Aşık Eşref: Aşık Eşref'in Sazından Sözünden (1968).

Aşık Gevherî: Aşık Gevheri (1929, Prof.Dr. Fuat Köprülü), Aşık Gevheri (1958, Haz.M.Halit Bayrı)

Aşık İçli (Osman): Aşık İçli-Hayatı ve Şiirleri (1967).

Aşık Kul Hasan: Aşık Kul Hasan (1963).

Aşık Meçhûlî: Aşık Meçhûlî Söylüyor (1972).

Aşık Molla Rahim: Aşık Molla Rahim'in Yeni Şiirleri (1955), Aşık Molla Rahim'in İlâveli Din Yıldızı (1959), Aşık Molla Rahim'in Yeni Doğuş Sözlerinden İrşad'ül-Gafîlin (1962), Aşık Molla Rahim'in Eşsiz ve Coşkun Şiirleri (1965).

Aşık Mustafa Zülkadiroğlu: Asker Mektubu (?)

Aşık Ömer: Aşık Ömer Divanı (1963).

Aşık Salih: Aşık Salih'in Deyişleri (1948).

Aşık Sümmânî: Aşık Sümmânî'nin Hayatı ve Şiirleri (1963, Haz. Mehmet Kardeş).

Aşık Şenlik: Aşık Şenlik (1954), Aşık Şenlik (1964). Aşık Şenlik Divanı (1960, der. İslâm Erdener).

Aşık Tokatlı Nuri: Aşık Tokatlı Nuri (1933, haz. Ahmet Talât Onay).
Aşık Virânî: Aşık Virânî Divanı (1959, Haz. M. Halit Bayrı).
Aşık Yahya: Aşık Yahya'nın Şiirleri (1946, der. Cemal Baki)
Aşkun, Vehbi Cem: Göllerin Musikisi (1949).
Atabaş, Hüseyin: Gelecek (1975), Yanarca (1979), Bitmeyen (1983), Yüzün Bende (1988), İlkyaz Töreni (1993), Saydam ve Gizli (1997).
Atabek, Fazıla: Hatıralar (?), Pencereler (?).
Atalay, Besim: Baş Belâlan (1926).
Atalay, Kemal: Açıldı-Manzu Temsiller ve Şiirler (1966)
Atalay, M. Memduh: Bir Vücutta İki Baş (?).
Ataman, Şemsettin: Benim Dünyam (1973).
Ateş, Ahmet Polat: Bacıların Türküsü (1948).
Ateş, Ömer: Hançer (1991).
Ateş, Sami: Anadolu Çağırayım (1973).
Ateş, Türkân: Bütün Yenilgilere Alkış Tutulsun (1968)
Atilâ. Hâfız Hüseyin Oğlu Hamdi: Beyaz Kırmızı (1934)
Atlansoy, Hüseyin: İntihar İlâcı (1985), Balkan Çıkmazında Efendilik Tarihi (1987), İlk Sözler (1998, Bütün Şiirleri).
Atlıhan, İbrahim-Köklügiller, Ahmet-Uz, Mustafa: Ağrılı Üçgen (1960).
Atmaca, İdris: Ekmekarası Umut (1992).
Atmaca, İlhami: O Çocuklar Öyle Mahzun Ağlamaya Gittiler (1993), Neden Korkayım Benzemekle Bir Kahramana (1998).
Atok, Oğuz Kâzık: Atatürk Sendeniz (1959).
Atsız, Hüseyin Nihal: Yolların Sonu (1946).
Atsız, Yağmur: Günlerimiz (1986).
Attila, Osman: Sabahleyin (1950), Baştanbaşa (1959)
Ay, Arif: Hıra (1978), Dosyalar (1980), Şiirin Kandilleri (1983), Gökyüzü Saatleri (1986), İmâ Kitabı (1989), Bin Yılın Destanı (1992, Toplu Şiirler), 25 Yaş Şiirleri (1995), Dokuz Kandil (1997).
Ayanzâde Nâmık Ekrem: Bahar-ı Edeb (1321/1903).
Ayaşlı, Hasan Şişkin: Benim Okul Şiirlerim (1959).
Ayaşlı, İbrahim: Acı Ezilgi (1960)
Ayberkin, Ahmet: Ah O Van Gogh ve Sen (1965)
Aycan, İbrahim Halil: Güneş Seli (1992).
Ayçiçek, Arzu: Şehrinizde Kalamam (1995), Herkesin Bir Uzağı Var (1998), Bir Göçün Haritası (1999).
Aydî: Dîvân (1937).
Aydın, Öğretmen Türkân: Atatürk'üm-Destan (?).
Aydoğan, A. İhsan: Avuntu (1966).
Aydoğan, Mustafa: Kendini Aynalarda Çoğaltan Şehir (1997), Bir Dolu Bakır Yaz (1999).
Ayhan, Recep-Okan Nedim: Dikensiz Güller (1937).
Aykaç, Fâzıl Ahmed: Dîvançe-i Fâzıl der-Vasf-ı Efâzıl (1913), Harman Sonu (1914), Fâzıl Ahmet (1934)
Aykın, Bedrettin: Her Mevsim Acılarda (1982), Gecede Söylenen Türküler (1984), Eski Bir Gökyüzü (1985), Yeralı İlkyaz (1992), Arısızın Güz (1992), Sevda Süreleri (1994), Yalnızlıklar (1997).
Aykız, Ece: Aşk Düşü (1992).
Aykut, İlhan Şevket: Kılıç Artığı (2000), Haz: Zeki Coşkun)
Aynî: Dîvân (1842).
Aysan, Behçet: Karşı Gece (1983), Sesler ve Küller (1984), Deniz Feneri (1987), Şiirler (1990), Düello (1994, Bütün Şiirleri).
Ayvaz, Yunus Emre: Son Tebessüm (2000).
Ayvazoğlu, Beşir: Gülnâme (1983), Kaknus (1991)
Azar, Adnan: Unutmak Suları (1981), Parçalanmış Zamanlar (1997), Yeni Zaman (1998), Rüzgâr İstasyonu (2000).

B

Babaoğlu, Orhan: Benim de İfadem Var (1942), Güllük Gülüstanlık (1946), Çamağacı (1949), Bin Bir Yudum Ağı (?).
Bâb-ı Ali Kapu Çukadarı Hacı Mehmet Emin: Bedrika-i Feyz ve Felâh (1329).
Bağrıyanık, Ömer: Ayrılık ve Gurbet (1960).
Baha, Önem: Uzak Güz (1997).
Baki, Hayati: Sonrasız Dönüş Yalnızlığı (1992), Usulca ve Yeğnik (1996).
Bakiler, Yavuz Bülent: Yalnızlık (1962), Duvak (1971), Seninle (1986).
Bakır, Mehmet: Bakırdan Ufuklara (1953).
Baksı, Fuat Edip: Bir Bahar Akşamı (1963).
Bal, Özer: Düşündüğünü hemen yap yoksa karar vermek zorunda kalırsın (1994).
Balcı, Bayram: Canıma Değmez Hayat (2000).
Balcıoğlu, Abdurrahim: Kerpiç Saray (1962), Düş Taşları (1964), Acılı Zamanlar (1989)
Balın, Sevgi: Yalnızlar Rıhtımı (1969), Gecemin Güneşi (1974).
Balkan, Hadi Can: Afyon'dan İzmir'e-Ulusal Şiirler (1937).

Balkanlı, Ali Kemal: Akbaldır Çeşmesi (1943).
Balkar, Tuğrul Asi: Vazgeçmeler Ustası (2000).
Baran, Yaşar: Aşkın Damarları Tıkandı (1972).
Baranus, Osman Numan: Toygan (1945), Sevmek Egemen (1975), Ağrılar Toprağı (1982), Tuzhurmatu (1984), Günberi (1985), Külünk (1990), Apansız Panayır (1990), Alaza Kesen Yürek (1990), Zor Yol (1990), Gebe Gece (1990), Dinago Triosu (1990), Huahualar (1991), Utkulu Kulvar (1991), Haykular ve Beyitler (1991), Bergamut (1991), Geriye Saymak (1991), Günaydın Soyundan (1991), Yıkanık Inplar (1991), Kıyıda Horota (1991), Tan Atımı (1991), Sın Adlı Ulu Yaya (1991).
Barlas, Hasan Uğurol: Ballı Kaya (1958).
Barut, Ali Asker: Rüzgârla Dolu (1992), Yağmurlu Leylak (1995), Aşağı Üsküdar (1996), Karanfil Kırıkları (1998), Ay Sözlüğü (2000).
Barut, Yücel: Balıkların Gözleri (1970).
Basmanoğlu, Necmettin: Gönülden Sesler (1941), Ay Şairin Dedikleri (1969).
Başar, Şükûfe Nihâl: Yıldızlar ve Gölgeler (1919), Hazan Rüzgârları (1928), Gayya (1930), Su (1933), Şile Yolları (1935), Sabah Kuşları (1943), Yerden Göğe (1960), Şiirler (1975, seçme şiirler).
Başaran, Mehmet: Beşpınar (1945), Ahlat Ağacı (1953), Karşılama (1958), Nisan Haritası (1960), Kocakent (1963), Pıtraklı Memleket (1969), Gök Ekin (1975), Meşe Seli (1982), Günler Tuz Rengi (1986), Sis Dağının Başında Borana Bak Borana (1990), Eylülün Kızgın Soluğu (1996), Koca Bir Troya Dünya (1997).
Başçıllar, Seyfettin: Önce Bulut Vardı (1959), Altın Çağı Ölümün (1961), Çiçek ve Silâh (1969), Sokak Şarkıları (1973).
Baştuğ, İbrahim: Köz (2000), Kül (2001).
Batu, Ahmet İhsan: Adımı Verdim (1934), Aşk Muallimi (1948)
Batu, Selâhattin: Bursa'da Yeşiller (1949).
Batur, Enis: Eros ve Hgades (1973), Bir Ortaçağ Yalnızlığı (1973), Nil (1975), Ara-Kitab (1976), İblise Göre İncil (1979), Kandil (1981), Sarnıç (1985), Yazılar ve Tuğralar (1987), Koma Provaları (1991), Gri Divan (1991), Perişey (1992), (Ondört+x=4) (1994), Taşrada Ölüm Dirim Hazırlıkları (1995), Darb ve Mesel (1995), Opera 1-4004 (1996), Doğu-Batı Divanı (1997), Kanat Hareketleri (2000).
Bayar, Atılgan: Harfin (1991).
Bayazıt, Erdem: Sebeb Ey (1972), Risaleler (1987), Şiirler (1992, Toplu Şiirler).
Bayburtlu Celâli: (1963, Haz. Salim Haşlak).
Baydar, Sami: Dünya Efendileri (1987), Yeşil Ale (1991), Dünya Bana Aynısını Anlatacak (1995), Çiçek Dünyalar (1995).
Bayındır, Ekrem: Ahlatlı Dervişoğlu, Kavaklı Recep (1952).
Baykal, Sururi: Tazegüz (1992), Sevdalı Yazın (1993), Hüzünce (1994), Berroce (1995), Son Birinci (2000)
Bayrıl, Vural Bahadır: Melek Geçti (1992), Şer Cisimler (2000).
Baysal, Faik: İlk Defa (1957), Uyyy (1986)
Bedir, Atıf: Ateş Salaları (1988).
Behram, Nihat: Hayatımız Üstüne Şiirler (1972). Fırtınayla, Borayla Denenmiş Arkadaşlıklar (1974). Dövüşe Dövüşe Yürünecek (1976), Hayatı Tutuşturan Acılar (1978), Innak Boylarında Turaç Seslerinde (1980), Savrulmuş Bir Ömrün Günlerinden (1982), Ay Işığı Yana Yana (1986, Seçme Şiirler). Yine de Gülümseyerek (1987, Seçme Şiirler), Cenk Çeşitlemeleri (1988, Seçme Şiirler), Hey Çocuk (1996, Seçme Şiirler).
Behramoğlu, Ataol: Bir Ermeni General (1965), Bir Gün Mutlaka (1970), Yolculuk Özlem Cesaret ve Kavga Şiirleri (1974), Ne Yağmur... Ne Şiirler (1976), Kuşatmada (1978), Mustafa Suphi Destanı (1979), Dörtlükler (1980), İyi Bir Yurttaş Aranıyor (1983), Türkiye Üzgün Yurdum. Güzel Yurdum (1985), Kızıma Mektuplar (1986), Eski Nisan (198? Bebeklerin Ulusu Yok (1988), Bir Gün Mutlaka (1991, Toplu Şiirler I), Yaşadıklarımdan Öğrendiğim Bir Şey Var (1991, Toplu Şiirler II), Kızıma Mektuplar (1992, Toplu Şiirler III), Sevgilimsin (1993). Aşk İki Kişiliktir (1999).
Bektaş, Ali: Ak Devrim Türküleri (1960), Ak Yaşam (1960), Bana Güneşini Dağlar Doğdurur (?)
Bektaş, Aşık Haydar: Aşık Haydar-Yalan Dünya Ne Dar İmiş (?).
Bektaş, Cengiz: Kişi (1964), Akdeniz (1970). Mor (1974), Dört Kişiydiler Bir de Ben (1975), Yeryüzünün Yüreği (1978), Yer Deli Gök Deli (1980), Zeytinli Fenn Sokağı (1981), Güz Ey (1983), Fide (1987), On-Birden (1992, Bütün Şiirleri), Dışların İçi (1994)
Bektaş, Habip: Kalbim Uçurtma (1992).
Bektaş, İhsan: Gençlikler Ödendi Güzelliklere (2000)
Belli F. Vedat: Atlı Karınca (?).
Belli, Şemsi: Köy Akşamları (1947), Bahar Şarkısı (1949), Başşehir Sokağı (1957), Güz Çiçeği (1958 Mensur şiir), Bahar Güneşi (1959), Boncuk Kutusu

(1960), Can Kuşum (1960, Mensur şiir), İpek Kaplı Defter (1961, Mensur şiir), Karpuz Dilimi (1961), Gelin Telleri (1962), Uykusuz Trenler (1963), Büyük Paydos (1963), İki Birden (1963), Sabır Taşı (1964), Anayaso (1968),

Berberoğlu, Arif: Cehennemde Serenat (1992), Ütopya ve Katran (1995), Kırık Su (1999).

Berberoğlu, İlknur: Bağdagül (1970).

Berfe, Süreyya: Gün Ola (1969), Savrulan (1971), Hayat İle Şiir (1981), Ufkun Dışında (1985, Bütün Şiirleri), Şiir Çalışmaları (1992), Ruhumun (1998), Kalfa (1999, Toplu Şiirler).

Berk, İlhan: Güneşi Yakanların Selamı (1935), İstanbul (1947), Günaydın Yeryüzü (1952), Türkiye Şarkısı (1953), Köroğlu (1955), Galile Denizi (1958), Çivi Yazısı (1960). Otağ (1961), Mısırkalyoniğne (1962), Şıkame (1968), Şenliknarne (1972), Taşbaskısı (1975), Atlas (1976), Kül (1979), İstanbul Kitabı (1980), Kitaplar Kitabı (1981), Deniz Eskisi (1981), Şiirin Gizli Tarihi (1983), Delta ve Çocuk (1984), Galata (1985), Güzel Irmak (1988), Pera (1990), Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum (1993), Avluya Düşen Gölge (1996), Şeyler Kitabı-Ev (1997), Çok Yaşasın Sayılar (1998), Seçme Şiirler (1998), Eşik (1999, Toplu Şiirler), Kalp Taht (1999, Toplu Şiirler).

Berki, Kâmil Eşfak: Ay Işığı ve Kervan (1989), Hayretler Kitabı (2001).

Berköz, Egemen: Çin Askeri Ah Devran (1966), Yalnızlıklar Yalnızlıklar (1977), Bu Kitapta Sen Nerdesin (1981), Yalnız ve Birlikte (1985, Seçme Şiirler).

Berktin, Cezmi Tahir: Emekleyiş (1934), Bayrak (1974).

Beşer, A. Aziz: Aklım (1938), Atatürk'ün Yılları (1960)

Beşer, Rıza: Beyannâme (1949).

Beyatlı, Yahya Kemâl: Kendi Gök Kubbemiz (1961), Eski Şiirin Rüzgârıyle (1962), Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş (1963), Bitmemiş Şiirler (1976).

Bezel, Nail: Bir Gün Bir Çığ Çekirdek (1995).

Bil'al, Ahmet: Bir Aşkımız Vardı (1972).

Bilgiç Sadık: Ahlâk Buhranı (?).

Bilsel, Şeref: Dar Zaman Rivayetleri (1996).

Binat, Tarık: Altın Pınar (1943).

Bingöl, A. Hâşim: Altın Ovadan Damlalar (1949).

Birsel, Salâh: Dünya İşleri (1947), Hacivat'ın Karısı (1955), Ases (1960), Kikirikname (1961), Haydar Haydar (1972), Köçekçeler (1981, Bütün Şiirleri), Vardurnan (1993), Yalelli (1994), Rumba da Rumba (1995), Yaşama Sevinci (1995), İnce Donanma (1995), Çarleston (1996), Köçekçeler (1996, Toplu Şiirler I), Baş ve Ayak (1997), Sevdim Seni Ey İnsan (1997), Nardenk (1998)..

Bohça, A. Şevket: Köpük (1951), Neşesiz Dünya (1964)

Bolat, Salih: Yaşanan (1983), Bir Afişin Önünde (1986), Sırrın ve Sonsuz (1988), Karşılama (1992), Uzak ve Eski (1995), Gece Tanıklığı (1999).

Bolayır, Ali Ekrem: Kasîde-i Askeriyye (1908), Kırmızı Fesler (1908), Zılâl-i İlham (1911), Ordunun Defteri (1920) Ana Vatan (1921), Şiir Demeti (1924), Vicdan Alevleri (1925).

Bolel, M. Aziz: Gönlümün İzleri (1943).

Bolulu, İ. Osman: Bileşim Çizgisi (1963)

Bolulu, Osman: Taşın İyisi (1992), Yurt/Boyu Sevişmek (1992).

Boray, Ferit Erdem: Basamaklar (1964).

Bozdağ, İsmet: Gönderilmemiş Mektuplar (1943).

Bozdağ, Mucurlu Kâmil: Yurda Ant (1946), Yakarı (1984).

Bozkaya, M. Seyfettin: Beyaz Köpükler (1944, Adnan Salih Yücebaş ile).

Bozkır, Kâmuran: Ata (1936).

Bozkurt, Ayhan: Şehir Soyuldu (2000).

Boztepe, Halil Nihat: Ayine-e Devrân (1342), Ağaç Kasidesi (1931).

Bölükbaşı, Rıza Tevfik: Ömrüm (1934)

Budak, Abdülkadir: Geçti İlk Yaz Denemesi (1978), Şimdi Yaz (1980), Gömleğim Leyla Desenli (1981), Bir Gül Çocuk (1981, Çocuk şiiri), Sevdanın Son Kerem'i (1985), İmzası Gül (1993), Yanlış Anka Destanı (1995), Kuşların Alfabesi (1996, Çocuk şiiri), Aşk Beni Geçer (1997), Seçme Şiirler (1998), Endişeli Fesleğen (1999), Ahşap Anahtar (2000).

Bulut, Abdülkadir: Sen Tek Başına Değilsin (1976), Acılar Yurdumdur (1981), Kahveci Güzeli (1981, Çocuk şiirleri), Yakımlar (1982), Gözyaşları da Çiçek Açar (1983), Sen Tek Başına Değilsin II (1984), Yurdumun Şiir Defteri (1985), Ülkemin Şiir Atlası (1986, Bütün Şiirleri).

Bulut, Recep: Beyaz Mavi (1959).

Burdurlu, İbrahim Zeki: Basık Tavan (1950), Atatürk'üm (1959), Açmıyor mu Kıbrıs'ın Gülleri (1968),

Burhan, Hakkı: Alevsiz Işık (1937).

Burkay, Kemal: Prangalar (1967), Dersim (1975), Yakılan Şiirin Türküsü (1997)

Bursalı, Mustafa Necati: Altın Oluk (1971).
Büken, Mehmet Emin: Beyaz Salkım Ağacı ve İlk Cemre (1952, Kemal Işık ile)
Bükülmez, Yaşar Nezihe: Bir Deste Menekşe (1331/1915).
Bülbül, A.Rıdvan: Aynalar Sustu (1952).
Büyükcebeci, İlhan: Yakın Güz (2000).
Büyüm, Nazar: 1966 (1968).

C

Can, Ayhan: Gül Devrimi (1981), Umut Şarkıları (1987).
Can, Nurullah: İnsanlara Doğru (1979), Memleket Çocukları (1979), Şiir Güzeldir (1988), Kadınlar Geceleri Severler Geceleri Güzel Bakarlar (1993),
Canberk, Eray: Kuytu Sular (1969), Yüreğim Burkulduğu Zaman (1983), Eskimiş Yalnızlığa (1992, Toplu Şiirler), Ebrular (1997).
Cancıkyan, Gran: Bâlkıs (1942, H. Kalutsyan ile)
Cansever, Edip: İkindi Üstü (1947), Dirlik Düzenlik (1954), Yerçekimli Karanfil (1957), Umutsuzlar Parkı (1958), Pertol (1959), Nerde Antigone (1961), Tragedyalar (1964), Çağrılmayan Yakup (1966), Kirli Ağustos (1970), Sonrası Kalır (1974), Ben Ruhi Bey Nasılım? (1976), Sevda İle Sevgi (1977), Şairin Seyir Defteri (1980), Yeniden (1981, Toplu Şiirler), Bezik Oynayan Kadınlar (1982), İlkyaz Şikâyetçileri (1984), Oteller Kenti (1985).
Cavid, H. Avni: Aynikola Geceleri (1953)
Câvid, Rasizâde Hüseyin: Ana-Manzum Piyes (1913).
Caymaz, Onur: Kâh ve Rengi (2000).
Cebeci, Dilaver: Şafağa Çekilenler 1984)
Cebeci, Sırrı Yüksel: Ağlayan Gece (1964).
Celâl, Metin: Adım Ölüm (1986), Kendi Kendini Tatmin (1989), Konformist (1993), Küçük Hayat Bağları (1999), Herkes Kendine Yabancı (1999, Küçük Hayat Bağları dışındaki diğer kitapların toplu basımı).
Cemal Süreya: Üvercinke (1958), Göçebe (1965), Beni Öp Sonra Doğur Beni (1979), Sevda Sözleri (1984, Toplu Şiirler), Güz Bitiği (1988), Sıcak Nal (1988).
Cemal, Ahmet: Geçmiş Bir Dua Kitabından (1996).
Cemil Haydari: Bakışlar (1931).
Cenap Şahabeddin: Tamat (1888), Bütün Şiirleri (1984)
Cengiz, H. Erdoğan: Aralık Kapı (1953).
Cengiz, Metin: Bir Tufan Sonrası (1988), Büyük Sevişme (1989), Zehirinde Açan Zambak (1991), İpek'A (1993), Şarkılar Kitabı (1995), Gençlik Çağı (1998).
Cengizhan, Gökhan: Omzumda Bir Puhu Kuşu (1983)
Cengizkan, Ali: Senlere (1980), Çocuk Ömrümüz (1982), Yunan Dosyası (1983), Yürüyüşler ve Duruşlar (1984), Bağımlı Şiir (1986), Ankara Ankara Güzel Ankara (1987), Sürek Avında Dünya (1994), Öğle Suyu (1997), Şairin Nergisi (2000).
Ceyhan, Emin: Aşkım ve Günahım (1960).
Ceylan, Güner: Ateş Ağacı (1970).
Ceylan, Münir: Altın Kelebek (?).
Cihangir, Enver: Aman Eflâk (1937).
Cinozoğlu, Hüseyin Avni: İstanbul Unutkan Yosma (2000).
Coşkun, Arif: Ateş Hattı (1966).
Coşkun, Aşık Tâlibî: Ankara Destanı (1938).
Coşkun, M. Bülent: Atatürk'ü Analım (1966)
Coşkun, M. Zekai: Aşkımın Mezarı (1940)
Cumalı, Necati: Kızılçullu Yolu (1943), Harbe Gidenin Şarkısı (1945), Mayıs Ayı Notları (1947), Güzel Aydınlık (1951), Denizin İlk Yükselişi (1954 İmbatla Gelen (1955), Güneş Çizgisi (1957), Yağmurlu Deniz (1968), Başaklar Gebe (1970), Ceylan Ağıdı (1974), Aç Güneş (1980, Bütün Şiirleri), Bozkırda Bir Atlı (1981), Yarasın Beyler (1982), Tufandan Önce (1983), Aşklar Yalnızlıklar (1985, Toplu Şiirler I), Kısmeti Kapalı Gençlik (1986, Toplu Şiirler II), Seçme Şiirler (1998).

Ç

Çağlar, Behçet Kemal: Erciyas'tan Kopan Çığ (1932), Burda Bir Kalp Çarpıyor (1933), Aşık Ömer'den Destanlar, Türküler (1940), Atatürk Şiirleri (1965), Kur'an-ı Kerim'den İlhamlar (1966), Benden İçeri (1966), Battal Gazi Destanı (1968), Malazgirt Destanı (1969).
(Çağpar) Mehmet Muhyiddin: Anize (?).
Çağlayan, Sabri: Aşka Doğru (1946)
Çakar, Mahmut: Biga'dan İlhamlar (1949).
Çakıcıoğlu, Serdar: Evet Aşk (1995).
Çakır, Erdal: Sır Gölgeleri (1998).
Çakır, Hakverdi: Aşk Tapınakları (1973).
Çakmak, İbrahim Tarık: Düşünen Bacaklar (1948), İstanbul'un Fethi Destanı (1953), Şelale (1954).
Çakmakçı, Osman: Zakkum Avı (1991), Uçuşan Ağaç (1996).
Çaltı, Mehmet: Baharın Getirdiği (1968)
Çam, Ayşe: Satır Arası Eskizler (2000).
Çamlıbel, Fâruk Nâfiz: Şarkın Sultanları (1918), Dirle Neyden (1919), Gönülden Gönüle (1919), Çoban

Çeşmesi (1926), Suda Halkalar (1928) Bunlardan seçilen şiirlerden oluşmuş iki kitap: Bir Ömür Böyle Geçti (1933), Elimle Seçtiklerim (1935), Akın-Manzum Piyes (1932), Akar Su (1937), Akıncı Türküleri (1938), Tatlı Sert (1938), Heyecan ve Sükûn (1959), Zindan Duvarları (1967), Han Duvarları (1969, Seçme şiirler).

Çandarlıoğlu, Avukat Celâl: Afrodit Müzede (1941).

Çankaya, Erol: Cehennem Biziz (1976), Asıl Gökyüzü (1985)

Çankaya, Sabahattin: Aşk Üstüne (1967).

Çapan, Ali: Aç Ekin (1971).

Çapan, Cevat: Dön Güvercin Dön (1985), Doğal Tarih (1989), Sevda Yaratan (1994), Seçme Şiirler (1998)

Çavuş, Necat: Keşifler (1983), Ölümden Önceki Sözler (1986), Yolcunun Gözleri Parlıyor (1989), Bindörtyüzondokuz (1999).

Çavuşoğlu, Mehmet Şükrü: Allığını Soyunurken Kavaklar (1999).

Çayıroğlu, Hilmi: Beni Tanı (1968).

Çebişli, Mehmet Recep: Bahar Yosunları (1967).

Çelebi, Âsaf Hâlet: He (1942), Lâmelif (1945), Om Mani Padme Hum (1953)

Çelebi, Hasan: Mağara Resimleri (2000).

Çelebioğlu, Nurten: Islak Gün (1964).

Çelik, Müslim: Peryavşan (1988), İhbarlı Gül (1991), Erzurum'da Yağmurun Şarkısı (1993). Hayriye Yitik Ülke (1996), Göğü Kokla Açılırsın (1997), Beşikte Karanfil (1997), Lirkişu (2000).

Çelik, Nevzat: Şafak Türküsü (1984), Müebbet Türküsü (1987), Yağmur Yağmasaydı (1990), Sevgili Yoldaş Kurbağalar (1998).

Çelikbaş, Esin: Ama Kuramın (1967).

Çer, Enis: Aşk Arayan Çocuk (1966).

Çetin, Celâlettin: Sarıçam (1961).

Çetin, Ergül: Bir Avuç Kum (1984), Yenilikler (1992), İlk Sözleri Söylenmemiş Bir Aşkın Son Sözleri (1995), Zambak ve Yontu (1997), Borges'in Eli (1998)

Çetinkaya, Zerrinçi: Çelişkinin Türküsü (1995).

Çiçek, İlhami: Satranç Dersleri (1983), Göğekin (1991).

Çığ, Çınar: Ağır Su (1992).

Çil, Veli: Anılı Günler (?).

Çınarlı, Mehmet: Güneş Rengi Kadehlerle (1958), Gerçek Hayali Aştı (1969), Bir Yeni Dünya Kurmuşum (1974), Zaman Perdesi (1981), Güzelliklere Doymam (1995).

Çıngıroğlu, Hilmi: Ağaç (?).

Çırakman, Aşık Hüseyin: Aşık Hüseyin Çırakman (1956).

Çitçi, Abdullah Edip: Ağlamayı Unuttum (1965).

Çobanoğlu, Süleyman: Şiirler Çağla (1995).

Çokduru, Erdoğan: Adam (1959).

Çolak, Veysel: Terin Yaktığı Bir Yaradan (1978), Günlerin Yağmurunda (1980), Aşkolsun (1982), Ötesi Yâr (1985), Fotoğraf Arkalıklan (1985), Ölüler Diyaloğu (1988), Umut Aşktadır (1993), Buz ve Ateş (1994), Aşkın La Sesi (1995), Giz ve Yara (1995), Kalbim Hoşça kal (1996, Toplu Şiirler I), Giz ve Yara (1996, Toplu Şiirler II), Mürekkep Zamanlar (1999), İkizim Sevgilimdi (1999), Güzel Suç (2000).

Çolpan, Derya: Ses Sözden Eksilince (1997).

Çubukçu, İbrahim Agâh: Garip Çeşme (1976).

Çullu, Muammer: Alaca (1960).

Çumralı, Celâl: Ağıt (1970).

D

Dağlarca, Fazıl Hüsnü: Havaya Çizilen Dünya (1935), Çocuk ve Allah (1940), Daha (1943), Çakırın Destanı (1945), Taş Devri (1945), Üç Şehitler Destanı (1949), Toprak Ana (1950), Aç Yazı (1951), İstiklâl Savaşı-Samsun'dan Ankara'ya (1951), İstanbul-Fetih Destanı (1953), Anıt Kabir (1953), Asû (1955), Delice Böcek (1957), Batı Acısı (1958), Mevlânâ'da Olmak-Gezi (1958), Hoo'lar (1960), Özgürlük Alanı (1960), Cezayir Türküsü (1961), Aylam (1962), Türk Olmak (1963), Yedi Memleket (1963), Çanakkale Destanı (1965), Dışardan Gazel (1965), Kazmalarına (1965), Yeryağ (1965), Vietnam Savaşımız (1966), Açıl Susam Açıl (1967), Kubilay Destanı (1968), Haydi (1968), 19 Mayıs Destanı (1969), Vietnam Kürü (1970), Hiroşima (1970), Malazgirt Ulularına (1971), Kınalı Kuzu Ağıdı (1972), Gazi Mustafa Kemal Atatürk (1973), Horoz (1977), Hollandalı Dörtlükler (1977), Çukurova Koçaklarına (1979), Nötron Bombası (1981), Yunus Emre'de Olmak (1981), Çıplak (1981), Dişiboy (1985), Takma Yaşamalar Çağı (1986), Uzaklara Giyinmek (1990), Dildeki Bilgisayar (1992).

Dağlı, Abay Mirza: Balam Balam Destanı (1958).

Dâi, Yalçın: Askerlikte Düdüklü Alfabe Şiirler (1960).

Damar, Arif: Günden Güne (1956), İstanbul Bulutu (1958), Kedi Aklı (1959), Saat Sekizi Geç Vurdu (1962), Alıcı Kuş (1966), Seslerin Ayak Sesleri (1975), Alıcı Kuşu Kardeşliğin (1976, ilk beş kitap birlikte), Ölüm Yok ki (1980), Alıcı Kuşu Kardeşliğin

(1981, Günden Güne'siz baskı), Ay Ayakta Değildi (1984), Acı Ertelenirken (1985, Seçme Şiirler), Yoksulduk Dünyayı Sevdik (1988), Ay Kar Toplamaz ki (1990), son dört kitap birlikte), Onanırken Kendini (1992), Eski Yağmurları Dinliyorum (1995).

Damar, Attilâ: Bir Çağ Masalı (1970).

Darıcı, Osman: Beş Pınar (1945).

Dâvud Fatin: Dîvân (1871).

Defne, Z. Mesut: Ormanın Bayramı ve Yedi Dağın Bir Çiçeği (1946)

Defne, Zeki Ömer: Denizden Çalınmış Ülke (1971), Sessiz Nehir (1985), Kardelenler (1987).

Değer, M. Emin: Başak (1945)

Demir, Namık: Ders Kitabının Arasında (2000).

Demir, Öksel: Ölüm Biraz (1962).

Demirağ, Ahmet Fikret: İkinin Yaşarını (1959, Mehmet Kansu ile), Tutku (1960, İlhan Tezel ile), Esperanza (1962), Açar Yörüngeler Çiçeği (1963), Aşkımızın Şarkıları (1965), Kısa Şiirler Durağı (1968), Ötme Keklik Ölürüm (1972), Dayan Yüreğim (1974), Umut ve Dehşet Çağından Şiirler (1978), Dinle Şarkımı (1981), Akdenizli Şiirler ve Aşk Sözleri (1984), Adıyla Yaralı (1986), Rüzgârda Ozan Türküleri ya da Şiirin Uzun Yürüyüşü (1986), Hüzün Ana (1992), Limnidi Ateşinden Bugüne (1992), Seçme Şiirler (1994), Sırı Dökülmüş Kökayna ve Yalnızlık, Gece Müziği (1994), Şiirin Vaktine Mezmur (1996), Eros'un Oku (1997), Alfa ve Omega (1999).

Demirağ, Mustafa: Ahiret Destanı (1958).

Demiraslan, İlhan: İncir Ağacı (1952), Eller Ekmeğe Doğru (1958), Acının Uçları (1999).

Demiray, Ahmet: Altıgen (1966), Atatürk Gençliğine Armağan (1973).

Demirayak, Şükrü: Aydın Zeybeği-Menderes'ten Parçalar (1946).

Demirbaş, Ahmet: Anadolu Dramı (1970).

Demirci, İbrahim: Ay Burcu (1998).

Demirelli, Fuat Hulûsi: Aşık Garip (1334).

Demiroğlu, Zeki: Acılarım (1947)

Demirörs, Aşık Niyazi: Allah Aşkı Her Şeyden Üstündür (1962).

Demirtaş, Metin: Görüşme Yeri (1969), Hazır Ol Kalbim (1977), Hançer ve Lirik (1984), Bir Mendil Gökyüzü (1988), Çocuklar Kediler Uskumrular (1996).

Demirtaş, Rasim: İnsan Saati (1996), Duygu Sayacı (1999)

Deniz, İhsan: Mağara Külleri (1984), Yalnız Sana Söylenen (1985), Adımlarının Gizli Sokağı (1986), Perdeler (1992), Gece Dil Oldu, 1998.

Denli, Muhsin: Beraber Okuyalım (1959).

Derdiyok, Aydoğan Aliekber: Aydoğan'dan Doğanlar (1971).

Derdli: Dîvân (?).

Dikmen, Haluk Şan: Yelkenler Fora! (?)

Dil, Sabri: Beyaz Altın Çiçeği (1945).

Dil, Şahinkaya: Ağaran Dünya (1958), Alaca Soluk (1967).

Dilli, Emre: Gözbağlarını Çıkarıp Yeniden Alanlara (?)

Dinamo, Hasan İzzettin: Adsız Kitap (1931), Deniz Feneri (1937), Karacaahmet Senfonisi (1960), Özgürlük Türküsü (1971), Mapushanemden Şiirler (1974), Sürgün Şiirleri (1975), Gecekondumdan Şiirler (1976), Çoban Şiirleri (1982), Nâzım'dan Meltemler (1989), Tuyuğlar (1990).

Dinçer, Ahmet Neşet: Askere Giderken (1960), Asker Ocağı (1970).

Dinçer, Ferruh: Benimkiler (1965).

Dinçer, Mustafa Korkmaz: Kırık Uçurtma (2000)

Diranas, Ahmet Muhip: Şiirler (1974).

Dirlikyapan, Devrim: Karla Gelen (1998).

Divitçi, Cahide Vecihi: Altın Rüyalar (1942), Bir Demet Duygu (1948).

Dizdar, Ali Recai: Bilânço (1954).

Dizman, Mehmet: Bacalar (1942).

Doğan, Avni: Ortadoğu Çocukları (1986).

Doğan, M. Mahzun: Sesimdeki Mimozalar (1993). Kar Yağıyor Yeryüzünün Kalbine (2000).

Doğan, Maksut: Yağmura Durmuş Üç Kişi (1960 Bırak Büyüsün (1975).

Doğan, Mehmet Can: Mene Tekel Feres (1993). Törenler ve Komplolar (1997).

Doğan, Tufan: Beşpınar (1945).

Doğru, Ahmet: Ay Adası (2000).

Dontlu, Ayşe: Ayşe'nin Şiirleri (1962)

Doyran, Turhan: Şiirler (1955), Ağaç (1967).

Dökmeci, Hüseyin Avni: Avuç (1944), Barışa Dair Destan (1949).

Durbaş, Refik: Kuş Tufanı (1971), Hücremde Ayışığı (1974), Çırak Aranıyor (1978), Denizler Sincabı (1979, Çocuk şiirleri), Çaylar Şirketten (1980), Nereye Uçar Gökyüzü (1983), Siyah Bir Acıda (1984), Bir Umuttan, Bir Sevinçten (1984, Toplu Şiirler), Yeni Bir Defter-Meçhul Bir Aşk (1985), Adresi Uçurum (1987, Toplu Şiirler), Geçti mi Geçen Günler (1989), Menzil (1992), Kimse Hatırlamıyor (1994, Toplu Şiirler I), Nereye Uçar Gökyüzü (1994, Toplu II), İki

Sevda Arasında Kara Sevda (1994), Düşler Şairi (1997), İstanbul Hatırası (1998), Hatıram Olsun (2000).

Durınan, Nurettin: Şehrin Üzerindeki Bulutlar (1990), Haziran (1991), Savrulan (1993), Uzun Beyaz Bir Çığlık (1995)

Duru, Abdülkadir: Asaran I (1967), Asaran II (1968)

Dülger, Arif: Şiir Nöbetleri (1990).

Düıner, Safi: Ahlâkla İnsanlıkla İlgili Konular (1963).

Dündar, Ahmet Nihat: Acı (1968)

Dündar, Ali: Beş Pınar (1945).

Dündar, Melkûre: Özgürlük Kuşu (1992).

Dündar, Seher: Atatürk ve Gençlik İçin Şiirler (1963), Benim Şiirimde Atatürk ve Gençlik (1964), Atatürk ve Ordu Hep Bu Vatan İçin (1973).

E

Ebiler, Nuh: Bir Ah Ki (1960)

Ece Ayhan: Kınar Hanımın Denizleri (1959), Bakışsız Bir Kedi Kara (1965), Ortadoksluklar (1968), Devlet ve Tabiat (1973), Yort Savul (1977, Toplu Şiirler), Zambaklı Padişah (1981), Çok Eski Adıyladır (1982), Çanakkaleli Melahata İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhuş Tarihi (1991), Son Şiirler (1993), Bütün Yort Savullar (1994, Toplu Şiirler).

Ecer, Salih: İhtimalen (1993), Seferi (1995).

Edgü, Ferit: Dağ Şiirleri (2000)

Ediboğlu, Baki Süha: Cenup (1942), Gece Yağmuru (1947), İşaret (1953), Karanlıkta Geçen Gemiler (1958)

Edip Alp Hilmi: Yirmi Yaş (1929).

Edip Necıni: Bebek-Eminönü 22 (1934).

Efe, Necdet Şükrü: Bir Damla Gözyaşı (1928), Aşkın Gözü (1929), Ahenk-Şarkılar (1931), Yurdum ve Sevgilim (1939-kapaktaki tarih 1941.), Bahçe (1944), Türk Çocuklarının Ülküsü Çocuk Şiirleri (?), Aşığın Sazından (1954).

Egeli, Münir Hayri: Bayönder Türk Destanı (1934).

Eğe, Süleyman: Ayrılık Sonu (1949).

Eğeden, İzzet: Bataklık Sazları (1943).

Eğriparınak, Bedri: Bana Kalırsa (?).

Ekşioğlu, Yusuf Kenan: Ağaç Soruyor (1959), Aşk ve Aht (1961), Beyaz Perde (1961), Bir Çam Bir Can (?, Ağaç ve orman üzerine maniler).

Elal, Emine-Elal Necdet: Allah Yolunda İnançlarım (1960).

Eldem, Necati: Bir Akşam Yolcusuna (1965).

Elibol, Vefa: Başak Taneleri (1961).

Elif: New York Çıkmazları-Suya Söylenmiş Şiirler (2000)

Eloğlu, Mehmet Metin: Düdüklü Tencere (1951), Sultan Palamut (1957), Odun (1959), Horozdan Korkan Oğlan (1960), Türkiye'nin Adresi (1965), Ayşe Mayşe (1968), Dizin (1971), Yumuşak G (1975), Rüzgâr Ekmek (1978), Hep (1982), Yine (1982, Toplu Şiirler), Şiirce (1982, Toplu Şiirler), Ay Parçası (1983), Önce Kadınlar (1984)

Emek, Reşat Cemâl: Hacı Babanın Kumruları (1949), Gencosman Destanı (1950).

Emiroğlu, Ender: Kararan (1999).

Emrah: Dîvân (1913).

Emre, Gültekin: Kurşunlu Bir Siperde (1980), Bizsiz Gibi (1983), Gece Düşleri (1985), Aşk ve Minyatürler (1989), Düşkuyusu (1990), Siyaha Elveda (1993), Taşı Sula (1998), Kanun Hükmünde Şiirler (1999)

Emsun, Muzaffer: Atılar (1945).

Engin, M. Hayri: Döküntü (1939, Mensur şiir).

Enis Avni (Aka Gündüz): Bozgun (1918), Çocuk Kitabı (1928).

Er, Ahmet: Adını Siz Koyun (1956).

Eraslan, Abdullah: İnsanın Uzağı İçinde Başlar (2000).

Erbaş, Emine: Kadıncıl Boğuş (?)

Erbaş, Şükrü: Küçük Acılar (1984), Aykın Yaşamak (1985), Yolculuk (1986), Kimliksiz Değişim (1992), Bütün Mevsimler Güz (1994), İyimser ve Kederli (1994), Dicle Üstü Ay Bulanık (1995), Kül Uzun Sürer (1996), Seçme Şiirler (1999), Derin Kesik (1999)

Erberk, Memduh: Ata Sevgisi (1935).

Ercan, Enver: Eksik Yaşam (1977), Sürçüyor Zaman (1988), Geçtiği Her Şeyi Öpüyor Zaman (1997).

Erdem, Hüseyin: Dağlar Tanıktır (1992).

Erdem, Ömer: Dünyaya Sarkıtılan İpler (1996), Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgâr (1997), Yitirişler (1998).

Erdem, Pakize: Açık Pencerem (1967).

Erdem, Sabri: Adım Adım Yurdumu Dolandım (1965)

Erden, Mehmet Şükrü: Adsız Pınar (1953).

Erdoğan, Bekir Sıtkı: Bir Yağmur Başladı (1949), Dostlar Başına (1965).

Erdoğan, Musa: Amasya Sel Felâketi Destanı (1948).

Erdoğan, Zeki: Yaşama Açık (1992).

Eren, Ali Hikmet: Yağmura İçerden Bakmak (1997), Turayazı (2000).

Eren, Erkan: Bir Aynayı Kırık Kırık Etmişler (1968)

Eren, Gültekin: Bir Sen Yoktun Kırmızı (2000).

Erenus, Müştak: Şiirler (1965), Ölmeye Vakit Yok (1976), Duyuru (1979), Çağının Gidenleri (1987), Sermaye Destanı (1989), Kalk Geleceğe Oturdun (1991), Önce Umut Vardı (1995), Taşlı Yazı (1995, Toplu Şiirler).

Erginbay, Şerif: Dar Köprü (2000).

Ergöktaş, Faruk: Bazı Bulutlar (1958).

Ergönül, Mehmet: Beklediğim Kuşlar (1960).

Ergüer, Nahit Nafiz: Bir Avuç Boncuk (1964).

Ergül, Niyazi Sabri: Benim Koşmalarım (1936), Baskın Çine (?, manzum piyes).

Ergülen, Haydar: Karşılığını Bulamamış Sorular (1981), Sırat Şiirleri (1990), Sokak Prensesi (1991), Kabareden Emekli Bir "Kızkardeş" (1995, Lina Salamandre adı ile.), Eskiden Terzi (1996), 40 Şiir ve Bir... (1997), Seçme Şiirler (1998), Hafıza (1999, Hafız adı ile.), Karton Valiz (1999), Ölüm Bir Skandal (1999), Nar (2000, Toplu Şiirler I).

Erhan, Ahmet: Akdeniz Lirikleri (1980), Alacakaranlıktaki Ülke (1981), Yaşamın Ufuk Çizgisi (1982), Kuş Kanadı Kalem Olsa (1984, Toplu Şiirler), Ölüm Nedeni Bilinmiyor (1988), Deniz Unutma Adını (1992), Öteki Şiirler 1976-1991 (1993), Çağdaş Yenilgiler Ansiklopedisi (1998), Resimli Ahmetler Tarihi (2001).

Erinç, Ömer: Geniş Zaman Süvarileri (1999).

Erişen, Nimet: Resmini Çiz (2000).

Erkan, Halük: Aşkların Bittiği Yerde (1971).

Erkekli, Osman Serhat: Dizgi Yanlışı Yok (1973), Fahişe ve Genelev Şiirleri (1975), Yalnızlığın Yedi Rengi (1976), Gülgün İle Nergis (1977), Annem ile Babama, Babam ile Anneme (1979), Atatürk Sonsuzlaması (1981), Okşanmamış Günler (1985).

Erker, Şükrü Galip: Atama Topladığım Çiçekler (1941)

Erkin, Mülîde Zehra: Adım (1963).

Erman, Nüzhet: Yeşil (1945), A Benim Cânım Efendim (1959), Anadolu 1970 (1970), Gazi Mustafa Kemal (1973), Hem Hürriyet Hem Ekmek (1974).

Eroğlu, Ebubekir: Kuşluk Saatleri (1974), Kayıpların Şarkısı (1984), Yirmidört Şiir (1991), Şahitsiz Vakitler (1998), Berzah (2001, Bütün Şiirleri).

Eroğlu, Serhat Oytun: Martılar Döndü, 1995).

Erozan, Celâl Sâhir: Beyaz Gölgeler (1325/1909).

Erozan, Celâl Sâhir: Kardeş Sesi (1908), Beyaz Gölgeler (1909), Buhrân (1909), Siyah Kitab (1912), İstanbul İçin Mebus Namzedlerim (1919)..

Erözçelik Seyhan: Yeis ile Tabanca (1986), Hayal Kumpanyası (1990), Kır Ağı (1991), Gül ve Telve (1997)

Ersoy, Ali Bahri: Atatürk'ü Öğreniyorum (1960).

Ersoy, Kutman: Bilseydik Yaşamazdık (1964).

Ersoy, Mehmet Âkif: Safahat (1911), Süleymâniye Kürsüsü'nde (1912), Hakkın Sesleri (1913), Fâtih-Kürsüsü'nde (1914), Hâtıralar (1917), sım (1923 Gölgeler (1933), Safahat (1943, Hepsi bir arada)

Ersoy, Mustafa: Bir Aşıkın Sazı (1945).

Ersöz, Cezmi: Şehirden Bir Çocuk Sevdin Yine (1992)

Ertan, Ali Rıza: Tadı (1971), Eski/Yeni (1972), Gül-le Büyüyecek Adı (1976), Kuşku Girdi Araya (19?)

Ertan, Ali: Altı Okun Dilinden (1938).

Ertepınar, Coşkun: Dönülmez Zaman İçin (19?-Tek Adam (1954), Kaderden Yana (1956), Mevsimlerin Ötesinden (1962), Güzel Dünya (1969). Dağlar Bizim Dağlar (1973), Zaman Bahçesinde (1978), Destan Atatürk (1981), Küçük Dünyamın İçinden (1982), Dorukta Rüzgâr Var (1986).

Eryiğit, İbrahim: Kayıtsız Sevdalar (1990), Eylül'de Su (1998).

Esad Muhlis Paşa: Dîvân (1852).

Esaslı, Seval: Yedinci Renk (1984), Yanına Kaç Yaz (1985), Su Gölgeleri (1990), Kışkırtıcı Çekirdek (1997).

Esen, Recep Aydın: Akşam ve Ötesi (1966)

Esin, Necmettin: Bir Akıştan Ürperen Okyanus (1936), Beyaz Yeleler (1942), Atıl (1948), Bana Güneş Vurmalı (1969).

Etiz, Hüseyin: Seni Az Seviyorum Hayat. (1995

Etiz, M. Nihat: Bağbozumu (1968).

Evliyagil, Necdet: Eski Yalı (1955), Duyabildiğime (1960), Yaşantı (1972), Altınkum Vapuru (19?? Düş ve Gerçek (1978), Çocukların Görkemli Düşü Acı Gülüşü (1979), İstanbul Düşü (1982, Seçme şiirler).

Evrentuğ, Metin: Peralı Drakula (1995).

Evrimer, Rıfat Necdet: Boşlukta Dönen (1966)

Eyüboğlu, Bedri Rahmi: Yaradana Mektuplar (1941), Karadut (1948), Tuz (1952), Üçü Birden (1953), Dördü Birden (1956), Karadut'69 (1969 Dol Karabakır Dol (1974), Yaşadım (1977)..

F

Fâik Esad (Andelib): Gül Demetleri (1890), Bahar Çiçekleri (1892), Bir Demet Çiçek (1896).

Ferâizizâde Osman Fâiz: Beytü'l-Hazen (?).

Ferhad, Hüseyin: Deniz Çobanları (1982), Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden (1984), Söyle Gölgen de Gitsin (1993), Hayal Ülkesinin Keşfi (1995), Hazer İçin Birkaç Sarı Gül (2000), Toplu Şiirler Kılıç İpekle Sınanır ile birlikte.)

Feridun Fahri: Beş Parmak-Serçe Parmak (1935).

Feyiz, Koray: Mezarlar Eskimedi (1987), Bir Mektupta İki Yalnızlık (1988), Ben O Issız O Yorgun Şehir (1995), Uhrevî Zorba (1995), Düşle Gelen (1995)

Feyzî (Muallim): Vâveylâ (1897), Sûz u Güdâz (1882, Güfteleri).

Fidancı, Mehmet S.: Şi'rpençe (1997), Kapanan Pencere'den (1998).

Fikret: Atom (1934).

Fındıkçı, Metin: Harabeler (1992).

Fırat, Musa: Kar Altında Güvercindi Kalbim (2000).

Fişekçi, Turgay: Karda Işıltılar (1981), Kuşkuluyum Yaşadığımdan (1983), Yitik Bahar (1989), Dip Sevgi (1994), Sevgi Bağları (1998).

Fuat Şükrü: Turan ve Türkler (1931).

Fuzûli: Beng ü Bâde (1956).

Füruzan: Lodoslar Kenti (1991).

G

Gavsi, Mahmut Şevket: Bahar-ı Hevesim (?).

Geçer, İlhan: Büyüyen Eller (1954), Belki (1960), Bir Bulut Geçti (1973), Yeşil Çağ (1976), Hüzzam Beste (1986), Özlem Rıhtımı (1986).

Geçer, Nafiz: Ağaran Ufuklar (1965).

Gedik, Fuat: Başka Acı (1965).

Gedikoğlu, Cenap Şahabettin: Motorlu Tren (1954).

Gemici, Ahmet: Ağız-İlk Şiirler (1964).

(Genç), Şinasi Gündoğdu: Akrep (1930).

Gençay, Güngör: Balıklar Ovası (1967).

Gençay, Y. Serap: Çürük Teneke (?).

Gençosmanoğlu, Niyazi Yıldırım: Bozkurtların Ruhu (1952), Gençosmanı Destanı (1959), Kürşad İhtilali Destanı (1969), Malazgirt Destanı (1971), Bozkurtların Destanı (1972), Kopuzdan Ezgiler (1973), Salur Kazan Destanı (1974), Boğaç Han Destanı (1977), Destanlarda Uyanmak (1983), Destanlar Burcu (1988).

Gerez, Jozef Habib: Acılı Bitimler (1960), Başını Alıp Giden Dünya (1970).

Giray, Fethi: Sulha Selâm (1941), 1943 (1943, Suat Taşer ile), Alacakaranlık (1951), Mavi Gözyaşları (1970, İbrahim Göktürk ile), Şiirler (1972, Bütün Şiirleri).

Gocul, Basri: Aydın Yaylalarında (1939), Bal Yeyip Gül Koklasam, Azalmış Olmaz Tasam (1969), Beyitlerle Vecizeler (1969).

Gordikyan, İstepan: Mir-âtü'l-Nikâd (1888), Hâtıra (1929).

Göçer, Ali: Gözlerinde Kitap Yankısı (1981).

Gökaytaç, Zekeriyya: Hicran Sabahı (1936).

Gökçay, Namık İrfan: Açık Hava (1970).

Gökçe, Enver: Dost Dost İlle Kavga (1973), Panzerler Üstümüze Kalkar (1977), Şiirler (1982).

Göker, Demir Ali: Ağrılı Yaşamak (1969)

Gökmen, Adalı Reşat: Adaların Şiiri (1951).

Gökmen, M. Nurettin: Bir Avuç Kahraman (1951).

Gökşın, Şafak: Ağlamak Seni Sevmekmiş Meğer (1967)

Göktekin, Ruhi: Deniz İkindileri (1960), Amisos Fenerleri (1968).

Göktuna, Rahmi: Dağ Köyünden Yazıyorum Hemşerim (1977).

Göktürk, Hüseyin Avni: Akman Duyguları (1934), Aşık Sazı (?).

Göktürk, Sinan Zeki: Beş Parmak, Baş Parmak (1935)

Gönenç, Öğretmen Feyzi: Ben Seni Çok Seviyorum (1962).

Gönenç, Turgay: Bozgunda (1962), Ben Severek Büyürüm (1973), Yüzün Senin (1983).

Gör, Sıtkı Salih: Ağıt (1972).

Gövsa, İbrahim Alâattin: Çocuk Şiirleri (1910), Rumeli'ye (1912), Güft ü Gû (1913), Sulh ve Harb (1922), Çanakkale İzleri (1926), Acılar (1941), Söz Oyunları (1941). (Son iki kitapta şairin nesirleri de vardır.)

Göz, Metin: Kopar Palamarı Bay Palomar (2000).

Gözükara, Ali Kemal: Çeyrek Adam (1995, Manzum Fıkralar).

Gözükara, Aşık Ali: Bir Demet (?).

Gruda, Yılmaz: Çarmıhtaki Yeni Mehmet (1963).

Gruda, Yılmaz: Çerçi Zeus (1997).

Gücümengil, Hazım: Allah Yolunda Dinî ve Ahlâkî Şiirler (1966).

Gülbaş, Ali Ekber: Aşk ve Gurbet (1966), Azmi'den Rubâiler (1970).

Güldeğirmenci, Mübeccel Seval: Bir Avuç Hatıra (1958).

Güleç, Azmi: Ağustos Güneşi-Destan (1967), Azmi'den Rubâîler (1970).

Güler, Arif: Aşkın Kaderi (1971).

Güller, Rifat: Bir Aşk Hikâyesi (?).

Gülseren, Mehmet: Atatürk (1962).
Gültaş, Veysel: Mühürü Bozulmamış Sevdalar (2000).
Günay, Adnan Raşit: Kavkılar (2000).
Günçe, Ergin: Genç Ölmek (1966), Türkiye Kadar Bir Çiçek (1988, Bütün Şiirleri).
Güneri, Durdu: Atatürk Destanı (1968).
Günersel, Tarık: Otnopoli'de Akşam (1982), Planlar Kalıntı Olduğu Zaman (1983), Muhafız gücü: 1-Hayalgücü: 0 (1989), Zaman Denen Oyuncak (1999)
Güngör, Suad: Ahla Vahla Taşlar ve Başlar (1972).
Güntan, Ahmet: İlk Kan (1984), Köpüklü Bir Kan, Bir Duman (1989), Nezle (1990), Voyıcır II (1990, L.Müldür ile), Romeo ve Romeo. (1995).
Güntel, Mahmut Nedim: Aydan Sesler (1946).
Gür, Fehmi: Allar Yeşiller-Okumayan Bilmez (1953).
Gür, General Müslim: Aşıklar Sultanı Yüce Mevlânâ'ya Tasavvuf Aleminden Gönül Armağanım (1973).
Gür, Süreyya: Ben (1969).
Gürbüz, Ali: Ata'ya Dilekçe (1969).
Gürbüz, Şule: Ağrıyınca Kar Yağıyor (1993).
Gürcan, Mustafa Remzi: Akşam Yıldızı (1935).
Gürcan, Nedret: Fastival (1956).
Gürcan, Zeki: Bendeki Sen (1966).
Gürel, Emin Recep: Altın Kitap-Çocuk Şiirleri (1928).
Güröz, A. Nazmi: Başak (1945).
Gürpınar, Melisa: Umut Pembeleri (1962), Yeni Bir Gün Şarkısı (1975), Geceyarısı Notları (1981), Ara Beni Sevgilim Sözcüklerin İçinde (1985), Yaz Mektupları (1986), İstanbul'un Gözleri Mahmur (1990), Çocukluğum ve Ölümüm (1992), Salkımsöğütlerin Gölgesinde (1998), Kitap Benim Kanadım (1998), Her Harf Bir Melek (1999),.
Gürsoy, Bedri: Rubailer (1981).
Gürsoy, Celâl: Aşk ve Gönülden Yaralar (1957-1958).
Gürtunca, Mehmet Faruk: Anadolu (1939), Atatürk'e Ağıt, Millete Destan (1958).
Güven, Metin: Ömrüm Geçen Bir Sağanak Gibi (1981), Güvercin Yüreğinde Gül Renkli Çocuklar (1982), Lâl Olsun Ölsün (1985), Dala Yakın Yaprağa Uzak (1990), Yarasa Karnında Aşk (1993), Sulan Unutan Gölge (1993), Ten ve Gül (1995), Yaz Biliyor Her Şeyi (1995), Aşk Bitti Akşam Sürüyor (1996), Gece Müziği (1996), Geriye Söz Kalır (1997).
Güven, Sevinç (Doğancan): Küçücük (2000).
Güz, Emel: Ciddi Hayal (2000)
Güzelson, Halim Şefik: Otopsu (1979)

H

Hacıhanefioğlu, Uğur: Beş Kala (1999).
Hacıoğlu, H.Mümin: Acının Şiirleri (1969)
Hacıoğlu, Muammer-Moralı, Ümit: Altın Mısralar (1969), Beni Sokaklar Çağırıyor (1972).
Hafız Molla Rahim: Abdülkadir Geylani Hazretler. (1957; şiir hâlinde sahsı ve karakteri).
Hakkı Paşazâde Celâl: Arada Söylediklerim (1303), Asâr-ı Celâl (?).
Halıcı, Feyzi: Bir Aşkın Şiirleri (1947), Masmavi (1952), İstanbul Caddesi (1957), Günaydın (1960 Dinle Neyden (1960), Gecenin Bir Yanında İki Ceylan (1966), Selçuk Ya da Aşk (1967), Dörtlemeler (1997), Seçme Şiirler (2000)..
Halit Asım: Ömür (1940).
Halman, Talât Sait: Can Kulağı (1968), Bir (1976), Canevi (1980), Tuyuğlar (1981), Başka Dörtlükler (1981), Yaşama Sevinci (1983), Dört Gök Bir Gönül (?), Uzak Ağıt (1992), Dörtleme'ler (İki'ler (1997), Sessiz Soru (1998).
Hamamioğlu, Ahmet Orhan: Alay Defteri (?)
Handan, Fatma: Beni Öldürün (1960).
Harputlu, Kâmuran: Baba (?)
Hasan Halid: Aşkname Şerhi (1305).
Hasan Hüseyin: Kavel (1964), Temmuz Bildirisi (1965), Kızılırmak (1966), Kızıl Kuğu (1971), Hasun Ayşafağı (1972), Oğlak (1972), Acıyı Bal Eyledik (1973), Kelepçemin Karasında Bir Güvercin (1974), Koçero Vatan Şairi (1976), Haziranda Ölmek Zor (1977), Acılara Tutunmak (1981), Filizkıran Fırtınası (1981), Işıklarla Oynamayın (1982), Kanda Kına Yakılmaz (1985), Tohumlar Tuz İçinde (1988).
Hasannebioğlu, Cumalı Ünaldı: Çerağ (1978), E Gecenin Şiiri (1988), Kendini Yusuf Gören (1988
Hasanoğlu: Eski Zaman Şiirleri (1996).
Haşal, Hilmi: Genge/Sizler Adına (1991), Elektronik Yalnızblıklar (1992), Yol Boyu Notlan (19?? Kozmik Aşk Suçu, (1995).
Haşmet, Mehmet: Yağmur Bulutu (1961)
Hatemi, Hasan Hüsrev: Akşam Gümrükçüler (1972)
Hatipoğlu, Aydın: Çömce Gelin (1966). Ge (1968), Hoyrat (1973), Beynim Yüreğim (1978). Be Size Konuk Gelende (1979), Son Değil (1983). I (1987).

Hatipoğlu, Ömer Faruk: Sevdim Çocuk Yanımla (2000)
Hatipoğlu: Bahrü'l-Hakayık (1960, Yay. Prof.İsmail Hikmet Ertaylan).
Haydar, Hüseyin: Acı Türkücü (1981), Kara Şarkılar (1983), Yıldız Tutulması (1987), Sudan Gövde (1993).
Hayreddin İrfan Paşa: Mecmûa-i İrfan Paşa (?).
Hayri: Hâtıra-i Ahd-i Şebab (1884).
Hazinedar, Fatin: Aşk-ı Salacak (2000).
Hengirmen, Mehmet: Aydınlık Karanlık (1991).
Heveskar, İsmail: Bir Demet Şiir (1960).
Hirik, Ali Coşkun: Kar Geceleri (1988), Ay Ülkesinde Dolaşan Sözler (1992), Zamana Yenilmeyen Sevdalar Günlüğü (1994), Gökten Işık Getiren Kuşlar (1996), Aşk Ağladıkça Mahir (1999).
Hızıroğlu, Aziz Kemal: Şebnem (2000).
Horozcu, Oktay Rifat: Garip (1941, O.Veli ve M.Cevdet ile), Güzelleme (1945), Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler (1946), Aşağı Yukarı (1952), Karga ve Tilki (1954), Perçemli Sokak (1956), Aşık Merdiveni (1958), Elleri Var Özgürlüğün (1966), Şiirler (1969), Yeni Şiirler (1973), Çobanıl Şiirler (1976), Bir Cigara İçimi (1979), Elifli (1980), Denize Doğru Konuşma (1982), Dilsiz ve Çıplak (1984), Koca Bir Yaz (1987), Bütün Şiirleri III (2000))
Hünalp, Ayhan: Üçotuz Para (1950)
Hüseyin Avnî (Yenişehirli): Dîvân (1889).
Hüseyin Kâmî: Dîvançe-i Dehrî (1911).
Hüseyin Kâmil (Tepedelenli-zâde): Ma'şûka Yâhud Muhâfaza-i Aşk (1885), Bir Mütevermemenin Hissiyâtı (1886), Nümûne-i Şeçâat (1887), Barbaros Hayreddin Paşa (1908).
Hüznî, Aşık Hasan (Hasan Basri Çantay): Babamın Şiirleri (1964).

I/İ

Ilgaz, Rıfat: Yârenlik (1943), Sınıf (1944), Yaşadıkça (1947), Devam (1953), Üsküdar'da Sabah Oldu (1954), Soluk Soluğa (1962), Karakılçık (1969), Uzak Değil (1971), Güvercinim Uyur mu? (1974), Kulağımız Kirişte (1983), Ocak Katırı Alagöz (1987).
Irgat, Cahit: Bu Şehrin Çocukları (1945), Rüzgârlarım Konuşuyor (1947), Ortalık (1952), Irgatın Türküsü (1969, Bütün Şiirleri).
Işık, Ayhan: Aşka İnanmıyorum (?).
Işıksaçan, Doğan: Ağlama Feriha (1967).
Işın, Serkan: Metropol Aşkları (1999). İki Şehir Arası Gece Ve Şeyler (2000).
Işıtman, Abdülkadir: Kayseri Destanı (1947).
Işıtman, İshak Refet: Atatürk (1935), Cumhuriyet Destanı (1944).
İbrâhim Hakkı (İsmâil Paşa-zâde): Dîvân (1875)
İbrâhim İsmet (Müstecâbi-zâde): Terâne (1893), Dâstân-ı Zafer (1896).
İbrâhim Şinâsi: Müntahabât-ı Eş'ârım (1862).
İhsan (Hammâmî-zâde): Dîvân-ı İhsan (1989), Hamsi-nâme (1928).
İken, Şerif: Akvaryum (1972).
İldeniz, Türkan: Taşra Kızlarının Deliceleri (1966), Havva Çıkmazı (1967).
İleri, Suphi Nuri: Duvarsız Şehrin İnsanları (1992). Erguvanname (1996).
İlhan, Attilâ: Duvar (1948), Sisler Bulvarı (1954), Yağmur Kaçağı (1955), Ben Sana Mecburum (1960), Belâ Çiçeği (1962), Yasak Sevişmek (1968). Tutuklunun Günlüğü (1973), Böyle Bir Sevmek (1977), Elde Var Hüzün (1982), Korkunun Krallığı (1987), Ayrılık Sevdaya Dahil (1993), Kimi Sevsem, Sensin... (2001).
İlhan, Hayrettin: Altın Yay (1935).
İnal, Azra: Toprak (1950).
İnal, Gülseli: Sulara Gömülü Çağrı (1985), Lâle Sesiydiler ve Yoktular (1987), Letoon (1989), Dans Natura (1991), Sif ve Gula (1992), Saklanmış Levha (1995), Chöd Raksları (1998)
İnan, Akif: Hicret (1974). Tenha Sözler (1991).
İnan, Yusuf Ziya: Aşk Yağmuru (1964).
İnce, Kaan: Gizdüşüm (1992), Kan (1997).
İnce, Özdemir: Kargı (1963), Tutanaklar (1967), Kiraz Zamanı (1969), Karşı Yazgı (1974), Rüzgâra Yazılıdır (1979), Elmanın Tarihi (1981), Kentler (1981), Yedi Deryalar Geçsen (1983), Siyasetname (1984), Eski Şiirler (1985), Hayat Bilgisi (1986), Zorba ve Ozan (1987), Başak İle Terazi (1989), Burçlar Kuşağı (1989), Can Yelekleri Tavandadır (1989), Güneş Saati (1990), Gürlevik (1990), Gündönümü... Gündönümü (1992), Yazın Sesi (1994), Tekvin (1994, Toplu Şiirler I), Delta (1994, Toplu Şiirler (II), Tohum Ölürse (1994, Toplu Şiirler III), Yağmur Taşı (1995, Toplu Şiirler IV), Uykusuzluk (1996), Mani Hayy (1998), Evren Ağacı (2000).
İpek, Hüsamettin A.: Aydede (1967).
İrdesel, Mehmet: Bekâr Odasında Düşünceler (1961).
İsen, Cankaya-İsen,Tina: Aydınlığı Boğdular Güpegündüz (1964)
İsmail Sâdık Kemâl Paşa: Asâr-ı Kemâl (1284/867).

İsmâil Safâ: Sünûhat (1889), Huzmâ-Safâ (1891), Mağdûre-i Sevdâ (1891), Mevlid-i Pederi Ziyâret (1894), Mensiyât (1896), Hissiyât (1912), İntâk-ı Hakk'ın Tahrîsi (1912).

İzci, Adil: Günizi (1997).

İzgören, A. Hicri: Acıyla Diri (1981), Sessizliğin Sığınağı (1984), Verilmiş Sözdür (1987), Bedeli Ödenmiştir (1992), Ve Öteki (1995, Seçme şiirler. Suç Duyurusu (1999).

İzmirli, Mübeccel: Gök Katında Kaza (1963).

K

Kabadayı, Celal: Böyle Ölünmez (1994), Liseli Sevgiliye Şiirler (1995), Ağla Sivas Ağla (1995), Nasılsa Sabah Olacak (1996), Yağmur Yolculuğu (1996).

Kaçıran, Aşık Hüseyin: Anadolu'nun Çilesi (1970).

Kâhyaoğlu, Orhan: Hoyrat Bir Ruhun Eksilme Tabloları (1993), Aşk ve Harf (2000).

Kalaba, Hüseyin (Aşık Veli): Anıt (1949), Bir Aslan Masalı (1957, Manzum hikâye)..

Kalaylıoğlu, İlhan: Bir Bildiği Var Gözlerin (1967).

Kale, Kemal: Adım Kalabalıktır (1983).

Kale, Muzaffer: Gözlerim Akşama Ölür (1995), Işıktan Kalan Kırılma (1998).

Kalkancı, **Feyzi Kutlu:** Bir Bahar Akşamı (1951).

Kamu, Kemalettin Kâmi: Kemalettin Kamu, Hayatı Şahsiyeti ve Şiirleri (1949, Haz: Rifat Necdet Evrimer.)

Kandemir, Adem: Bir Dumanlı Geçmiş ki... (1995).

Kanık, Orhan Veli: Garip (1941, O.Rifat ve M.Cevdet ile), Vazgeçemediğim (1945), Destan Gibi (1946), Yenisi (1947), Karşı (1949), Bütün Şiirleri (1951)

Kanipaşazâde Rifat: Barika-i Edeb (1348/ 1891).

Kansu, Ceyhun Atuf: Bir Çocuk Bahçesinde (1941), Çocuklar Gemisi (1946), Yanık Hava (1951), Haziran Defteri (1955), Yurdumdan (1960), Bağımsızlık Gülü (1965), Sakarya Meydan Savaşı (1970), Buğday, Kadın, Gül ve Gökyüzü (1970), Tüm Şiirleri (1978, Haz. Vecihi Timuroğlu), Halk Albümü (1994).

Kansu, M.: Aşk, Uzağımda Suya İnen Güneş (2000)

Kantürk, Turgay: İlk Gibi Son (1991), Siyah Eşya (1995), Ay İçin Küçük Şeyler (1996), Öteki Sahne (1996), Göl Felâketleri (1997), Alfabe Meleği (1998).

Kaplan, Mevlut: Anadolu Yankıları (1951).

Kaplan, Sefa: Sürgün Sevdaları (1984), İnsan Bir Yalnızlıktır (1990), Seferberlik Şiirleri (1994), Disconnectus Erectus (1995, Seferberlik.Şiirleri dışındakilerin birlikte basımı).

Kaplancalı, Kemal: Bir Fikrin Adamları (1946).

Kara, Mehmet: Gün Doğmak Üzere (1990).

Karabağlu, Muammer: Bir Bulut Geçti (1949).

Karabulut, Durmuş: Al-Yeşil Şiirler (1963).

Karaca, Mehmet Selim: Bir Dostluk Vardı (1973)

Karaca, Şükrü: Anestü Nârâ (1993).

Karacan, Ümran: Bilgi Çiçekleri (1963), Bal Arısı (1967).

Karacaören, Behçet: Anıttepeden (1962).

Karaçoban, Aytekin: Kavuşma Tadında (2000).

Karaçorlu, Hicabi: Acı Gül (1967)

Karadayı, İsmet Kemal: Bahar. Deniz ve Kadın (1959).

Karadoğan, Kenan: Güllere Kıyamam (2000).

Karaer, Mustafa Necati: Sevmek Varken (1972). Güvercin Uçurmak (1977), Kuşlar ve İnsanlar (1981), Kerem İle Aslı (1985).

Karahun, Teoman: Acı Su (1956)

Karaibrahimoğlu, Mehmet Yılmaz: Acunsal Masal (1967)

Karakan, Hüseyin: Bir Aşk Hikâyesi (1954).

Karakoç, Abdurrahim: Hasan'a Mektuplar (1965), Hatay Bülteni (1965, Hasan'a Mektuplarla birlikte). El Kulakta (1969), Bütün Şiirleri (1973), Vur Emri (1975), Kan Yazısı (1978), (Şiirler (1981), Sulara Islatamadım (1983), Beşinci Mevsim (1987, Şiirler-Yazılar), Dosta Doğru (1988), Gökçekimi (1991).

Karakoç, Bahattin: Mevsimler ve Ötesi (1962). Seyran (1973), Sevgi Turnaları (1975), Ay Şafağı Çok Çiçek (1983), Kar Sesi (1983), Zaman Bir Beyaz Türküdür (1984), İlk Yazda (1984), Bir Çift Beyaz Kartal (1986), Uzaklara Türkü (1991), Beyaz Dilekçe (1995)

Karakoç, Ertuğrul: Altay Türküsü (1966).

Karakoç, Sezai: Körfez (1959), Şahdamar (1962), Hızır'la Kırk Saat (1967), Sesler (1968), Taha'nın Kitabı (1968), Kıyamet Aşısı (1968). Mağara ve Işık (1969, Mensur şiir), Gül Muştusu (1969), Zamana Adanmış Sözler (1970), Ayinler (1977), Leylâ ile Mecnun (1981), Ateş Dansı (1987), Monna Rosa (1998), Alın Yazısı Saati (1989), Gün Doğmadan (2000, Bütün Şiirleri).

Karakurt, İsmail: Simurg (1992), Mahrem Mecazlar (1999)

Karakuş, Hidayet: Günaydın Gül Yaprağı (1979), Kemeraltı Şiirleri (1982), Hangi Leylasın Sen (1986), Sesini Bana Bırak (1993), Ateş Mektupları (1995), Konuş Benimle (1998)..

Karal, Cevdet: Horozlu Ayna ve Ölüm (1998)
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: Erenlerin Bağından (1922), Okun Ucundan (1940) (Her ikisi de mansur şiir.)
Karas, Nursen: Gülümseyen Hayal (1959).
Karasüleymanoğlu, Ahmet Aydın: Ankara'nın Havası Kirli (1973).
Karataş, Levent: Düşüyorum Galileo (1992).
Karataş, Yelda: Ürperme (1996).
Karatay, Baha Vefa: Ne Oldu Bize? (?), Bayrak (?, Manzum piyes).
Karatay, Naındar Rahmi: Bir Devir Böyle Geçti (1952), Geçti Bor'un Pazarı (1952).
Karauğuz, Tahir: Anadolu'dan Koğdukları-mız (1965)
Karcı, Mehmet Ragıp: Yeni Bir Sevda Süleymanı (1981)
Karter, Mehmet: Osmanlı Tarihi (1895-1898, Manzum). İmdad (1919), Çiftçim Diyorki (1920, manzum).
Kasapbaşı, Yüksel: Örnür Boyunca (?)
Kavaklıgil, Cemalettin Etli: Ayrı Dünyalar (1967)
Kavaklıoğlu, Kemal Bülbül: Ahlâki Öğütler (1949)
Kaya, Bülent: Ay Deliydi Ben Serseri (2000).
Kaya, Fahri: İlk Adımlar (1951), Köyden Sesler (1958)
Kaya, Rahmi: Yusuf Yüzlü Gece (2000).
Kaya, Rıza: Yollar ve İzler (1928), Keloğlan (1938), Dhamma (1946).
Kaya, Tacettin: Dostluklar Gördüm (2000)
Kayacan, Feyyaz: Kaşık Havası (1976), Benim Örümceğim Başka (1982).
Kayacan, İsa: Akdenizin Yeni Dalgaları (1965), Avaz Avaz (1966), Bazıları (1966).
Kayaoğlu, Ömer: Bir Avuç Köpük (1936)
Kaygalak, Metin: Suya Okunan Dua (2000).
Kayhan, Hilmiye: Aşk Arabası (1968)
Kayıran, Yücel: Hayaline Firar Edemeyen-lerin Afsunu (1997).
Kaylan, Aziz: Bedbin (1963).
Kayınaz, Rıfkı: Muştu (1983).
Kaynar, Uğur: Güncesika (1995)
Kaynardağ, Arslan: Sevgiler de Gündemdedir (1980).
Kazım, Mehmet: Kule (2000).
Keçecizâde İzzet Molla: Bahar-ı Efkâr (1255).
Kefeli, Mehmet: Adak (1960).
Kendi, Ahmet Cenap: Yayla Çiçekleri (1943).
Kepenek, Enis Naci: Ankara (1944).
Kerse, Hüseyin Cahit: Mine'l-Aşk (1999)
Keskin, Ali Türk: Benim Sesim (1955).
Keskin, Birhan: Delilirikler (1991), Bakarsın Üzgün Dönerim (1994), Cinayet Kışı+İki Mektup (1996), Yirmi Lak Tablet (1999).
Keskinocak, Mustafa: Ahlâh Tabibi (?).
Kezer, Asuman: Asuman'ın Münacâtı-Kız Çocuklarımızın İlâhî Şiirleri (1945).
Kılıç, Erdal: Bahar Duygulan (1965)
Kılıç, İhsan (Aşık Divani): Aşık Divanî-Şiirler (1969).
Kılıç, M.Bülent: Rüzgâr Kütüphanesi (2000).
Kılıçaslan, Samim: Aşk Mevsimi (1966).
Kiras, İbrahim: Gerçek Hayat (1997).
Kıratlı, Cevdet Savgar: Beyaz Altın-Şiir Dili ile Eskişehir (1969).
Kırboğa, Erdoğan: Beni Ondan Ayırma (1970).
Kırcıoğlu, Edip Nuri: Barış İçin Uzayda Türk Bayrağı (1963).
Kırdar, Ayhan: Lo (1961), Bağırıyorum (1963), Ole (1966), Soyarken Bıçak Karanlığı (1975), Geceye Çizilen Güneş (1977), Lo (1996, Bütün Şiirleri).
Kiremitçi, Tuna: Aya Bakanlar (1994), Akademi (1998).
Kırımlı, Mehmet Sadık: Aldanış (1968).
Kırzıoğlu, M. Celâl: Benim Millî Hislerim (1960).
Kırzuk, Himmet: Anadolu'nun Sesi (1968).
Kısakürek, Necip Fâzıl: Örümcek Ağı (1925), Kaldırımlar (1928), Ben ve Ötesi (1932), Sonsuzluk Kervanı (1955), Çile (1962), Şiirlerim (1969), Esselâm (1973).
Kıyat, Mehmet: Ak Özlem (1962)
Kızılkeçili, Mustafa Hüsnü Uluğ: Ademnâme (1960).
Kocagöz, Halil: Adamlar (1951), Atatürk'ün Işığı (1965).
Kocahanoğlu, Osman Selim: Beyaz Çığlık (1969).
Kocaman, Abdülvahap: Adanalı Halk Ozanı Aşık A. Kocaman'dan Şiirler (1970)
Kocatürk, İsmail Hakkı: Aydostlar (1967).
Kocatürk, Vasfi Mahir: Tunç Sesleri (1935), Geçmiş Geceler (1936), Bizim Türküler (1937), Ergenekon (1941), Hayat Şarkıları (?).
Koçak, Murat: Hiç Kimseden Hiç Kimseye (2000)
Koçak, Serdar: Pervazda (1991), Barışmalar (1996).
Koçu, Reşat Ekrem: Acı Su (1965)
Kolaylı, Neyzen Tevfik: Hiç (1919), zâb-ı Mukaddes (1923)

Konan, Adem: Irmağın Yakarısı (1995).
Konyalıgil, Hakkı Yılmaz: Acı Bademi Çiçekleri (1966)
Koray, Ahmet Cenk: Bay Tataya (1968).
Koray, Yunus: Yaşamı Yargılayan Şiirler (1987), Devlet ve Patika (1993), Karşı Kitap (1997).
Korkmaz, Mustafa: İlayda (1997).
Korkmaz, Ramazan: Albümden Yapraklar (?).
Korkmazgil, Hasan Hüseyin: Ağlasun Ayşafağı (1972).Acıyı Bal Eyledik (1973)
Koryürek, Enis Behiç: Miras (1927), Varidât-ı Süleyman (1949), Miras ve Güneşin Ölümü (1951, Haz: Dr.Fethi Tevetoğlu).
Kot, Ahmet: Sirkeler ve Sular (1988).
Koyuncu, Fahrettin: Düş Darasını Yaşamın (1995).
Koyuncu, Fahrettin: Zamanın Zembereği (2000).
Kozalı, Şükran: Suteni (1995).
Kökmen, Emre: Acı Yonga (1961)
Köknar, Nejat: Ben Varım (1944).
Köksal, Ahmet: Atatürk İçin (1953).
Köksal, Yaşar: Başı Dumanlı Dünya (1954).
Kömürcüoğlu, Sabahattin: Kıyıdaki Adam (2000).
Köni, Yusuf Kâzım: Ufuk Çizgisi (1940).
Köse, Hüseyin: Üzülmüş Evler Kraliçesi (2000).
Köseoğlu, Kubilay: Yalnızın Denizi Gece (1991).
Köseoğlu, Ömer Lütfi: Hasret Dalgaları (1943).
Köz, Mustafa: Ay Düşü (1990),Işıkları Karartmayın Çocuklar (1992, Çocuk şiirleri).
Közer, Dr. R. Ş.: Bana Türk Askeri Derler (1955).
Kulabar, Ahmet Mustafa: Anadolu Türküsü (1967)
Kuntay Mithat Cemâl: Türk'ün Şehnâmesinden (1945).
Kurdakul, Şükran: Tomurcuk (1943), Zevklerin ve Hülyaların Şiirleri (1944), Giderayak (1956), Nice Kaygılardan Sonra (1963), İzmir'in İçinde Amerikan Neferi (1965), Halk Orduları (1969), Acılar Dönemi (1977), Bir Yürekten Bir Yaşamdan (1982), Ökselerin Yöresinde (1984), Ölümsüzlerle (1985), Bir Yürekten Bir Yaşamdan/Toplu Şiirler (1993), İhtiyar Yüzyıla Şiirler (1997), Seçme Şiirler (2000).
Kurt, Ayhan: Canavarlığa Yazgılı Şehzade (1998).
Kurt, İhsan: Umutlar Olmasa (2000).
Kurtuluş, Akif: Yalan Şiirler (1983), Tören Provası (1987), Kırgınlıklar Galası (1997).
Kuruca, Ekrem: Mîladıma Söyleyeyim (1994).
Kutlar, Onat: Peralı Bir Aşk İçin Divan (1981), Unutulmuş Kent (1986).
Kutun, İbrahim: Bilir misin (1963).
küçük İskender: Gözlerim Sığmıyor Yüzüme (1988), Erotika (1991), Yirmi 5 April (1994), Periler Ölürken Özür Diler (1994), Güzel Annemin Hayal Gücü (1996), Suzidilâra (1996), Ciddiye Alındığım Kara Parçaları (1997), Papağana Silâh Çekme (1998), Gözyaşlarım Nal Sesleri (1999), Alp Krizi (2000), Bir Çift Siyah Deri Eldiven (2000), İpucu Bırakma Sanatı (2000).
Küey, Ahmet: Aşk Mabedi-Mensur Şiirler (1945).
Külebi, Cahit: Adamın Biri (1946), Rüzgâr (1949), Atatürk Kurtuluş Savaşında (1952), Yeşeren Otlar (1954), Süt (1965), Şiirler (1969), Türk Mavisi (1973), Sıkıntı ve Umut (1977, Toplu Şiirler), Yangın (1980), Bütün Şiirleri (1982), Güz Türküleri (1991).
Küpçü, Çiğdem: İstanbul Kimden Yana (1996).

L

Lâv, Ercümend Behzad: Çelenk (1918, üç arkadaşıyle birlikte.) S.O S. (1931), Kaos (1934), Açıl Kilidim Açıl (1940), Mau Mau (1962), Üç Anadolu (1964), Altın Gazap (1971, Manzum Tiyatro). Bütün Eserleri (1996, Haz: Doğan Hızlan.)
Lebid Fehmi: Efem Oynasın (1934).
Lerminoğlu, Ayten: Aşk Burakı (1965).
Leylâ: Dîvân.

M

M. Cenani: Atatürk (1939).
Macit, Ahmet Nuri: Atatürk'ün Yolu (1955).
Madanoğlu, Arif: Aşk ve Öteki (2000)
Maden, Mehmet: Alışmak Ayrılıklara (1996)
Maden, Sait: Açıl, Ey Gizem (1996), Yol Yazıları (1997), Hiçlemeler (1997).
Mahmud Celâleddin Paşa (Dâmad): Asâr-ı Manzûme (1898).
Mahmud Ekrem (Recâî-zâde): Rağme-i Seher (1871), Yâdigâr-ı Şebab (1873), Zemzeme-I (1883), Zemzeme II (1884), Zemzeme III (1885), Tefekkür (1886), Pejmürde (1893), Nijad Ekrem (1911), Nefrin (1916)
Mahmut Kemâleddin (Fenârî): sânım (1887).
Mahmutoğlu, Çetin: Anılar Döneneci (1966).
Makbûle Leman: Ma'kes-i Hayâl (1898).
Manas, Orhan: Beş Yaprak (1946).
Mardin, Yusuf Sıtkı: Bir Ad Bulamadım (1934).
Margulies, Roni: Her Rind Bilir (1991), Gün Ortasında (1992), Mağrur Olma Padişahım (1994). Bilirim Niye Yanık Öter Ney (1996), Elsa (2000), Uzaklıklar (2001, 1985-1995 Şiirleri).

Matur, Bejan: Rüzgâr Dolu Konaklar (1996), Tanrı Görmesin Harflerimi (1999).

Mehmed Âkif Paşa: Eşâr-ı El-hac kif Efendi (1843)

Mehmed Behcet: Huzmâ Safâ (1890, Oğlu İsmâil Safâ ile.)

Mehmed Celâl: Adada Söylediklerim (1885), İstigrak (1886), Elvâh-ı Masûmâne (1893), Zâde-i Şâir (1893), sâr-ı Celâl (1894), Elvâh-ı Şâirâne (1894), Sürud (1894), Gazellerim (1894).

Mehmed Emin Hilmi: Dîvân (1876).

Mehmed Eşref: Deccâl (1902), İstimdad (1905), Şah ve Pâdişah (1906), Hasbıhâl Yâhud Eşref ve Kemâl (1908), İran'da Yangın Var (1908), Şâir Eşref'in Külliyâtı (1928).

Mehmed Gazali: Balıkesir İlhamları (1926).

Mehmed Hasib Dürri: Zübdetü'l-Ferâiz (1899).

Mehmed İzzet (Keçeci-zâde): Bahâr-ı Efkâr (1839), Hazân-ı sâr (1841), Gülşen-i Aşk (1848)

Mehmed Kemal: Birinci Kilometre (1945), Dünya Güzeli Olmalı (1954), Söz Gibi (1977), Öğle Rakıları (1986), Tükenmez (1990, Bütün Şiirleri).

Mehmed Pertev Paşa: Dîvân (1840)

Mehmed Şâkir (Çukadar-zâde): Divân (?).

Mehmed Tâhir (Menemenli-zâde): Elhan (1886), Yâd-ı Mâzî (1887), sâr-ı Perîşan (1895), Terâne-i Zafer (1897).

Mehmed Tevfik (Sülî-zâde): Hulviyyât (1910).

Mehmet Sâdık Vicdânî: Berk-i Kaza (?).

Melâl, Münir: Bahçemden (1962).

Memduh Fâik Paşa (Mazlûm Paşa-zâde): Eser-i Memduh, Berg-i Sebz (1872), Dîvân-ı Eş'âr (1914).

Memi, Rıdvan: Su Yandı (2000).

Menemencioğlu, Muazzez: Emi (1961), Sen Kraldın Taçsız (1970), Davullar Vurur (1978), Dünya Çocukların Olacak (1980), Gözlerimde Atlar Koşuyor (1992)

Mengü, M. Avni: Peş Parmak-İşaret Parmak (1935).

Menteş, Murat: Kuzgunun Gölgesi (1997).

Meram, Ali Kemal: Aksız Karalar (1936).

Mercan, Hasan: Aynam (1967), Dağ Gelini (1970), San Yusuf (1972), Memnere Kazılan (1975), Çağyel (1976), Uzatılan Yaşam (1979), Çağlar Köprüsü (1980), Güneş İzi (1983), Ayrılık Aynası (1983), Unutulanlar (1983), Elele (1985), Dayler Dayler (1987), Uzun İnce Bir Yoldayım (1988), Ak Yüzün Simgeleri (1990), Hüzne Soyunmak (1999).

Meriçelli, Anıl: Mayıslara Açılan Kapı (1964), Yüzün Bir Yalnızlıkur Yüzümde (1970), İstanbul Gözlerimin Ucunda (1996), Aşk Şiiri (1997, Seçilmiş Şiirler), İstanbul Gözlerimin Ucunda ve Yeni Şiirler (1999).

Mert, Özkan: Kuracağız Her Şeyi Yeniden (1970), Kırlangıçlar Kırlangıçlar (1978), Irgatoğlu Atçalı Mehmet (1980), İşte Hayat, İşte Ölüm ve Tarih (1984), Stockholm'de Mavi Saatler (1987), Dünya Çarpıyor Yüzüme (1988, Toplu Şiirler), Allah ve Tango (1990), Mozart ve Akdeniz (1992), Bir Irmakla Düello Ediyorum (1995), Bir Dünyalının Notları (1997, Toplu Şiirler 1960-1995), Kentlerin Senfonisi (2000)

Mertoğlu, Doğan: Benim Kitabım (?).

Mete, Celâl: Atama (1937).

Metin, Ali K.: Sürgün ve Atlas (1999).

Metin, Sedat: Bilmece Yüzük (1959).

Minnetoğlu, İbrahim: Agvan (1960)

Miraç, Yaşar: Trabzon'lu Delikanlı (1979), Şili İle Söyleşi (1979), Gül ve Ekmek (1980), Taliplerin Ağıdı (1980), Trabzon'dan Çıktım Yola (1981), Çan Deresi Türküleri (1981), İçli Şarkılar (1981), Yurdumun İşçileri (1985), İstanbul Bir Kınnızı Gül (1985), Barış Güllerinin Gümüş Denizi (1986), Karadeniz Hırçın Kız (1988), Lazcaz (1999), Deli Dumrul-Sarı Yıldız (1999).

Mısırlı, Ziya: Hayatımdan Birkaç Yaprak (1960), Bahçemden Bir Demet (1963).

Muallim Nâci: Ateşpâre (1301).

Mungan, Murathan: Osmanlı'ya Dair Hikâyat (1981), Kum Saati (1984), Sahtiyan (1985), Yaz Sinemaları (1989), Eski 45'likler (1989), Mınıldandıklarım (1990), Yaz Geçer (1992), Oda Poster ve Şeylerin Kaderi (1993), Ornayra (1993), Metal (1994), Oyunlar, İntiharlar, Şarkılar (1997), Mürekkep Balığı (1997), Başkalarının Gecesi (1997), Doğduğum Yüzyıla Veda (1999)

Murad Emrî: Dîvân (1913).

Mûsâ Kâzım Paşa (Koniçeli): Dîvân (1872), Mekalid-i Aşk (1884)

Mustafa Eşref Paşa: Dîvân (1861).

Mustafa Gâlib (Leskofçalı): Dîvân (1919)

Mustafa Muharrem: İsa'dan Önce Gül (1999).

Mustafa Reşid: Medfûn Emeller (1912).

Mutlu, A. Nusret: Başak (1945).

Mutlu, Aşık Hamza: Binüçyüzellide Ümmî Bir Aşık, Aşık Hamza Mutlu (1949.

Mutlu, Ayten: Dayan Ey Sevdam (1984), Vakolur (1986), Seni Özledim (1991), Kül İzi (1993), Denize Doğru (1994), Çocuk ve Akşam (1998).

Müfid, Ahmet: Ölüm Gibi Alışkanlıkla (1994).

Müldür, Lâle: Uzak Fırtına (1988), Voyıcır 2 (1990, Ahmet Güntan ile), Seriler Kitabı (1991), Kuzey Defterleri (1992), Buhûrumeryem (1994), Divanü Lûgatit Türk (1998).

Münif (Tarsûsî-zâde): Zafer (1903), Hürriyet (1903), Hâle (1923).

Müren, Zeki: Bıldırcın Yağmuru (1965).

N

Nâci (Muallim): âteş-pâre (1883), Şerâre (1884), Fürûzan (1885), Sümbüle (1889), Yâdigâr-ı Nâcî (1896), Mûsâ bin Ebi'l-gazan Yâhud Hamiyyet (1882, Manzum destan), Ertuğrul Bey Gazî (1891).

Nalçacı, Cemal: Aşk Bezgini (1963).

Nâmık Kemâl: Nâmık Kemâl Hayatı ve Şiirleri (1933, Haz: S.Nüzhet Ergin).

Naon Avram: Kalb-i Şikeste (1901).

Nar, Turgay: Hatıra Foturafı (1988), Güz Yapraklı Ateş (1991), Kuzgun ve Gölgesi (1995)

Narlı, Mehmet: Ruhumun Evvel Yazıları (2000).

Nayır, Yaşar Nabi: Kahramanlar (1929), Onar Mısra (1932).

Nâzım (Nâbî-zâde): Hâtıra-i Şebab (1882), Heves Ettim (1885), Mini Mini Yâhud Yine Heves Ettim (1886)

Nebioğlu, Ertuğrul (Geycekli Aşık Hasan): Geycekli Aşık Hasan'ın Bütün Şiirleri (1952), Aşık Hasan'ın Kıbns Deyişi (1958).

Nebiolu, Kemal: Uyan (1996)

Necatigil, Behçet: Kapalı Çarşı (1945), Çevre (1951), Evler (1953), Eski Toprak (1956), Arada (1958), Dar Çağ (1960), Yaz Dönemi (1963), Divançe (1965), İki Başına Yürümek (1968), En/Cam (1970), Zebra (1973), Kareler Aklar (1975), Sevgilerde (1976, seçme şiirler), Beyler (1978), Söyleriz (1980), Yayımlanma-mış Şiirler (1986)..

Nernekli, Hasan Bahadır: Asiller (1947).

Nesin, Aziz: Aziznâme (1948).

Nezir, Seyyit: Şili Duyarlığı (1976), Israrla (1977), Bütün Yarınlarda (1978), Dağlan Öylecene (1981), İzleri Var (1983), İnsanın Beyaz Kokusunda (1988), Bana Bir Senaryo Yaz Dediydin: Meselâ Papalina (1993, Son üç kitabının toplu basımı ile), Mor ve Gülistan (1998).

Nigâr Hanım: Efsus (şiirler, I.Cilt 1886: II.Cilt 1890), Nîran (1896), Aks-i Sadâ (1900), Elhân-ı Vatan (1916).

Noyan, Nuri: Alevden Sesler (1945).

Nur: Ay Yorgunu (1997).

Nutku, Özdemir: Eller (?), (1953),

O

Ocak, Mustafa: Geçmiş Zaman Siluetleri (2000).

Ocakçıoğlu, Füsun: Ayrılık Şarkısı (1969).

Ocaktan, Mehmet: Rüzgârla Yaslı (1981), Kırık Bir Rüya Denizi (1991), Aşk Meleği (1995).

Odabaşı, Yılmaz: Siste Kalabalıklar (1985), Yurtsuz Şiirler (1987), Reşo. Talan İklimi (1987), Aynı Göğün Ezgisi (1988), Feride (1990), Her Ömür Kendi Gençliğinden Vurulur (1992), Cehennem Bileti (1995), Aşk Bize Küstü (1997), Hayat, Gül Kokulu Bir Sağanak Yine (1997, Seçme Şiirler), Konuşsam Sessizlik Gitsem Ayrılık (2000, Toplu Şiirler I), Aşk Bize Küstü (2000, Toplu Şiirler II), Ey Hayat (2000).

Odman, Fakihe: Aşık ve Maşuk (1953).

Odman, Mesut: Sessiz Yürüyüş (1995).

Oğuz, Ahmet Kemal: Bir Bankacının Şiir Demeti (1960).

Oğuz, Cihan: Ayışığı Karanlığı Yırtarken (1983), Hoşbulduk Cehennem (1984), Aşkla Satranç (1995).

Oğuz, Emirhan: Ateş Hırsızları Söylencesi (1988)

Oğuzbaş, Turhan: Beyaz Kasımpatılar (1969).

Oğuzcan, Ümit Yaşar: İnsanoğlu (1947). Deniz Musikisi (1948), Dillere Destan (1954). Dolmuş (1955), Aşkımızın Son Çarşambası (1955). Bir Daha Ölmek (1956), Kör Ayna (1957), İki Kişiye Bir Dünya (1957), Beni Unutma (1958). Karanlığın Gözleri (1960), Akıllı Maymunlar (1960). Seninle Ölmek İstiyorum (1960), Üstüme Varma İstanbul (1961), Yeni Dünya Rekoru (1961), Sevenler Ölmez (1962), Çigan Gözler (1962), Ötesi Yok (1963), Bir Gün Anlarsın (1964), Mihriban'a Mektuplar-Mihriban'a Şiirler (1965). Sadraza-mın Sol Kulağı (1965), Biraz Kül Biraz Duman (1966), Taşlar ve Başlar (1966), İnşallahla Maşallahla (1966), Seni Sevmek (1966), Sen Aşk Nedir Bilmezdin (1967), Toprak Olana Kadar (1968), Ben Seni Sevdim mi (1968), Aşk mıydı O? (1969). Halktan Yana (1969), Önce Sen Sonra Sen (1971). Rubailer (1972), Yalan Bitti (1975), En Eski Yalnızlığımdır Aşk Benim (1978), Dikiz Aynası (1982). Şiirle Kırk Yıl (1982), Acılar Denizi (1982. Toplu Şiirler I). Yüzyıl Yanarım Yanmayı Öğrendimse (1983. Toplu Şiirler II), İki Kişiye Bir Dünya (1983. Toplu Şiirler III).

Okay, Haşim Nezihi: Akşam Şarkıları (1934)

Oktay, Ahmet: Gölgeleri Kullanmak (1963). Her Yüz Bir Öykü Yazar (1964), Dr. Kaligari'nin Dönüşü (1966), Sürgün (1979), Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi (1981), Kara Bir Zamana Alınlık (1983), Yol Üstündeki Semender (1987), Ağıtlar ve Övgüler (1991), Bir Sanrı İçin Gece Müziği (1993), Toplu Şiirler (1995), Gözüm Seğirdi Vakitten (1996), Söz Acıda Sınandı (1996), Az Kaldı Kışa (1996).

Okutan, Hasan Tahsin: 1939 İkinci Cihan Savaşı Destanı (1946).
Onan, Necmettin Halil: Çakıl Taşları (1927), Bir Yudum Daha (1933).
Onan, Nezih: Bahtımdaki Güneş (1970), Balıkçı (1970).
Onar, Ali: AAA (1968),
Onaran, Mustafa Şerif: Unutulmuş Şiirler (1986).
Onay, Ahmed Talât: Sarı Çiğdemler (1993).
Ongun, Burhan Arif: Ay Işığında (1969).
Onur, Rüştü: Rüştü Onur (1956, Haz: Salâh Birsel).
Orakçı, Cengiz Han: Ateş Bahçeleri (1997).
Oral, Ayla: Dönüşü Olmayan Yol (1973).
Orallı, Şükran: Beyaz Gül (1959).
Orhon, Orhan Seyfi: Fırtına ve Kar (1919), Peri Kızı İle Çoban Hikâyesi (1919), Gönülden Sesler (1922), Hayat Bilgisi Şiirleri I-II-III (1930), Asrî Kerem-Mizahî Destan (1938), O, Beyaz Bir Kuştu (1941), Hicivler (1951), İstanbul'un Fethi (1953), Kervan (1964), İşte Sevdiğim Dünya (1965), Şiirler (1970, Seçme şiirler).
Ortaç, Yusuf Ziya: Akından Akına (1916), Binnaz (1917, Manzum piyes), Cenk Ufukları (1917), Şairin Duası (1919), Şıklar Yolu (1919), Şen Kitap (1919), Yanardağ (1928), Bir Servi Gölgesi (1938), Kuş Cıvıltıları (1938).
Oruz, İffet Halim: Füsun (1928), Tul Daireleri (1931), Burla (1933).
Osman Nevres: Dîvân (1873), Destâr-ı Hayâl (1872).
Osman Serhat: Yeni Şiirler (2000).
Otyam, Nusret Kemal: Barış Güncesi (1963), Truva'nın Kırılası Elleri (1988), Suyüzü (1998).
Oyat, Fazıl: Asyayı Kaplayan Türk (1959), Batıyı Uyaran Türk (1960), Beşli Savaş Boyunca Türk Kahramanı (1960), Aynlık (1961), Atatürk Yolu (1964).
Oymak, Celâl: Düşler Yakın Takipte (2000).
Oytay, B. Flatun: Beş Parmak ve Avuç İçi (1935).
Oza, Sinan: Anarkaos (1994).
Ozan, Ahmet Tevfik: Dağlar Ardı Şiirleri (1984).
Ozan, H. Avni: Arslan Kapanda (1938).
Ozanoğlu, Gave Nail: Beyaz Zenci (1968).
Ozanoğlu, İhsan: Atatürk Devrimi Destanı (1938), Bahar Türküleri (1946).
Ozanoğlu, Yahya Saim: Bezm-i Rindan (1962).
Ozansoy, Fâik Ali: Fâni Teselliler (1908), Temâsil (1915), Elhân-ı Vatan (1915), Pâyitahtın Kapısında (1918), Şair-i A'zam'a Mektup (1923), Nedîm ve Lâle Devri (1950)
Ozansoy, Hâlit Fahri: Ruya (1913), Baykuş (1917, Manzum piyes), Cenk Duyguları (1918), Efsâneler (1919), Zakkum (1919), Bulutlara Yakın (1921), Gülistanlar, Harâbeler (1922), Paravan (1929), Balkonda Saatler (1931), On Yılın Destanı (1933), Sulara Dalan Gözler (1938), Bir Dolaptır Dönüyor (1958), Hep Onun İçin (1962), Sonsuz Gecelerin Ötesinde (1964).
Ozansoy, Munis Faik: Büyük Mabedin Eşiğinde (1938), Hayal Ettiğim Gibi (1948), Yakarış (1959), Bir Daha (1959), Zaman Saati (1965), Yakınma (1968), Kaybolan Dünya (1971).

Ö

Öcal, Cemal Oğuz: Ata Sevgisi (1946).
Öğütveren, Enver: Ant İçmişiz (1968).
Öktem, Altay: Eski Bir Çocuk (1992), Su Kuşu (1992), Beni Yanlış Öptüler Aslında (1993), Çamur Şiir (1995), Her Şey; Oda Kırbaç Ayna (1988).
Öktemberk, Feriha: Ak Bulutlar, Kara Bulutlar (1965).
Ölez, Ş. Avni: Gülün Yara Yazıtı (2000), Bütün Şiirleri / Birinci Kitap).
Ölüç, Esver: Bir Zenci Hattat (1999).
Ömer Nida: İskeledeki Işık (1958).
Ömer Seyfettin: Aşk Dalgası (1964).
Öncel, Nurettin: Beyaz Zambak (1971).
Öncü, Enver: Akıntıya Kürek (1967).
Öncü, Hüseyin: Soluklan Bu Şehirde (1996).
Öncü, Necibe: Bendeki Sen (1968).
Önel, Arife Kalender: Maviler de Eskidi (1992), Göçebe Sevinçler (1994), Suskun Resimler Durağı (1995), Gül Küstü (1997).
Öner, Mehmet Erol: Aşk Limanı (1963).
Öner, Murat: Bahara Giriyorum (1937)
Öney, Dr. Cahit: Aruzun Söylettikleri (1969).
Öngay, Mehmet Necati: Bir Çölde Kaybolan Su (1934), Ergenekondan Doğan Güneş (1935), Bahar, 23 Nisan, 19 Mayıs Şiirleri (?)
Önür, Şemsi: Bakmasını Bilen Gözler (1969).
Örten, Yavuz: Ağustosta Aşk Var (?).
Örten, Yavuz: Ağustosda Aşk Var (?).
Öz, Seyhan: Aşk Yağmuru (1970).
Özalp, Kemâl: Tahayyül (1950).
Özbahçe, Osman: Uzun Yürekli Nehir (1999).
Özbay, Doğan: Bana Gel Deniz (1961).
Özbayrak, Kaan: Duvar (1982).
Özbek, Ahmet: Benim Dünyam (1970).
Özbek, Ali İhsan: Acı Feryat (1958)
Özben, Raif: Asyalı Ayyaş (2000).
Özben, Tevfik: Bayrağım (1971).

Özbilgen, Mahmut: Amentü (1950).
Özcan, Halil İbrahim: Yüzünü Temiz Tut Ecel Her An Gelebilir (2000).
Özdal, Yavuz-Özdemir Baki: Yaban Gülü (1961).
Özdem, Oğuz: Uzak (2000).
Özdemir Asaf: Dünya Kaçtı Gözüme (1955), Sen Sen Sen (1956), Bir Kapı Önünde (1957), Yuvarlağın Köşeleri (1961, Özdeyişler-etika), Yumuşaklıklar Değil (1962), Nasılsın (1970), Çiçekleri Yemeyin (1975), Yalnızlık Paylaşılmaz (1978), Benden Sonra Mutluluk (1983), Bir Kapı Önünde (1982, Bütün Şiirleri), Yalnızlık Paylaşılmaz (1982, Bütün Şiirleri).
Özdemir, Muzaffer: Çelik Renkli Şiirler (1982).
Özdemirciler, Faize: Deli Temmuz (1999).
Özden, Hasan Atıf: Atatürk'e Sesleniş (1965).
Özdenoğlu, Şinasi: Teselli (1943), Anaforda Dönen Adam (1946), Vatanım Benim (1973), Özgürlük İçin Ölmek (1974), Acısıyla Yanmak Türkiye'nin (1975), Memleketi Sevmek Suçu (1978), Şairler Böyle Sever (1986), Yasaklar Cehennemi (1991), Özgürlük Tek Sevgilim (1992).
Özel, İsmet: Geceleyin Bir Koşu (1966), Evt İsyan (1969), Cinayetler Kitabı (1975), Cellâdıma Gülümserken (1984), Erbain (1987, Toplu Şiirler), Bir Yusuf Masalı (1999).
Özelce, Rıdvan: Ay-nur (1962).
Özen, Yücel: Ayrı Kutuplar (1965).
Özer, Adnan: Ateşli Kaval (1981), Çıngırağın Ölümü (1983), Rüzgâr Doldurma Takvimi (1985), Zaman Haritası (1991), Seçme Şiirler (1994), Veda Şiirleri (1999).
Özer, Ahmet: Ayrı Beraberlikler (1981), Günle Dokunan (1984), Gecenin Kanayan Yerinden (1987), Söyle Yüzüm Tanığımsın (1990), Aşklar Yedeğinde Ömrümüzün (1993), Aşkın Taçyaprağı (1998).
Özer, Kemal: Gül Yordamı (1959), Ölü Bir Yaz (1960), Tutsak Kan (1963), Kavganın Yüreği (1973), Yaşadığımız Günlerin Şiirleri (1974), Sen de Katılmalısın Yaşamı Savunmaya (1975), Geceye Karşı Söylenmiştir (1978), Kimlikleriniz Lütfen (1981), Araya Giren Görüntüler (1983), Çağdaş ve Boyun Eğmeyen (1985, Toplu Şiirler), Sınırlamıyor Beni Sevda (1985), İnsan Yüzünün Tarihinden Bir Cümle (1990), Bir Adı Gurbet (1993), Oğulları Öldürülen Analar (1995), Onların Sesiyle Bir Kez Daha (1999), Sorulardan Bir Gökkuşağı (1999).
Özger, Arkadaş Z.: Şiirler (1974), Sevdadır (1997, Bütün şiirleri).
Özgünay, Nâzım (Florinalı): Sümbülistân-ı Musikî (1889), Zafer Terâneleri (1918), Nef'î ve Fikret'in Büyük Ruhlarına (1922), Hâtırat-ı Meşâhîr (1923), Terennümler-Teellümler (1924), Ziyâ Gökalp'ın Tabutu Huzûrunda (1924), Cumhuriyet Marşları (1924), Ebediyet Yolunda Bir Hitâbe (1927), Türk'ün Büyük Zaferi (1928).
Özkan, Aşık Ali İzzet: Aşık Ali İzzet Özkan (1947), Aşık Ali İzzet Özkan Kıbrıs Adasında Neler Görmüş (1953), Aşık Ali İzzet Özkan-Yaşamı Sanatı-Şiirleri (1979, Prof.Dr. İlhan Başgöz), Aşık Ali İzzet Özkan'ın Hayatı ve Şiirlerile Aşık Bali'nin Demeleri (?)
Özkan, Hakkı: Güneşli (1983).
Özkul, İlhami: Bir Anda (1966).
Özler, İsmail: Atatürk'ün Hatay Zaferi (1938).
Özmel, Avukat İsmail: Bir Daha Yaşamak (1960)
Özmen, Gonca: Kuytumda (2000).
Özmen, Hasan: Aşk Şiirleri Böyle Başlar (1947).
Özoğul, Cengizhan: Bir Demet Çiçek (1950).
Özsever, Hüseyin Siret: Leyâl-i Girîzân (1909), Bağ Bozumu (1928), Kıvılcımlı Kül (1930), Üstâdın Şairi (1937), Kargalar (1939), İki Kasîde (1942)
Öztaş, Mahir: Unutulmak Tozları (1983)
Öztoprak, Hasan: O Hayalle Kal (1991), Sanırım Hiçbirimizin Farkedemediği Bir Sarsıntı Oldu (1993), Ağıtlar (1996)
Öztunç, Gültekin: Aynalı Çarşı (1962).
Özturanlı, Mehmet İskender: Başbaşa (1957).
Öztürk, İbrahim: Atatürk'ün Çocuklarına (1946).
Öztürk, Temel: Aknurlar (1965).
Özyurt, Okan: Benden Sana mı Kaldı (?, Nuri Coşkun ile).
Özyürekli, Timuçin: Şafağın Buğusu (1982), Merhaba Yaşamak (1983), Ufkumuz Sonsuz (1996).

P

Paksoy, A. Kadir: Aynlığın ve Ölümün Dışında (1984), Güneş Batarken (1986), Yenigün Aryası (1988), Şiirler (1989), Hacı Bektaş Destanı (1992), Usulca (1992), Öte-Beri (2000).
Pamir, Tahir: Alabildiğine (1957).
Par, Arif Hikmet: İstanbul'un Fethi Destanı (1953).
Payaslı, Aysel: His (1953), Bir İnsan Sesleniyor (1957).
Pazarkaya, Yüksel: Koca Sapmalarda Biz Vardık (1968), Umut Dolaylarında (1969), Aydınlık Kanayan Çiçek (1974), İncindiğin Yerdir Gurbet (1979), Saat Ankara (1981), Sen Dolayları (1983), Karanlıkta Yakınma (1988), Somut Şiir (1996).
Pedram, Hüseyin Dâniş: Kârvân-ı Ömr (1926).

Peker, Hüseyin: İnsan Arkadaşınındır (1997), Yer Bezinden Bir Köle (2000).
Pektaş, İlham Behlûl: Aşkın Adresi (1967).
Pepeyi, Halûk Nihat: Çanakkale Destanı (1936), Mütareke (1938), Millî Mücadele (1951), Erenler Gaziler (1951), Türk Destanından (1952).
Peşkircioğlu, Adnan: Bir Eş Arıyorum (1950).
Pıçakçızâde Ahmet Hakkı: Altun Heykel (?).
Pınar, Dr.Sedat: Anadolu Destanı (1971).
Pirhasan, Barış: Tarih Kötüdür (1981), İmzasız El Yazıları (1985), Babam Benden Hiçbir Şey Anlamıyor (1995).
Pura, İdris Ahmet: Ay Düğümleri (1944), Bitmiyen Mevsim (1945).
Pura, Nerinin H.: Bahçem (1955).
Püsküllüoğlu, Ali: Pembe Beyaz (1955). Aydınlık İçinde (1956), Karanfilli Saksı (1958), Uzun Atlar Denizi (1962), Sırtımızda Kızgın Güneş (1965), Unutma Onları (1976), Çocuklara Şakacı Şiirler (1977), Yaz ve Yağmur (1978), Gül, Sevgili Yurdum (1984), Eskidikçe (1992), Seçilmiş Şiirler (1996), Babadat (1998, Toplu Şiirler).
Püsküllüoğlu, İlhan: Anjel (1965).

R

Rabia Hatun (Nazan Danişmend): Rabia Hatun'un Şiirleri (1941).
Ran, Nâzım Hikmet: 835 Satır (1929), Jokond ile Si-Ya-U (1929), Varan Üç (1930), 1+1=1 (1930, Nâzım V ile), Sesini Kaybeden Şehir (1931), Benerci Kendini Niçin Öldürdü (1931), Gece Gelen Telgraf (1932), Taranta Babu'ya Mektuplar (1935), Portreler (1935), Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı (1936), Kurtuluş Savaşı Destanı (1965), Şu 1941 Yılında (1965), Saat 21-22 Şiirleri (1965), Dört Hapishaneden (1966), Rubailer (1966), Yeni Şiirler (1966), İnsan Manzaraları (1966), Memleketimden İnsan Manzaraları (1967), Son Şiirleri (1970), Kuvayı Milliye (1968).
Rasizâde Hüseyin Cavid: Bahar Şebnemleri (1917, Bakü), Azer (1958, Bakü).
Refi'-i Kâlâyî: Dîvân (1868).
Regü, Şükrü Enis: Bayram Yeri (1949).
Remzi Baba: Ayine-i İbret (1289).
Rey, Ekrem Reşit: Beni Yalnız Bırak (?).
Rifat, İbrahim Halil: Ayne-i Zafer (?).
Ruşen Hakkı: Köprü (1962), Yuvarlak Masa Oturumu (1964), Hüznün Dalgın Kuşları (1968), Dağlarca (1974), Çakmaktaşı, Kav, Kıvılcım (1980), Canevimden (1989), Üretimde Sevda (1993), Elini Hünerle Kuşlara Yelek Giydir (1999).

S

Saba, Ziya Osman: Sebil ve Güvercinler (1943), Geçen Zaman (1947), Nefes Almak (1957).
Sahra, Süleyman: Sütdili (1999).
Said (Hızır Ağa-zâde): Dîn (1941)
Said Hâlet: Dîvân (1842).
Salcı, Vahit Lütfi: Benim Gibi (1945).
Sâlih Nâili (Manastırlı): Pend-i Attar Şerhi- Kenz-i Nesâyih (1877).
Salihoğlu, Mehmet: Ağacın Derdi (1955), Bana Sensin Yaşamak (1966).
Salkaya, Mustafa: Orman Dile Geldi (1949).
Samanoğlu, Gültekin: Alacakaranlık (1970), Uzun Vuran Gölge (1983).
Sâmi (Süleyman Paşa-zâde): Sâmi (Süleyman Paşa-zâde Sâmi Bey (1918)
Sâmih Rifat: Sâmih Rifat Hayatı ve Eserleri (1934, Haz: Sadeddin Nüzhet Ergun.)
San, M. Salih: Bambaşka, Düşünce Kırıntıları II (1966).
Sander, Ergin: Gözlerinde Gökyüzü (1961).
Saraç, Tahsin: Bir Ölümsüz Yalnızlık (1965), Güneş Kavgası (1968), Direnmeler (1973), Güvercin Kasapları (1978), Bir Sevgiyi Görüntüleme (1980), Toplu Şiirler (1986).
Sarıalioğlu, Kenan: Metafizik ve Gülümseme (1994), Ayna Rubaileri (1995).
Sarıcalıoğlu Arif Hikmet: Menekşeler (1932).
Sarısözen, H. Naci: Bir Başka Adam (1966), Bir Daha Adam (1967).
Sarısözen, Vecihi: Öteki Krallık (1992).
Sarıyatı, Ender: Ölüme Direnen Şiirler (2000).
Satıcı, Adnan: Ülkesiz Şarkılar (1985), Yerçekimine Uyan Portakal Çiçeği (1994), Dokuzuncu Blues (1996), Hep Unutur Uzaktaki (1998).
Savcı, Salahattin: Türklük ve Savcı (1937).
Savlı, Hakan: Unutulmuş Çocukluk Eskizleri (1995), Köpükler (1996), Sançho Panza'nın Ölümü (1998), Go Dersleri (2000).
Savran, Cem: Külden Adam (1992), A ve Ş ve K, Hançer Gelgitleri (1995).
Sayan, Cemal: Karanlıkta Gün Yüzünüz (1989).
Sayan, Sabahattin Aydın: Avuçlarımızdaki Çizgiler (1959).
Sayar, Kemal: Hızır ve Roza (1992), İki Güneş Arasında (1995).
Saygılıoğlu, Hasan Hüseyin: Bendeki Akisler (1953).
Sayılgan, Öğr. Ömer: Beğenilen Masallar, Hayvanlar Okulu (1955).

Saz, Leylâ: Solmuş Çiçekler (1928).
Seçkin, Özgen: Böldüm Yüreğimi Avuçlarına (1976), Dört Mevsim Türküleri (1978, Çocuk şiirleri), Sevmekten Başka (1986), Bugünü Yaşayan Kalır (1986), Onyıl (1991), Kırkbeşlik Aşk Yalnızı (1997), Hayatla Ufalanmış Şiirler (1999).
Sefer, Aşık Arif: Aşık Arif Sefer'in Şarkıları (1960).
Selât, Azmi: Bingöller (1945).
Selekler, Hâmit Macit: Sulh ve Diğer Şiirler (1944), İyilik (1956).
Sener, Nadir: Bekleyiş (1970).
Serdaroğlu Emin Bülend: Emin Bülent'in Şiirleri (1943) (Haz: Salih Zeki Aktay.)
Serdengeçti, Osman Yüksel: Akdeniz Hilâlindir (1940).
Sert, Fahri: Benden Sana (1970).
Sezai, İhsan: Alaca Dünya (1969) Sabır ve Gül (?), Hangi Gökyüzü (1995).
Sezer, Çiğdem: Kanadı Atlas Kuşlar (1991), Çılgın Su (1993), Kapalı Gişe Hüzünler (1996), Bir Şehrin Hatıra Fotoğraflarından (1998)
Sezer, Özlem: Derin (1998).
Sezer, Sennur: Gecekondu (1964), Yasak (1966), Direnç (1977), Gerçeğin Masalı (1979), Sesimi Arıyorum (1982), Kimlik Kartı (1983), Bu Resimde Kimler Var (1986), Afiş (1991), Direnç Şiirleri (1995, Toplu Şiirler), Kirlenmiş Kâğıtlar (1999)..
Sılay, Celâl: Çöl Yolculan (1932), Dört Kapı (1933), Hayat ve Merhalleler (1933), Lacivert Işıklar (1934), Edebî Renkler (1936), Hüsran Filizleri (1937), Merhamet Şiirleri (1943), Acaba (1945), Sonra (1946), Boşlukta Duran Taş (1949), Zaman İle Yarış (1956), Adamca (1959), Doğa (1965), Aşk Diyalektiği (1967), İlişki Deyimleri (1969), Hüsran Filizleri (2000, Toplu Şiirler).
Sincer, Ali: Adanalı Şiirler (?).
Sırlıoğlu, Aşık İhsânî: Aşık İhsânî ve Güllüşah Şiirleri (1963, der. S. Rüştü Karaoğlu), Ağaçlı Dünya 2 (1965), Bakalım Hele (1967), Bak Tarlanın Taşına (?).
Sivrioğlu, Celâlet Ali: Açıkça (1959)
Siyavuşgil, Sabri Esat: Odalar ve Sofalar (1933).
Solak, Mehmet: Aşka Yüzüm Var (1999).
Solmaz, Mehmet: Belma'nın Mektubu (1964).
Solok, Cevdet Kudret: Yedi Meşale (1928, Altı arkadaşı ile), Birinci Perde (1929).
Soran, Sabri: Gün Vurdu (1961).
Sorgun, Elif: Acıben (1994), Cemal Süreya Sokağı (1997), İçimizdeki Günler (1997).
Soycan, Celâl: Öyle Kal (1999).
Soyuer, Halil: Aylak İnsanlar Kenti (1965).
Sönmez, Kâzım: Açıldı Tarih Sayfaları Türk Milleti Verdi Kararı (1958).
Sönmez, Tekin: Ağıt Yok (1973).
Sözen, Meliha Avni (Musagil): Anam (1970).
Subaşı, Muhsin İlyas: Vuslat Türküsü (1968), Aydınlığın Gözleri (1979), Bu Yüreğin Ülkesinde (1981), Sevgi Donanması (1982), Deryadil (1985), Sevdakâr (1988),
Sunal, Levent: Mevsim Birdenbire (1997).
Sunat, İsmail Hakkı: Armağan (1946), Ant (1954), Atatürk Şiirleri (1961).
Suner, Yalçın Kaya: Aşk Burcu (1960).
Sutüven, Mustafa Seyit: Bütün Şiirleri (1976).
Süalp, Özten: Aşkımdan Damlalar (1965).
Süleyman Şâdi: Dîvân (1907).
Süleyman Fehim: Dîvân (1846).
Süleyman Nazif: Gizli Figânlar (1906), Fırâk-ı İrak (1918), Malta Geceleri (1924).
Süleyman Senih: Dîvân (1859).
Süleyman Vehbi: Ah ü Enîn (1304).
Sümer, Dinçer: Günebakan (1955), Denize Çıkan Cadde (1957), Küçük Kızın Adı Ayşe (1965), Sandalim Kıyıda Bağlı (1983).
Sünter, Muhteşem: Gerilerde Bırakmak (1980), Sen ile Sen (1981), Polonya'dan Kadınlar (1983), Ormçalar (1985).
Süsoy, Mehmet Hüdâi: Bana Göre (1941).

Ş

Şafak, Halim: Kendini Kanatan Düşler (1992), Baştan Sona Susmak (1996), Bireylikler (1997), Kayıplar Kitabı (2000).
Şahin, Ali: Aşık Derdi Derya (1962), Aşık Derdi Derya-Halk Şairi Ali Şahin (1967)
Şahin, Leylâ: Kırlangıç Yıldızı (1989), Acı Toplayan İpekli Çardak Kuşu (1990), Çamağacı İyi Bekle Annemi (1991), Saklı Su (1993). Kerem Tarihi (1993), Atı Düşünmek (1996).
Şahin, Mehmet: Ata (1959).
Şahin, Nadire: Atatürk'ün (1967).
Şair Yemini Baba: Beyân-ı Mucizât-ı Ahmed-i Fazlı Fazîlet-i Hazreti Ali (1960, Haz. Fevzi Gürgen).
Şairoğlu, Hâmit: Beşinci Mevsim (1967).
Şatıroğlu, Aşık Veysel: Değişler (1944), Sazımdan Sesler (1950), Dostlar Beni Hatırlasın (1970).
Şekib (Tokâdi-zâde): Neşîde-i Vicdan (?), Derviş Sözleri (?), Reşehat (?), Huzûr-i Hilkatte (1923).
Şem'i: Dîvân (1870).
Şen, Selim: Çiçeklerim Kuş Açar (1995).

Şendil, Sabih: Bir Çatı Altında (1961).
Şengönül, M. Nedim: Bahçemin Gülleri (1946).
Şenocak, Zafer: Gençlik Ayinleri (1994).
Şenol, Ali M.: Aşkımın Şarkısı (1961).
Şenozan, Ekrem: Ben ve Yarının Büyükleri (1943)
Şentürk, Ahmet Tufan: Allah Versin-Aşk Şiirleri (1969). İnsanlık Şarkıları (1998, Seçilmiş şiirler).
Şeref: Dîvân (1867).
Şevket Hıfzı (Şevket Rado): Şiirler (1970).
Şimşek, Aydın: Ertelenmiş Buluşma (1984), Anımış ve Ölümsüz (1988), Ayrılıklar İmgedir (1997), Aşk Ayrılığı da Bilir (1999), Ömrüme Yeni Şeyler Katmalısın (2000).
Şimşek, Hasan: Gece Gündüz (1952), Beyaza Duran (1963).
Şimşek, İhsan: Bahar Treni (1967).

T

Taflan, Nedim: Aşk Defteri (1972)
Taflıoğlu, Ahmet Cevdet: Bir Fâninin Kadehleri (1932)
Taftalı, Oktay: Sivil Aşk Yoktur (2000).
Tahir, Hüseyin: Umudun Kuluçkası (2000)
Tahsin Nâhid: Hicranlar (1908, manzum oyun), Rûh-ı Bî-kayd (1910)
Talas, İsmail Hakkı: Bahar Çocuk Şiirleri (1958).
Tamer, Ülkü: Alacakaranlığın Sesleri (1968).
Tamer, Ülkü: Soğuk Otların Altında (1959), Gök Onları Yanıltmaz (1960), Ezra İle Gary (1962), Virgül'ün Başından Geçenler (1965), İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür (1966), Bâbı Yâr (1966), Sıra Göller (1974), Seçme Şiirler (1981), Yanardağın Üstündeki Kuş (1986, Toplu Şiirler).
Tan, Turgut: Anlatılmaz Şarkılar (2000).
Taner, Mehmet: Sunak (1978), Bir Denizin Çekildiği Bütün Kıyılar (1980), Arka Oda (1981), Dip (1995), Siperler (1997), Küflü Şimşek (1999, Toplu Şiirler)
Tanır, Ahmet Rauf: Ateş Mısralar (1949).
Tanpınar, Ahmet Hamdi: Şiirler (1961), Bütün Şiirleri (1976, Haz: İnci Enginün.)
Tansel, Oğuz: Savrulmayı Bekleyen Harman, Gözünü Sevdiğim, Sarıkız Yolu, (1986, Toplu Şiirler).
Tanseli, Naci: Attilâ (1948).
(Tansu), Hacı Rüşdi: Ahvâli Alâka Manzûmesi (1289)
Tanyol Tuğrul: Elinden Tutun Günü (1983), Ağustos Dehlizleri (1985), Sudaki Anka (1990), Oda Müziği (1992), İhanet Perisinin Soğuk Sarayı (1995), Toplu Şiirler / 1971-1995 (1997), Büyü Bitti (2000)
Tanyol, Tuğrul: Elinden Tutun Günü (1983), Ağustos Dehlizleri (1985), Sudaki Anka (1990), Oda Müziği (1992), İhanet Perisinin Soğuk Sarayı (1995), Toplu Şiirler (1997).
Tanyolaç, Abdurrahman Tevfik: Atamızı Anarken (1953)
Tarancı, Cahit Sıtkı: Ömrümde Sükût (1932), Otuz Beş Yaş (1946), Düşten Güzel (1953), Sonrası (1957), Bütün Şiirleri (1983, Haz: Asım Bezirci.)
Tarhan, Abdülhak Hâmit: Sahra (1879), Târık Yâhud Endülüs Fethi (1880, manzum oyun), Tezer Yâhud Melik Abdurrahmanü's-Sâlis (1880, Manzum oyun), Eşber (1880, Manzum oyun), Makber (1885), Ölü (1885), Belde Yâhud Dîvâneliklerim (1885), Bunlar O'dur (1885), Hacle (1886), Bir Sefilenin Hasbihâli (1887), Finten (1916, Manzum oyun), Bâlâdan Bir Ses (1912), Garam (1913), Vâlidem (1913), İlham-ı Vatan (1916), İbni Mûsâ.Yâhud Zâtü'l-Cemâl (1917, Manzum oyun), Sardanapal (1917, Manzum oyun), Tayflar Geçidi (1917), Nazîfe-Abdullahü's-Sagîr (1917, manzum oyun), Yâdigâr-ı Harb (1917).
Tarhan, İsmail: Alun Tablo (1970).
Tarıman, Betül: Ay Soloları (1995), Üzgündü Kırlar (1996), Kardan Harfler (2000).
Tartan, Hakan: Aşk Her Zaman Yenidir (1998).
Tasalı, Bekir: Bir Babanın Feryadı (1953)
Taşan, Berin: Ellerim, Gözlerim, Yüreğim (1960), Yüzünün Bir Yanında (1969), Önce (1986).
Taşer, Ersin V.: Aşk Kervanları (1963).
Taşer, Suat: Bir (1942), 1943 (1943, Fethi Giray ile), Hürriyet (1945, Ömer Faruk Toprak ile), Merhaba (1952), Haraç Mezat (1954), İkinci Kurtuluş (1960), Deli Dumrul (1962, Destan oyun), Hayret Bey'in Serüveni (1968), Evrende Ellerimiz (1970).
Taşkent, Hikmet: Afrodit'in Adasında Şiir (1945)
Taşkın, İbrahim Ünal: Şiirler (1991).
Taşkın, Mümtaz Zeki: Allo Allo (1934, Mustafa Niyazi Ispartalı ile.), Sonsuzluğa Uçarken Potpuri (2000, Bütün Şiirleri).
Taşman, Halil: Belki de Sever Diye (1946).
Taşpınar, Zerrin: Bir Ardışkuşuyum Ben (1992), Anılarda Şimdi (1994), Tavra (1995).
Tatar, Hüseyin Avni: Andımız (1968).
Tecer, Ahmet Kutsi: Şiirler (1932), Bütün Şiirleri (1980, Haz: Vecihi Timuroğlu.)
Tekdoğan, M. Turan: Anılarımda Çocukluğum (1970).

Tekebaş, Nezahat: Bir Damla Su (1972).
Tekelioğlu, Orhan: Opusculum: "Kum Baladı" (1987).
Tekin, Havva: Yazılmasın Aynlık, (1997).
Tekiner, Celâl: Ateş Damlası (1932), Beşinci Kitap (1960).
Telli, Ahmet: Yangın Yılları (1979), Hüznün İsyan Olur (1979), Dövüşen Anlatsın (1980), Saklı Kalan (1982), Su Çürüdü (1983), Belki Yine Gelirim (1984), Çocuksun Sen (1994), Kalbim Unut Bu Şiiri (1994, Seçme şiirler)..
Temel, Nerinin: Benim Gecelerim (1967), Ateş Çemberi (1968)
Temizyürek, Mahmut: İz ve Rüya (1995), Kırlangıcım Paranoya (2000).
Temo, Selim: Ah! Tamara (1995), Kırgın Nehirler Meseli (1997), Uğultular (2000).
Tenekeci, İbrahim: Üç Köpük (1997), Peltek Vaiz (1998), Güzellik Uykusu (2000).
Teoman, Sabahattin Tahsin: Rıhtım Sesleri (1943), Beşinci Mevsim (1945).
Tepeyran, Ebûbekir Hâzim: Kar Çiçekleri (1932).
Tevetoğlu, Fethi: Bir Bayrak Altında (1946).
Tevfik Fikret: Rubâb-ı Şikeste (1898), Halûk'un Defteri (1911), Rubâbın Cevâbı (1911), Şermin (1914), Tarih-i Kadîm-Doksan Beşe Doğru (1928), Son Şiirler (1952).
Tevfik Nevzad: Aheng-i Şebab (1890).
Tez, İlhami Bekir: Hayat Bilgisine Göre Çocuk Şiirleri (1927, Galip Naşit ile), 24 Saat (1929), Birinci Forma (1929), Mavi Kitap (1930, Nâzım Hikmet ile), Herhangi Bir Şiir Kitabıdır (1931), Gazi M. Kemal (1933), Bir Başlangıç ve İki Parça Yazı (1933), Olduğu Gibi (1935), Hürriyet (1945), En Güzel Şarkı (1960), Küba (1962), Şiirler (1971). Altın Destan Mustafa Kemal (1973), 70 Yaşın Melankolisi (1975), Unuttum (1979).
Tezcan, M. Çetin: Arzıhal ve Akşamüzeri Türküsü (Turgut Uyar ile, 1949).
Timuçin, Adnan: Beni Bensiz Bırakma (1963).
Timuçin, Afşar: Çöl (1968), Tahir İle Zühre (1968), Destanlar (1969), Böyle Söylenmeli Bizim Türkümüz (1974), Savaşçı Türküleri (1980), Boş Beşik (1981), Ey Benim Güzel Sevdalım (1984), Bu Sevda Böyle Gider (1992), Anınmalar (1993), Akşam Türküleri (1996).
Timuroğlu, Vecihi: Bura Yemendir (1978), Tut Beni Sevda Çağırır (1980), Bir Sürgünün Ezgileri (1983), Gardaşım Oğul (1988), Merhaba Oğlum (1993), Bülbülleri Ne Yaptılar (1994), Büyü (1999).
Tipi, Mehmet Orhan: Bırak Ağlasınlar (1969).
Tipi, Şeref: Akşam Suyu (1954).
Toker, Hakan: Mavikara (2000).
Tolun, Abdülaziz Mecdi: Divân (1945).
Topaloğlu, Enver: Yakamoz Ve Tebessüm (1994), Kristal Kral (1997).
Topçu, Alaaddin: Acemi Aşklar Toplamı (1992), İntiharlar Kitabı (1994), Bir Hiç İçin Gece Dansı (1999).
Toprak, Ömer Faruk: İnsanlar (1943), Hürriyet (1945, Suat Taşer ile), Dağda Ateş Yakanlar (1955), Susan Anadolu (1966), Ay Işığı (1973), Tüm Şiirler (1983).
Torun, Kıvanç: Güneşle Geldi (1997).
Tuna, Nezihe: Aşk (1972).
Tuna, Saip: Bayrağa Hasret (1961).
Tunaboylu, Zeki: Atillâ'nın Kitabı (1949)
Tunar, Mehmet: Acı Hatıralar, Günün Olayları (1969)
Tuncalp, Enver: Allah'ın Güzel İsimleri (1960), Alkol ve Sarhoş (1968), Asalak-Siyon (1969).
Tuncalp, Enver: Alparslan ve Malazgirt Destanı (1973).
Tuncer, Oktay: Denizin Kapısı (1961).
Tunç, Cevat Kâzım: Bahçemden (1967).
Turaç, Cafer: Yağmur Fotoğrafları (1984), Sessiz Redifler (1992).
Turan, Adil: Başlangıç (1954).
Turan, Güven: Güneşler... Gölgeler (1981), Peş (1982), Sevda Yorumları (1990), Bir Albümde Dört Mevsim (1991), İkaros'un Uçuşu (1993), Toplu Şiirler (1995), 101 Bir Dize (1996), Gizli Alanlar (1997), Görülen Kentler (1999).
Turanlıoğlu, M. Uluğ: Aşk ve Vatan Şiirleri (1957).
Turgut Fethi: Beğenmiyorum Bu Düzeni (1970)
Turgut, Ahmet: Bir Bahar Bekliyorum (1965).
Turgut, Engin: Kışkırtıcı Erguvan (1987), Küs (1992), *Bayan Elma (1997), Aşk: Canım Benim!* (1998), Aşkın Kırkbir Hâli (1998).
Turhan, Şeref: Bildiri (1960).
Tutum, Hatice: Bî-Hûş-Topraktan Sesler (1961, der. Hüseyin Karaata).
Tuzcu, Mehmet Mümtaz: Yalan Yazın Yelleri (1985), Bulvar Resimleri (1986), Gece Raporu (1994), Sevda Adıyla (1996).
Tüfekçioğulları, Seyfettin: Bir Ana Arıyorum (1967)
Tülbentçi, Feridun Fâzıl: Sabahtan Bir Saat Evvel (1932)
Tüleylioğlu, Orhan: Anıların Tetiği (1994), Her Karşılaşma Bir Veda (1999).

Tümbaş, Mehmet Yaşar: Ah Bu Kızlar (1962)
Tümerkan, Cavidan: Evin Yolu (1951), Ne Olur Bir Şarkıcık (1957), Hani En Sevdiğin Renkti Beyaz (1961), Yaşamak Oyunu (1965), Sonrasız (1969), Güneş Beklemez (1978).
Tümkör, Sabri: Asker Mektubu (1946).
Türegün, Erol: Beş Akşam (1964).
Türkân, Mehmet: Acı (1972)
Türkay, Osman: 7 Telli (1959), Uyurgezer (1969), Beethoven'de Aydınlığa Uyanmak (1970), Evrenin Düşünde Gezgin (1971), Kıyamet Günü Gözlemleri (1975)
Tüzün, Fahir: Anı (1969).
U
Uçar, Şahin: Şeyda Divanı (1980), Hüküm Gecesi (1992)
Uçarı, Ercüment: Cümbüşçübaşı (1958), El (1960), Kuyuda Yusuf (1962), Avlanırken Bir Korku (1967), Albatros Adı Bir Gün Gelecek (1971), Geçmiş Zaman Tevellüdü (1988), Ziba Sokağı (1991), Ay Batarken Kancama (1994), Yırtıksız Sözler (1996).
Uçkan, Gürhan: Sevdalar da Geçici (1982), Haykıran Sessizlik (1983), Bir Demet Özlem (1990), Mutlu Kadınlar (1993).
Uçuk, Câhit: Benden Selâm Yunus'a (?).
Uğurlu, Abdülhalim: Asya Baharı (1950).
Uğurlu, Nurer: Masal (1964), Türkiye'nin Mavisi (1981), Anadolu'nun Türküsü (1984), Yazıtlar (1988), Rüzgârdan Rüzgâra (1993).
Ulu, Mahir: Sabah Yazı (1961, Y.Kemal Kaya'nın nesirleriyle birlikte.)
Ulu, Şükrü Erdoğan: Ayıntap Nasıl Gazi Oldu? (1963, Manzum piyes).
Uluğ, Bekir: Bahar Bahçesi (1947).
Uluruh, Zeki: Aşk Nezlesi (1967), Bendeki Sen Sevemem Artık (1973).
Ulusoy, Yusuf Ziya: Benim Dünyam (1961).
Ulutürk Ali: Ali'nin Şiirleri (1963).
Umran, Sedat: Meş'aleler (1949), Leke (1970), Gittin Taş Atarak Denizlerime (1990), Kara Işıldak (1993), Aynada Gün Doğumu (1995), Parmak Uçlarındaki Yangın (1995), Altın Eşik (1999), Kırık Ayna-Aşk Şiirleri (2000).
Umutlu, Sabahattin: Söz Yaksın Kendini (2000).
Ural, A. Ali: Körün Parmak Uçları (1998).
Uslu, Muzaffer Tayyip: Şimdilik (1945), Muzaffer Tayyip (1956, Haz: Necati Cumalı.)
Uşaklı, Ömer Bedrettin: Deniz Sarhoşları (1926), Yayla Dumanı (1934), Sarıkız Mermerleri (1940), Yayla Dumanı (1945, üç kitaptan seçilmiş şiirler ve yeni şiirlerle.), Bütün Eserleri (1988, Haz: İnci Enginün).
Uyar, Turgut: Arz-ı Hal (1949, M.Çetin Tezcan'ın "Akşam Üzeri Türküsü" ile birlikte), Türkiyem (1952), Dünyanın En Güzel Arabistanı (1959), Tütünler Islak (1962), Her Pazartesi (1968), Divan (1970), Toplandılar (1974), Kayayı Delen İncir (1981), Büyük Saat (1984, Bütün Şiirleri).
Uyaroğlu, İsmail: Gül Sancağı (1976), Çocuk ve Şiir (1977), Aşktan ve Umuttan Aldım Rengimi (1978), Yakında (1980), Hayatı Karşılayan Şiirler (1981), Şiir Kitabı (1982), Bir Demet Diken (1983), 5+2'ler (1984), Ve Aşk (1985), Ateşin İçinden (1985, Toplu Şiirler), Şiir Ölümcül Yolculuğun Senin (1987).
Uyguner, Muzaffer: Kayın Ağacı (1953).
Uysal, Ahmet: Eğri Büğrü ile Tepesi Delik (1990), Çocuk şiiri), Sularla (1994), Kuş Gölünde Günler (1996), Uzak Yazlarda (1998), Acının Gümüşü (1999).
Uysal, Faruk: Beyaz Yürüyüş (1998), Kayıp Konuşmacı (2000).
Uysal, Halil: Alkoldönem (1968).
Uysal, Oya: İkili Düşünceler (1972), Büyük Düşlerin Türküsü (1974), Savaş Çocukları (1976), Elim Sende Ayışığı (1994), Yıldız Kokuyordu Gökyüzü (1994), Uçuruma Düşen Nehir (1997).
Uzelli, Mustafa: Benim Dünyam (1972).
Uzmay, Mualla: Benim Atatürk'üm (1959).
Uzunbay, Zeynep: Sabahçı Su Kıyıları (1995), Yaşamaşk (1998).
Uzunhasanoğlu, Sırrı: Bir Devrin Doğuşu (1953).
Ü
Ülkü, Feyzullah Sacit: Ateş ve Nur-İstiklâl Savaşı İçin Şiirler (1935).
Ülkümen, Fuat: Beş Parmak-Adsız Parmak (1935).
Ünal, Aşık Muzaffer: Aşk Çiçeği (1959).
Ünal, Hayriye: Saçları Vardır Aşkın (2000).
Üney, Selâmi: Angela'ya Son Mektup (1969).
Ünlü, Rüksan Türkan: Bir Şey Var (?), Atatürk'ün Gözlerinde (1956).
Ünsal, İskender S.: Başın Esiri El (1970).
Ünver Bekir Sami: Allah'a İnanmasaydım Kadına Tapardım (1959)
Ünver, Serdar: Arkası Dün (1995).
Ünverdi, S.: Bir Demette Üç Çiçek (1957).
Üren, İhsan: Sevmek Mevmek; Harman Yangını; Bilge Zakkum, Kirli Cam, Çiğ Bir Çığ.
Üren, Ramazan: Gömleğimin Yakası Kirli (1990).
Ürgüplü Aşık Süleyman: Aşık Süleyman'ın Deyişleri (?).

Üstek, İsmet: Ben Asyalıyım (1950).
Üstün, Nevzat: Oluş (1946), Yaşadığımız Devre Dair Şiirler (1951), Cüceler Çarşısı (1955), Yitikler Kapısı (1960), Güneş Ülkesi (1964), Hey Sen Amerikalı (1967), Köprübaşı (1968), Ak Yeşil Kavak Ağaçları (1972), Beklenen Saat (1978).
Üstün, Nilgün: Kendi ve Öteki (1995).
Üstün, Şükrü: Andız (1962)
Üstündağ, Metin: Tentürdiyot (2000).
V
Vardal, Suat: Biz Gene Yanyana (1981); Yorulur Ölümlü Gözleri (1983); Hayal Dersleri (1994).
Vardar, Celâl: İki Dal (1957)
Varlık, M. Şadi: Bağlama (1939).
Vasfi (Şeyh): Cezebât ve Feyz-âbâd (1890).
Vâsıf Osman (Enderûnî): Dîvân (1841).
Velibeyoğlu, Veli Recai: Azgın Aşkın Gönle Virdi (1975).
Vildan: Bîhuzur (1959).
Vurgun, Samed: Avrupa Hatıraları (1951)
Y
Yağcıoğlu: Halim: Samanyolu (1942), Anzelha (1955), Kasım Rüzgârı (1955), Destan Türk (1973), Altın Günlerin Eşiğinde (1976).
Yalçın, Burhan Sadık: Çeşme (1949, Şiirler-Nesirler), Gönül Damlaları (1968).
Yalçın, Hüseyin Suad: Lâne-i Melâl (1910), Gâve Destânı (1923).
Yalçın, Nevzat: "A" Sokağı (1969).
Yalçın, Ömer: Aklıma Gelenler (1961), Aşk Çiçekleri (1967)
Yalçınkaya, Şeyhettin: Aşk ve Çile (1973).
Yahm, Özcan: Ararnıza Gül Girdi (1982), Yaşadık mı? (1992)
Yaltkaya, Şerafettin: Benim Dinim (1942).
Yalvaç, Kemal: Aşkın Sesi (1951).
Yaran, Azer: Mayıs (1979).
Yarar, Mehmet Turan: Bilmediklerim (1954).
Yardım, Osman: Ben Anadoluyum (1965), Almanya Mektupları (1969).
Yarıcı, Doğan: Aşk ve sair (1995).
Yarman, Cemile Vechi: Yılbaşı (1953), Adnancığım Destanı (1961).
Yasar, İzzet: Kanarna (1974), Yeni Kuş Bakışı (1979), Ölü Kitap (1983), Tün Eserleri (1995)
Yaşar Zeki: Başlangıç (1933).
Yaşar, Sadık: Güller Hattındayız (2000).
Yaşın, Mehmet: Sevgilim Ölü Asker (1985), Işık Merdiven (1986)
Yaşın, Özker: Ol Alem (1952), Bayraktar Destanı (1953), Kıbrıs'tan Atatürk'e (1953), Limanda Bir Gemi (1956), Nâmık Kemal Kıbrıs'ta (1957), Kıbrıs Mektubu (1958), Mehmetçik Kıbrıs'ta (1960), Babil Daha Uzakta (1963), Kanlı Kıbrıs (1964), Oğlum Savaş'a Mektuplar (1965), Hödüknarne (1970).
Yavaşlı, Aydoğan: Ateş Salıncağı (1996), Yüzlerde... Aynalarda (1996).
Yavuz, Hilmi: Bakış Kuşu (1969), Bedreddin Üzerine Şiirler (1975), Doğu Şiirleri (1977), Yaz Şiirleri (1981), Gizemli Şiirler (1984), Zaman Şiirleri (1987), Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize (1989, Toplu Şiirler), Söylen Şiirleri (1989), Ayna Şiirleri (1992), Çöl Şiirleri (1996), Akşam Şiirleri (1998)
Yaycılı, Kerim: Anadolu, Kafkas, Azerbaycan'a Armağan (1962)
Yazar, Mehmet Behçet: Erganun (1911), Buhurdan (1925), Yumak (1938).
Yazıcı, Nedime Turan: İzmir Akşamlarında (1939).
Yeğin, Teoman: Maça Beyi (1953).
Yeloğlu, Muharrem: Bir Avuç Kum (1961).
Yener, Seniha: Bıktım (1959).
Yerli, Coşkun: Yağmurun Direnişi (1998)
Yeşil, Cemâl: Rubailer (1950)
Yeşilyurt, Türkan: Yoksun (1993), Hâlâ Yoksun (1994).
Yetik Ozan (Turgut Günay): Atmaca Uçurumu (1973).
Yetik, Hayri Kako: Amytis Kederi (2000).
Yiğidoğlu, Ali Selâhaddin: Aşkın Sesi (1923)
Yıldırım, Ali Ulvi: Açılan Lâleler (1939).
Yıldırım, Aşık Hüseyin: Ağıt (1957)
Yıldırım, Mustafa Necati: Vampiri Dışarda Tut (1997).
Yıldız, İrfan: Rüzgârın Fili Yakınımdır (1991), Çiçek Tozu Günleri (1996).
Yıldızoğlu, Ergin: Göz Göze Geldiğimizde... (Şehir ve Ben) (2000).
Yılmaz, Ahmet: Bir Askerin Duygusu (1973).
Yılmaz, Levent: Sonülke (1999).
Yılmaz, Ömer: Altaylardan Kore'ye Akın (1952).
Yılmaz, Ömer: Bir Arabın Gümüşü (1992).
Yırcalı, Sıtkı: Üçüncü Katın İnsanları (1959).
Yivli, Oktay: Bir Beyaz Düş (1991), Yaşamak Eski Bir Alışkanlıktır (1993), Geceleyin Şehirler Birbirine Benzer (1998).
Yöntem, Ali Cânib: Geçtiğim Yol (1918)
Yuluğ, Nuran: Benden Başlar Okyanuslar (1962).
Yund, Kerim: Kokulu Çam (1940).

Yurdabak, H. Hüseyin Çolak: Altın Kurnlar (1962)
Yurdakul, Mehmet Emin: Türkçe Şiirler (1898), Türk Sazı (1914), Ey Türk Uyan (1914), Tan Sesleri (1915), Ordunun Destanı (1915), Dicle Önünde (1916), Hastabakıcı Hanımlar (1917), Zafer Yolunda (1918), Turana Doğru (1918), İsyan ve Dua (1919), Aydın Kızları (1921), Mustafa Kemal (1928), Ankara (1939), Bütün Şiirleri (19, Haz: Fevziye Aptullah Tansel.)
Yurdusev, Hüsnü: Bilecik-Şiirler (1951).
Yurttaş, Hüseyin: İlk İşim Uyanmak (1970), Gelincik Günleri (1977), Uzun Yollar Yolcusu (1978), Sanayi Çarşısı (1988), Gecede Kanat Sesleri (1984), Çürüme (1986), Kod Adı: Mansur (1993), Kirli Tarih (1993), Sevgiden Ötesi Cehennem (1995), Yirminci Yüzyıl Ağıtları (1996), Aşkların Gizli Defteri (1998),
Yusuf Hâlis (Tâhir Ömer-zâde): Şeh-nâme-i Osmânî (1856).
Yusuf Kenan: Asâr-ı Kenan Bey (?).
Yüce, Ali: Boyundan Utan Darağacı (1976), Halk Çağı (1981), Ortadoğu Şiirleri (1983), Şiir Sıcağı (1984), Antakya Çarşıları (1986), Şiir Tufanı (1989), Asılacak Kitap (1989), Taş Tanrılar (1990), Yunuslama (1991), Havalı Meryem (1994), Sevgim Servetimdir (1997), Aşktır En Yüce Makam (2000).
Yüce, Can Bahadır: Yaslı Mızıka (2000).
Yüce, Kâmran S.: Gölge (1955), Soyunuk (1962), Güneş Yorgunu Atlar (1971).
Yücel, Can: Yazma (1950), Sevgi Duvarı (1973), Bir Siyasinin Şiirleri (1974), Ölüm ve Oğlum (1976), Şiir Alayı (1981), Rengâhenk (1982) Gökyokuş (1984), Beşibiryerde (1985), Canfeda (1986), Çok Bi Çocuk (1988), Kısa Devre (1990), Kuzgunun Yavrusu (1990), Gece Vardiyası (1991), Güle Güle-Seslerin Sessizliği (1993), Gezintiler (1994), Maaile (1995), Seke Seke (1997), Mekânım Datça Olsun (1999), Alavara (1999).
Yücel, Hasan Ali: Allah Bir (1961).
Yücel, Mahmut Nedim: Atatürk'ün Çiçekleri (1965).
Yücel, Şevket: Güz Rengi Ayrılıklar (2000).
Yücelen, Hilmi: Ayşe Üstüne Akrostiş Şiirler (?).
Yünlüel, Reha: Katedralden Düşen Kuş (2000).
Yüzbaşı, Lâle Bedia: Benim Dünyam (1968)
Yüzenbağ, Ahmet: Bahardan Sonra (1961).

Z

Zaimoğlu (Özzaim), Niyazi: Asker Destanı (1956), Ayda Aşk (1969).
Zarifoğlu, Cahit: İşaret Çocukları (1967), Yedi Güzel Adam (1973), Menziller (1977), Korku ve Yakarış (1986), Şiirler (1989, Tüm Şiirleri).
Zekâ, Necmi: Roma'ya Varış (1995),
Zeki Ali: Sürüden Ayrılan Şaman (1999).
Zeren, A. Ruhi: Beş Parmak-Orta Parmak (1935)
Zihni (Bayburtlu): Dîvân (1876).
Ziya Gökalp: Alageyik (?), Kızılelma (1914), Yeni Hayat (1918), Altun Işık (1923), Ziya Gökalp Külliyatı-I (Hazırlayan, Fevziye Abdullah Tansel.)
Ziyalan, Nihat: Asık Yüzlünün Biri (1963), Güvercin Uçuşu (1977), Avustralya'dan Şiirler (1985).
Zorbey, Şinasi: Beyaz At (1967).
Zorlutuna, Hâlide Nusret: Geceden Taşan Dertler (1930), Yayla Türküsü (1943), Yurdumun Dört Bucağı (1950), Ellerim Bomboş (1967).

MEHMET CAN DOĞAN

ŞİİR DERGİLERİ

Burada, şiire yoğunlaşan dergiler değil, logosunda "şiir dergisi" "şiir seçkisi" "şiir ortak yayını" gibi ibareler bulunan yayınlar değerlendirilecek. Bu belirlemenin dışında tutulan bir iki yayın da, şiir ortamını yönlendirmesi dikkate alındığından sözkonusu edilecek. Son yirmi yılda, özellikle belli bir sermaye desteği olmadan çıkan çoğu derginin sorumlusunun/yöneticisinin şair olduğu hatırlanırsa ve bu dergilerin şiir ağırlıklı bir yayın anlayışı gösterdiği düşünülürse neden böyle bir sınır konulduğu anlaşılacaktır. İzmir'de çıkmış olan **Ayrı/m** (1989, İzmir), **Yazılı Günler** (1991, İstanbul), **Mavi Derilik** (1988, İzmir), **Yeni Biçem** (1993, Bursa), **Atika** (1993, İstanbul), **İzlek** (1994, Ankara), **Poetik'us** (1996, İstanbul), **Kavram/Karmaşa** (1996, Ankara), "aylık düşün, sanat, yazın seçkisi" **Fayton** (Adapazarı (1997), **Edebiyat Ortamı** (1997, Ankara), **Düşeyaza Edebiyat** (1998), **Kırkayak/Kırklar** (2000, İstanbul), **Bahçe** (Antalya), **Akatalpa** (2000, Bursa), **Rüzgâr** (2000, İstanbul) gibi yayınlar, şiire yoğunlaşmalarına rağmen burada değerlendirilmedi. Ayrıca, adını bir şairden alan [**Şair Nedîm** (1919), **Tarancı** (1967)] veya **Şair** (1918), **Seçilmiş Şiirler** (1957), **Yeni Şiir** (1987) gibi adlarla şiir dergisi gibi görünen yayınlar şiir dergisi olmadıkları için değerlendirme dışı tutuldu. Elimde fikir edinecek kadar sayısı bulunmayan bir iki şiir dergisini de burada belirtmek isterim. Ramazan Üren'in İstanbul'da hazırladığı **Yeni Yaprak** (1990), Murat Koçak'ın Ankara'da çıkardığı **Pencere** (1993), Çağrı Gürel'in sorumlu olduğu **Ihlamur**'un (1999, Osmaniye) ne yazık ki bende birer sayısı var.

Bu yazıda, kimi dergilere ulaşılamamış olunduğu gözden kaçmayacaktır. Bütün çabalarıma ve bazılarının kütüphane kayıtlarında yer almasına rağmen şu dergilere ulaşamadım: **Şiir Sanatı** (1955, iki sayı), **Şiir** (1961'de çıkmış, kayıtlarda bir sayı görünüyor.), **Yeni Türkü** (1978-1979, kaç sayı olduğu bilinmiyor.), **Körfez** (İzmir, 1983), **Şiir Defteri** (1984-1989, 59 sayı çıktığı kayıtlı), **Fanatik Şiir Dergisi, Şiir Okulu, İblis.**

Bu tür çalışmaların ilk anda tamamlanmadığını/tamamlanamayacağını bilen bilir; ama, görüleceği gibi, aşağıdaki yazı, Türkiye'de yayımlanan şiir dergilerini derli toplu bir araya getiren, bu dergilerin kaygılarını belirginleştiren, onları yayımlandıkları yıllarda şiirin neresinde durdukları bakımından da değerlendiren ilk çalışmadır ve gelecek katkılarla zenginleşecektir.

Bu yazının hazırlanmasında, katkılarını esirgemeyen, incelikleriyle beni mahcub eden *Mehmet Ergin*'e, *Ramis Dara*'ya, *Veysel Çolak*'a, *Hüseyin Cahit Kerse*'ye, *İrfan Yıldız*'a, *Yılmaz Arslan*'a, *Metin Cengiz*'e, *Celâl Soycan*'a, teşekkür ederim. Veysel Çolak'ın "Zaten kaç kişiyiz ki," sözünü, doğrulatan *Millî Kütüphane Süreli Yayınlar Bölümü* çalışanları ise teşekkürü her zaman olduğu gibi hak etmiyorlar; işlerine saygı duymadıkları için onları kınamaktan başka bir şey yapamam herhâlde.

Kaynak

Avni Dökmeci'nin sahipliğini, Turhan Dökmeci'nin yazı işleri müdürlüğünü üstlendiği "aylık şiir dergisi" **Kaynak**, 1 Ocak 1948-Haziran 1956 tarihleri arasında, Ankara'da 113 sa-

yı çıktı. Dergi, bir ara gördüğü ilgiye kayıtsız kalınmayıp on beş günde bir yayımlandı. İlk sayıdaki "Çıkışımız-Andımız" başlıklı yazısında Avni Dökmeci, "büyük iddialarda" olmadıklarını belirterek "Kemalist dünya çapında her fikre saygı gösterilmesini bekleriz." diye yazdı.



Dökmeci, "Neden bu adı aldık?" sorusunu cevaplarken derginin amacını da ilân etti: "Türk şairlerini bir arada toplamak, kaynaştırmak; edebiyatımız için ileride bir kaynak olabilmek ve nihayet temiz bir su!" (s.3) **Kaynak**'ın 113 sayısı tarandığında Dökmeci'nin amaçlarını yerine getirdiği rahatlıkla söylenebilir. **Kaynak** incelenmeden 1950'lerin şiirinin anlaşılması pek de mümkün olmaz ve oralardan bugüne uzanıp gelen şiir layıkıyle değerlendirilemez.

Kaynak'ı bugün kaynak olarak gösteren önemli özelliklerinden biri, şairler hakkında yayımlanan ilk el bilgiler ise bir diğeri de **İkinci Yeni** şiirinin nerelerde hazırlandığını işaret etmesi, bu bilgiyi içinde taşımasıdır. "Hayatları, Beğendikleri ve Yeni Şiirleriyle" bölümüne konuk olan şairler arasında kimler yok ki. Nahit Ulvi Akgün, Özdemir Asaf, Salâh Birsel, Ömer Edip Cansever (Henüz **Ömer**'i yerinde.), Ahmet Muhip Dranas (Henüz "ı"sı yok.), Behçet Necatigil, Ziya Osman Saba, Ümit Yaşar Oğuzcan bu bölümde **ağırlananlardan** birkaçı.

Ahmet Muhip Dıranas için, "En çok sevdiği şiir "Sanat ve Edebiyat"ta yayınlanan "Elif"tir." denilip "Elif" adlı şiiri verildikten sonra "Nasıl bir ruh hâli içinde yazıldığı sorusuna, şair: "Elif, (Ağrı) şiirinin devamı olan parçalardandır. Bunu da Ağrı dağının eteklerinde yazdım. Elif Ağrı'nın Maşar köyünde yaşar. O güzelliği ve ruhuyle asırlar evvelinin mağaralarda yaşayan bir timsalidir ve bende ebedilik duygusu uyandırır. Ben bu şiirde Elif'in harukulâdeliğinde görür gibi olduğum ıruzdarip ve ebedî insanlığın ve milletimin ümidini söylemek istedim." açıklaması yapılmıştır. Bu, "Hayatları, Beğendikleri ve Yeni Şiirleriyle" bölümünün şablonudur. Acaba onlarca şair hakkındaki böylesi bilgileri edinebileceğimiz başka bir **kaynak** var mı?

"Yalnız Şiirleriyle" dergide yer alan şu cenaze alayından kimler hatırlanıyor bugün? Gül Arslan, Fazıl Balta, Mecit Coşkun, Saffet Çalışır, Hamdi Durmuş, Ahmet Kanlı, Ekrem Şanı Sanal... 1950'den bu tarafa şiirde adı kalan veya kalmayan bütün şairler ve şiir meraklıları, **Kaynak**'tan geçmiştir. Bu yönüyle dergiye şairler mezarlığı da denilebilir.

Kaynak'ın özel sayıları da dönemin şiirini olduğu kadar şaire yaklaşımı görmek bakımından da önemlidir. Örneğin, Orhan Veli'ye ayrılan 1 Aralık 1950 tarihli 36. sayı, hem bir değerbilirlik, hem şairin şiirlerini yeniden okumak/okutmak için bir imkân tanıma, hem de Ahmet Muhip'in, Cahit Sıtkı'nın, Oktay Rifat'ın, Melih Cevdet'in, M.Sunullah Arısoy'un, Nihat Kuşlu'nun, Sabih Şendil'in, Aclan Sayılgan'ın, Tarık Dursun'un şair ve şiiri hakkındaki görüşlerini öğrenmek için bir fırsattır. Aynı şekilde, birkaç sayı süren "Yahya Kemal'e Dair Anket" de, Yahya Kemâl şiirinin görülüşü, çektiği ilgi ve gündem oluşturması açısından anılınalıdır. Derginin 22. sayısı da, "Dünya Şiiri Üstün Sayısı" (1 Ekim 1949) olarak çıkmıştır.

Kaynak, Attilâ İlhan'ın henüz **Mavi**'den önceki **mavi** nüvesinin izlenmesi bakımından da bir fırsattır. İlhan'ın "Destan Dedik" (S.243, 1 Ekim 1950), "Kemalli Olmak" (S.35, 1 Kasım 1950) gibi yazıları, **Mavi**'de ilkeleştireceği düşüncelerinin ilk olarak seslendirilmesidir. İlhan, "Kendi Kendine Sanat Konuşmaları"nı da **Kaynak**'ta başlatmıştır.

"Şiir dergisi" olsa da **Kaynak**'ta bir ara hikâyeye de ağırlık verilmiştir; ama bu, satış stratejisinden kaynaklanmış olsa gerek. Her hâliyle ve her hâlükârda **Kaynak,** bugün şiirimiz için bir hazine değerindedir.

Türk Kültürü Derneği ŞİİR DERGİSİ

Türk Kültürü Derneğinin sahipliğini, Halil Soyuer'in yazı işleri müdürlüğünü üstlendiği **Şiir Dergisi**, 15 Ocak 1949'da, Ankara'da, küçük kitap boyutuyla yirmi sayfa olarak iki sayı çıktı. Derginin oluşumu şu cümlede açıklanmıştır: "Şimdilik her ay bir şiir günü ve şiir gününde genç neslin okuyacağı eserlerden en seçkinlerinin bir dergi hâlinde çıkarılması düşünülmüştür." (S.1, s.3.)

Bir şiir dergisinden öte ortak şiir kitabı görünümündeki **Şiir Dergisi**'nin ikincisine yazdığı "Önsöz"de Mehmet Altınsoy, bu yayının hangi kaygılar sonucu gerçekleştiğini açıkladı: "Hiçbir zaman hata ve eksikten arî olmayan kitapçıkta büyük iddialar peşinde değiliz. Sadece Türk şiirine dejenerelik getirenlere, millî şiiri küçümsiyenlere bir varlık olduğumuzu göstermek; hatasıza, iyiye, mükemmele doğru kısa ve dar da olsa, emin ve vakur bir adım attığımızı duyurmak zarurî olduğu kanaatindeyiz."

İki sayılık bu degide şu isimlerin ürünleri yer aldı: Osman Attilâ, Rıza Polat Akkoyunlu, Kâmuran Özbir, Mehmet Çakırtaş, Halil Soyuer, Bekir Sıtkı Erdoğan, A. Tufan Şentürk, R.N. Yazgan, Azmi Güleç, İlhan Geçer, Yahya Benekay, Faruk Çağlayan, Mustafa Necati Karaer, Mehmet Altınsoy, Abdülhadi Toplu, Munis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Ayhan Hünalp, Melımet Çınarlı, Hikmet Tanyu, Fikret Sezgin.

Şairler Yaprağı

"Salıip(liğini) ve yazı işlerini fiilen idare eden" Nedret Gürcan'ın dergisi **Şairler Yaprağı**, "Türkiye'de çıkan tek şiir dergisi" sunumuyla Dinar'da, 1 Mayıs 1954'te yayımlanmaya başlandı. Haziran 1957'de yayımlanan 34. sayısıyla kapanan derginin boyutu üç kez değişti ve sayfa sayısı azalıp arttı. **Şairler Yaprağı**'nın ilk sayısında Nedret Gürcan, derginin amacını şöyle açıkladı

"Yayın hayatına bir iddia ile değil, Türk şiir sanatına hizmet gayesi ile girerken "şiir okuyan-şiir yazan-şiir seven herkesin dostuyuz" düsturunu unutmayıp; Büyük Atatürk'ün çizdiği aydınlık yoldan yürüyeceğiz."

Dergi, "merkez"deki şiire farklı bir ses getirmekten çok ona popülist bir yaklaşım ile eklenmeye çalıştı. Bu tavır, dergiyi zaman zaman açmaza sokmuşsa da Nedret Gürcan, sorunu şaka gibi görmeye ve göstermeye gayret ederek "merkez"in baskın yönelimlerinin peşinden sürüklendi. Popülist yayın anlayışı, özellikle "anketler"le uç noktaya ulaştı. Bütün bunlara rağmen Ankara'daki **Mavi** ekibinden bazı isimlerin dergiye zaman zaman ürün vermeleri ve bu dergiyi, kendi anlayışlarını yaygınlaştırma yolunda kullanmaları ilginçtir.

Şiirin yaygınlaştırılması açısından bir işlevi olan **Şairler Yaprağı**'nda, sonradan İkinci Yeni'de yer alacak şairlerin yanı sıra İkinci Yeni'nin karşısında duranlar da. Garip şiirinin kötü taklitçileri de, heceyi şiir sanan meraklılar da şiir yayımladı. Mavi çıkışından alman hızla **İkinci Yeni** öncesi ortamın gerilimini izlemek, dönemin "merkez"den "taşra"ya taşan şiirini ve şairini anlamak yönünden ilginç malzemeler sunan dergide, "Sizi Bir Şairle Tanıştırıyoruz" sayfası ilgi çekici sayfalardan biridir. 4. sayıda "genç şair" Ahmet Oktay, "Resmi Geçit" şiirinin üstünde –bir de fotoğrafıyla- şöyle tanıtılmıştır örneğin:

"1933 yılında Ankara'da doğmuştur. Şimdiye kadar yazdıklarında kendi kişiliği konuşuyor denilemez. Ama biraz dikkat edilirse bütün şiirlerinde korkunç bir araştırma içerisinde olduğu görülür. Ahmet Oktay'ın bu araştırma sonunda kendini bulacağına ve gelecekte iyi bir şair olacağına inanıyoruz." (s.4)

Şiir Sanatı

Kasım 1965-Haziran 1967 tarihleri arasında, Günseli Özler'in sahipliği ve sorumlu yönetmenliğinde, İstanbul'da 20 sayı yayımlanan **Şiir Sanatı**'nın ilk 14 sayısı, büyük boy ve 8 sayfa, sonraki sayılar ise şekil değiştirilip 48 sayfa olarak çıktı. Kemal Özer, "Niçin Şiir Dergisi?" başlıklı yazısında, derginin çıkış amacını şu cümlelerle anlatır: "Şiir Sanatı, yalnız şiire, şiirin sorunlarına yer vermek için çıkıyor. Bütünüyle buna ayrıldığından öteki dergilerden daha fazlasını gerçekleştirmek umudunda. Özelliği, belirli bir görüşü, belirli bir kuşağı öne sürüp onun savaşını, savunmasını yapmasından değil de şiir için bir forum olmak istemesinden geliyor." Derginin şekil değiştirdiği 15. sayısına yazdığı "Yeni Yıla Başlarken" başlıklı yazısında da gelecek sayılar için bir "genişleme"den söz açan Kemal Özer, bir bakıma önceki sayıların muhasebesini yaparak şunları söyler: "Bu yeni düzen içinde, şiir sorunlarına değinen daha geniş yazılara, çevirilere yer verebileceğimiz için sevinçliyiz."

Dergi Kemal Özer'in burada belirttiği amaca uygun biçimde yayın yaparak bir şiir "forumu" özelliği kazanmıştır. Kendisini, İkinci Yeni'ye karşı da konumlandırma gereği duyan dergide, Doğan Hızlan'ın, Afşar Timuçin'in, Murat Belge'nin, Mehmet Doğan'ın, H. Vasfi Uçkan'ın, Hilmi Yavuz'un, Konur Ertop'un yazılarının yanı sıra çevirilere de yer verilmiştir. **Şiir Sanatı**'nın 8. sayısında Nâzım Hikmet için bir soruşturma açılması ve yine aynı sayıda, şairlerin kendilerini anlattıkları kısa yazılara yer vermesi dergiye olan ilgiyi arttırmıştır. Nâzım Hikmet soruşturmasına sırasıyla Nihat Ziyalan, Refik Durbaş, Egemen Berköz, Turgut Uyar, Mehmet Doğan, Afşar Timuçin, Doğan Hızlan ve Tevfik Akdağ cevap vermiştir. 13. sayıda soruşturma tamamlanırken 15. sayıda. Tristan Tzara'dan "Nâzım Hikmet Üstüne", 18. sayıda Philippe Soupault'dan "Nâzım Hikmet" başlıklı yazılar da görünür dergide.

Şiir Sanatı'ndaki önemli çıkışlardan biri de 18. sayıda başlayan "Şiirimiz üstüne soruşturma"dır. **Şiir Sanatı** adına soruşturmayı düzenleyip yöneten Adnan Özyalçıner, "yüzü aşkın aydına" şu soruları yöneltir:

"1. Yenilikçi şiirimiz konusunda kısaca düşünceniz nedir? Sizce yenilikçi şiirimiz düzenli bir gelişim içinde midir? Böyle bir gelişimin varlığını ya da yokluğunu nelere bağlıyorsunuz? Günümüz şiirinin okurla olan ilintileri konusunda düşünceleriniz nelerdir?

2. Radyo, televizyon, sinema gibi yığınlara seslenme araçlarının büyük bir etkinlik kazandığı çağımızda şiirin önemi ve yeri nedir, bir görevi var mıdır, bu görev sizce ne olmalıdır?"

Bu soruları ilkin aynı sayıda Ferit Öngören cevaplar. Sonraki sayılarda ise, Egemen Berköz'ün, Sezer Tansuğ'un, Ömer Faruk Toprak'ın, Nurer Uğurlu'nun, Sennur Sezer'in, Nihat Ziyalan'ın cevapları yayımlanır.

Saçak

Millî Kütüphane kayıtlarında görünmesine rağmen ulaşamadığım "aylık şiir dergisi" **Saçak**, Subutay Hikmet Karahasanoğlu'nun sahipliği ve yöneticiliğinde, Ağustos 1976-Nisan 1980 tarihleri arasında. İstanbul'da düzenli olarak yirmi dokuz sayı yayımlanmıştır. Dergi, Dergâh Yayınları'nın **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**'nde şöyle tanıtılmaktadır:

"Dergide öncelikle şiirlere yer verildi, bunun yanında hikâye, günlük, tenkit türlerindeki yazılar da yayımlandı. Dergi ayrıca Subutay Hikmet, Nurullah Can, Haşim Çatış, Osman Serhat ve H. Avni Cinozoğlu'nun şiirlerini birer formalık kitap hâlinde ek olarak verdi. Son sayısı, Behçet Necatigil'e ayrılan dergi, Mart 1981'den itibaren sahip ve yönetim değişikliğine uğradı. Kâmil Arslantürk tarafından yayımlanan dergi, bu tarihten sonra kültür ve araştırma dergisi hüviyeti kazandı, daha sonraları siyasî tarafı ağır bastı." (C.7. s. 392-293.)

Yusufçuk

Ali Püsküllüoğlu'nun sahipliğini, Özcan Yalım'ın sorumlu yönetmenliğini yaptığı **Yusufçuk**, Ocak 1979-Aralık 1980 tarihlerinde Ankara'da dört sayfa olarak 24 sayı çıktı. Derginin ilk sayısındaki "Herkes Şiire Düşman" başlıklı yazıda, şiirin o günlerdeki algılarışına; şairin "kargışlanış"ına dikkat çekilerek çıkış amacı şöyle özetlendi:

"Sürekli bir aşktır çünkü şiir.

Bunu söylerken, şiirin şeytanca bir iş olduğunu mu ileri sürüyoruz? Hayır. Şiirin yaşama çok şey kattığını söylemek istiyoruz.



İyi şiirin, elbette."

Sonraki yıllarda bazı şiir dergilerinin "esin kaynağı" olan **Yusufçuk**'ta, Türk şiir birikiminin her dönemi değerlendirilmeye, şiirin bir süreklilik işareti olduğunun altı çizilmeye gayret gösterilerek Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan, İlhan Berk'e, Cemal Süreya'dan Hilmi Yavuz'a, Cahit Külebi'den Bilgin Adalı'ya, Behçet Necatigil'den Metin Altıok'a, Turgut Uyar'dan Mehmet Taner'e, Özdemir İnce'den Ali Cengizkan'a, Salâh Birsel'den Ahmet Erhan'a, Kemal Özer'den, Yaşar Miraç'a, Sabahattin Kudret Aksal'dan Haydar Ergülen'e, Metin Eloğlu'ndan Adnan Azar'a, İlhan Demiraslan'dan Ahmet Ada'ya, Ali Püsküllüoğlu'ndan Behçet Aysan'a, Talip Apaydın'dan Yunus Koray'a, Edip Cansever'den Yusuf Alper'e, Oktay Rifat'tan Hüseyin Ferhat'a, Nâzım Hikmet'ten Tuğrul Tanyol'a, Mehmet H. Doğan'dan Adnan Binyazar'a,Doğan Hızlan'dan Şemsettin Ünlü'ye, Tarık Dursun K.'dan Tuncer Uçarol'a, Oktay Akbal'dan Mehmet Yalçın'a, Suphi Aytimur'dan Ramis Dara'ya, Necip Fâzıl'dan Sabit Kemal Bayıldıran'a, Ahmet İnam'dan Selim İleri'ye, Necati Cumalı'dan Abdülkadir Bulut'a, Bilgin Adalı'dan Abdülkadir Budak'a uzanan, genişleyen bir yazı ve şiir yayını gerçekleşti.

Yusufçuk, şiir kültürünün edinilmesi yönündeki tavrı, "iyi şiirin" okuyucu ile buluşturulması yolundaki çabası/gayreti, farklı kuşaktan şairlerin şiir ortak paydasında bir araya getirilmesindeki ısrarı, şiirin sunumundaki titizliği, görsel sempatikliği ile hem şairlere hem de şiir okuyucularına, şiiri; yeniden düşünme, yazma ve okumada önemli bir çıkış oldu.

Bugün o yılların şiiri anlaşılmaya çalışıldığında, o şiir üzerine bir şeyler söylenmek istendiğinde **Yusufçuk** en önemli kaynaklardan biri olarak değerlendiriliyorsa onun sıraladığım özelliklerine dikkat edilmeli ve **Yusufçuk** "esin kaynağı" olarak düşünülürken şiir ortak paydasından ve heyecanından başka kaygılar öne alınmamalıdır. **Yusufçuk**, Türkiye'de şimdilerde yayımlanan şiir dergileri için de yaklaşım, üslûp, eda, tavır yönlerinden önemli bir ders ve ciddiyet örneğidir.

Antoloji

Suzan Taştaner'in sahipliğini, Selim Sabit Pülten'in genel yayın yönetmenliğini, Yalçınkaya Arıtürk'ün yazı işleri müdürlüğünü üstlendiği aylık şiir dergisi **Antoloji**, Ankara'da, Ocak 1981-Şubat 1982 tarihleri arasında on dört sayı yayımlandı. 13. ve 14. sayı birleşik çıktı. İsmiyle müsemma olarak çok sayıda şiir yayımlanan dergide, Selim Sabit Pülten'in şiir üzerine denemeleri; Mehmet Aydın'ın, İrfan Ünver Nasrattınoğlu'nun, Tahir Kutsi Makal'ın, Hayrettin İvgin'in, Nail Tan'ın, Bahri Ulaş'ın, Cemil Sönmez'in, Mehmet Salihoğlu'nun şairler için ayrılan özel bölümlerde inceleme yazıları yer aldı. Derginin "özel bölüm"lerinde sırasıyla şu şairler incelendi: Orhan Veli Kanık, Cahit Külebi, Aşık Veysel, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Rıza Polat Akkoyunlu, Halil Soyuer, Ahmet Kutsi Tecer, Ayhan İnal, Cahit Sıtkı Tarancı, Pir Sultan Abdal, Tevfik Fikret ve Orhan Şaik Gökyay.

Özel bölüm ayrılan şairlerden ve Selim Sabit Pülten'in derginin çıkışını ilân eden yazısındaki "Şiiri, sanatın özü, sevgi kaynağı sayıyoruz." (S.1) sözünden de anlaşılabileceği gibi, ortada duran **Antoloji**, etkin bir şiir dergisi olmaktan çok şiir meraklılarının isteklerini karşıladı.

Yaşam İçin Şiir



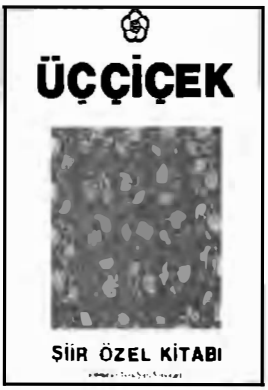
Ocak 1983'te ilk sayısı İstanbul'da yayımlanan **Yaşam İçin Şiir** "seçki"sini, Oktay Akıncı ile Mehmet Müfit "hazırla"dı. On sayı çıkan"seçki"nin "Sunu"su, "Ve / alnımıza / kazıyarak Ritsos'un şarkısını" denilerek Ritsos'un "Kararmış Çömlek"inden bir alıntıyla yapıldı: "Çünkü şarkımız insanlardan ayrı sivrilmek için değil, kardeşim, / İnsanları birleştirmek içindir şarkımız..."

Behçet Aysan'ın "Altın Yüklü Tekneler" başlıklı yazısındaki şu cümleler, "seçki"nin duruşunu özetlemektedir: "Oysa günümüz genç şiiri manifestoya gerek duymuyor. Çünkü, genç şiirin güir bir damarı 60'lı yılların şiirindeki yeniyi olumluyu ve kendisini geliştirecek olanı savunuyor. Eskimişi, geri olanı, olmaması gerekeni vurguluyor. 60'lardan çok önce başlayıp 60'lı yıllarda devam eden toplumcu şiirin bütün deneylerinden yararlanmaya çalışarak toplumcu şiir kalıtına sahip çıkıyor."

Yaşam İçin Şiir'de, Afşar Timuçin'in, Hilmi Yavuz'un, Konur Ertop'un, Cengiz Öndersever'in yazıları dikkat çekti. Refik Durbaş, Ahmet Erhan, Oktay Akıncı, Hüseyin Haydar, Mehmet Müfit, Ataol Behramoğlu, Yaşar Miraç, Ali Yüce, Müslim Çelik, Mehmet Mümtaz Tuzcu, Adnan Satıcı, Metin Celâl, Hüseyin Yurttaş "seçki"de şiirleri yayımlanan şairlerden bazıları. Son olarak "seçki"de çeviri yazılara ve şiirlere yer verildiğini de belirtelim.

Üç Çiçek

Mayıs 1983-Ocak 1984 tarihleri arasında biri dergi, ikisi kitap boyutunda İstanbul'da çıkan **Üç Çiçek**'i, Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Adnan Özer, Taner Ay, Özcan Özbilge, Ali Günvar ve Orhan Tekelioğlu yayına hazırladı. "Mayıs Kitabı" olarak sunulan "seçki"nin logosunda her ne kadar "kültür, sanat, edebiyat seçkisi" denilse de şiire yakın durdu **Üç Çiçek** ve şiir ağırlıklı bir yayın yapmakla kalmayıp 1980'den sonra şiirde bir tavrın, çizginin belirginleşmesine katkıda bulundu. "Sunu"da, "insanî olan hiçbir şey bize yabancı kalmayacak." denilerek, "seçki"nin farklı ülkelerin edebiyatlarına yer vereceği duyurulurken, "Kültürel kimliğimizi sürekli yenilenen özgün bir bireşim ögesi olarak görüyoruz." sözüyle de yerli bağa dikkat çekildi ve yapılması plânlananlar şöyle sıralandı:



"Bazı tartışmalı olan ve tartışılması gereken kimi kavramları sorgulama alanına getireceğiz. 40 Kuşağı, Garip, II. Yeni, 60'lı yılların şiiri ve bir türlü tanımlanamayan bir hareket: 70'li yıllarda yazılan şiir ya da kolay tanımıyla "70 Kuşağı" " Bundan sonra gelen cümle, aslında **Üç Çiçek**'in şiirde yapmak istediğinin hız aldığı yeri göstermektedir: "Kuşak, akım ya da "Genç Şiir"nasıl adlandırılırsa adlandırılsın, bu tanımlamayı tüm ciddiyeti ve ciddiyetsizliğiyle açıklama/çözümleme zamanının geldiğini sanıyoruz. Böylece taze kanın akışının rahatlayacağına inanıyoruz."

İlk "seçki"de, şiir, öykü, yazı, müzik, üçüncü dünya sanatı, yazını bölümü, plâstik sanatlar, folklor, anma, tanıtma ve iletişim bölümleri yapıldı. Haziran-Temmuz-Ağustos Kitabı'nda da bu başlıklar hemen hemen korundu. **Üç Çiçek** çıkışının belirginleşmesi adına Tuğrul Tanyol'un bu "kitap"taki "Hepsi Birbirine Benziyor mu?" başlıklı yazısı anılmalı ve "kitap"ta şiirleri yayımlanan isimlerin de Tanyol'un yazısını desteklediği belirtilmeli.

Ocak 1984 tarihli son "Üç Çiçek Şiir Özel Kitabı"nda, "Günümüz Türk Şiiri(nin) Sorunları" incelendi, tartışıldı. Farklı dönemlerde şiire giren isimlerden pek çok şiirin yer aldığı bu "kitap"ta, "Sunu"da amaçlananların da yapılmaya çalışıldığı gözlendi. Cahit Tanyol'un "Çağdaş Şiirimizin Temelleri ve Dört Şair", "Tuğrul Tanyol'un Gerçek Şair, Gerçek Şiir Okuru Kimlerdir Ya Da Şiirin Amacı Anlam Değildir", Veysel Çolak'ın "1940 Toplumcu Şiirini Hazırlayan Koşullar ve Ömer Faruk Toprak Şiiri", Tuğrul Tanyol'un "Oktay Rifat'ın Şiirine Genel Bir Bakış", Alunet Telli'nin "Necati Cumalı Üzerine Birkaç Söz", Metin Celâl'in "İroni-de Kantarın Topuzu", Oktay Taftalı'nın "Genç Şiirde Varlık Sorunu", Ali Günvar'ın önceki "kitap"tan devam eden "Felsefe ve Şiirin Bakışımı", Vural Bahadır Bayrıl'ın "Şiir ve Düş" Adnan Özer'in "Taşralı Şairleri Ne Yapmalı? Taşralı Şairler Ne Yapmalı", Akif Kurtuluş'un "Karentinalı Despina ve Siyasî Maluller" ve Orhan Tekelioğlu'nun "Gövdeye Yazılan Şiir" başlıklı yazısı, 1980'lerde yazılacak şiir için bir hafıza tazeleme gibiydi.

Yeryüzü Konukları

Ocak 1984'te "Yeryüzü Konukları-A" adı ile yayımlanan dergi tek sayı çıktı. Dergiyi hazırlayanlar: Mehmet Ergün, Adnan Özer, Serhan Özdemir ve Metin Celâl. Çıkış yazısında, **Yeryüzü Konukları**'nın kapsamlı bir şiir yayın programının parçası olduğu belirtilerek çıkış amacı şu cümle ile vurgulanmıştır: "Şiirin yapısal, öznel, zorlu sorunlarına, özellikli incelemelerle açıklık getirmeyi birincil amaç edinen **Yeryüzü Konukları** bu olumsuz yayın ortamında çıkıyor." **Yeryüzü Konukları**'nın Orhan Kahyaoğlu ile Sinan Güler tarafından hazırlanan "Düşler...Makinalar...Çağdaş İnsan Sana Ne Oldu? Pink Floyd" adlı sekiz sayfalık bir ek verdiği de kaydedilmelidir.

Genç şairler için bir yayın olarak düşünülebilecek **Yeryüzü Konukları**'nda, Cem Köse, Hüseyin Sungur, Şükran Moral, Hüseyin Öncü, Abdullah Şevki, Birhan Keskin, Güngör Kıbaroğlu, Engin Turgut ve Cemal Akça'nın telif şiirlerinin yanında Pablo Neruda'mn dört şiiri ile A.S. Puşkin'in bir şiiri, çeviri olarak yer aldı. "İletişim" sayfası, Laurence Perrine'in "Şiir Dersleri" ve Adnan Özer'in "Ayırdedici Toplumsal Bir Kitle Olarak Gençlik ve Şiir (I)" başlıklı yazıları, derginin kime seslendiğini göstermektedir; ayrıca, Pablo Neruda ilgisi de başka bir gösterge olarak yorumlanabilir.

Poetika



Logosunda "Şiir Sanatı ve Sorunları" vurgusu yer alan, kitap dergi olarak tasarlanan **Poetika**, Mehmet Müfit, Tuğrul Tanyol ve Metin Celâl tarafından 1984'te, İstanbul'da yayımlanmış ve dört sayı çıkmıştır. İlk sayıdaki "Sunu" yazısında, kültürel hayattaki unutkanlığın şiir için de geçerli olduğu, yayıncıların şiire ilgi göstermediği belirtilerek köklü bir geçmişi bulunan Türk şiirinin Batı'ya örnek olarak sunulması gerektiği vurgulanmıştır.

Türk şiiri birikimini bütünüyle benimseyen yukarıdaki isimler, yeni şiirin "Batı şiiri-Türk şiiri" sentezine kavuştuğuna inanırlar. Akımlar dışındaki şairleri de önemsediklerini belirterek Necip Fâzıl'ı, Cahit Sıtkı'yı, Behçet Necatigil'i, Attilâ İlhan'ı, Hilmi Yavuz'u öne çıkartırlar ve İkinci Yeni'nin önemli bir atılım ama bir başlangıç noktası olmadığını savunarak, "Şiirin kuramsal, güncel sorunlarını tartışmak, genç kuşağın en özgün ürünlerine yer vermek amacıyla" böyle bir yayına giriştiklerini açıklayıp diğer amaçlarını da sekiz maddede sıralarlar.

Derginin ilk sayısında, Mehmet Müfit, Seyhan Erözçelik, Merih Akoğul, Paul Verlaine ve Adnan Özer'in şiirleri yanı sıra Cemal Süreya, Adnan Azar, Hilmi Yavuz, Metin Celâl ve Dylan Thomas'nın yazıları yer alır. Tuğrul Tanyol, derginin ilk üç sayısında, "Genç Şaire Bab-ı Âli Reçetesi" sunar. Derginin her sayısında, bir şairin şiir serüveni "İlk Adımlar" başlığı altında okuyucuya aktarılır. Cemal Süreya, Ece Ayhan, Can Yücel, Salâh Birsel ve Ahmet Oktay, "ilk adımlar"ını okuyucuya aktaran şairlerdir. 1980'li yılların şiirini belirginleştirmek amacı ve kaygısıyla genç şairlere "Özel Bölüm"ler açan **Poetika**, kısa ömrüne rağmen, adından sıkça söz edilen ve referans olarak gösterilen bir dergi olmuştur.

Üçüncü Yeni

Muzaffer Kader'in sahibi ve sorumluluğu, Reşat Cantaş'ın genel yayın yönetmenliği, Mehmet Savaş'ın idari müdürlüğü ve Metin Karakaş'ın yazı kurulu başkanlığında, Nisan 1984-Mart 1988 tarihleri arasında Ankara'da yayımlanan "aylık şiir degisi" **Üçüncü Yeni**, bir tavır olarak çıktı. "Başlarken" yazısında derginin amacı, "Sevgili Okuyucu"lara şu cümlelerle duyuruldu: "3. Yeni dergisi, şiir sanatındaki bu birikime *(1980 sonrası oluşan birikim m.c.d.)* genç şairlerimizin bekleyişlerini karşılamak üzere yayına girdi." Ülkenin şiir ortamını, "Ülkemizde yalnız şiir sanatı üzerine yayın yapan tek dergi olma onurunu kazandı" diyerek yadsıyan derginin duruşu da "Bize göre sanatın öz kaynağı Anadolu'dur." cümlesinde belirginleştirildi.

Eylül 1984 tarihli 6. sayının "Başyazı"sında, "Modern Türk Şiirinde Yeni Akımlar" üç başlıkta toplanıp, "(1940) Garipçiler I. Yeni, (1955) Anlamsız Şiir II. Yeni, (1975) Anlamcı Şiir III. Yeni" belirlemesi yapıldı. 7. sayıda (Ekim 1984) İsmail Ergi, "Anlamcı Şiir Üçüncü Yeni" başlıklı yazısıyla "ÜÇÜNCÜ YENİ, KAİNATIN ANLAM VE AHENGİNİ ŞİİRDE YANSITAN yeni bir akım olarak vücut buldu." (s.4) diye yazdı. Sonraki sayılarda "üçüncü yeni" vurgusuna İsmail Ergi üzerinden devam edildi ve Mehmet Durak "İsmail Ergi ve Şiirimizde 3. Yeni Olgusu" (S.8, Kasım 1984.) diye yazı yazarken İsmail Ergi ile "3. Yeni Şiiri" üzerine üç sayı süren konuşmalar yayımlandı (S.13-14-15.) Derginin "Yunus Emre Özel Sayısı" (S.14, Mayıs 1985), okuyucuyu tatmin etmeyecek bir içeriğe sahipti.

Üçüncü Yeni'nin 17-18. sayısı birleşik çıktı; sonraki sayılarda periyot korunamadı. 22. ve 23. sayılarda sayfa azaldı. 19-24. sayılarda yeniden yakalan periyot, diğer sayılarda tamamen bozuldu ve dergi, Ocak-Şubat-Mart tarihli 37-38-39. sayısı ile kapandı.

Dergide, İsmail Ergi, Cem Tardu, Kerim Coşar, Mehmet Durak, İrfan Ünver Nasrattınoğlu, Hayrettin İvgin, Minaceddin Minarecioğlu, Ayhan İnal, Sadi Irmak ve Mesut Kılıç'ın yazıları ile Ayhan Kırdar, Ayla Oral, İsmail Ergi, Yavuz Bülent Bakiler, Nüzhet Erman, Hasan Mercan, Semih Sergen, Ayhan İnal, Nail Tan ve Coşkun Ertepınar'ın şiirlerinin yanı sıra pek çok isimden ürünler yayımlandı. Ayhan İnal'ın, Miraceddin Minarecioğlu'nun ve İsmail Ergi'nin yazıları ile Reşat Cantaş'ın "Kutlu Dağın Destanı" başlıklı manzum roman denemesi dikkat çekiciydi.

Su Şiir Seçkisi

Yaşam İçin Şiir formatında, ilk sayısı Şubat 1985'te Ankara'da yayımlanan **Su Şiir Seçkisi**'ni Metin Çitil yayına hazırladı. Üçüncü sayıdan sonra "seçki" format değiştirerek "kitap" olarak yayımlandı. "Seçki"nin amacı ilk sayının "Sunu"sunda şu cümlelerle ilân edildi: "Şiirin varolma mücadelesine 'sınırlı' sayfalarımız çerçevesinde omuz verebilmek, geleneksel ve güncel şiir sorunlarının tartışma ortamını, (şair-eleştirmen-okur, düzeyinde) biraz daha genişleterek, şiir üreten genç insanlara 'iyi' ürünlerini değerlendirebilecekleri yeni bir olanak sağlayabilmek kaygılarını taşıyarak hazırladık seçkimizi." Seçki'nin "salt şiiri konu edineceği" de açıklanmıştır "Sunu"da.

Adnan Satıcı, Ahmet Telli, Veysel Öngören, Hüseyin Ferhad, Metin Çitil, M. Mahzun Doğan ve İbrahim Oluklu, dergide yazıları yer alan isimlerden birkaçı. Behçet Aysan, T. Asi Balkar, Metin Çitil, İ. Mert Başat, M. Mahzun Doğan, Muzaffer Kale, Salih Bolat, Cihan Oğuz, Ahmet Özer, Oktay Akıncı ve Hayati Baki **Su Şiir Seçkisi**'nde şiirleri yer alan imzalardan bazılarıdır. Son olarak, "seçki"nin "Nisan (1995) Kitabı"nda A. Kadir için özel bir bölüm yapıldığını da belirtmek gerekir.

Broy

Maliha Akça'nın sahipliğini, Mümin Dikduran'ın yazı işleri, Muharrem Akça'nın yönetim müdürlüğünü, Seyyit Nezir'in yayın danışmanlığını yaptığı, İstanbul'da yayımlanan "aylık şiir dergisi" **Broy**'un ilk sayısı, Kasım 1985'te çıktı. Özenli mizanpajıyla dikkati çeken dergi, illüstrasyonlar ve fotoğraflarla görsel bir zenginliği de sergiler. İlk sayıdaki "Şiirce" başlıklı yazıda, derginin adının Ruhi Su'nun "Broyyy" deyişinden alındığı belirtilerek derginin: şiirin sesini yükseltmeyi amaçladığı duyurulur. Memet Fuat'ın bu sayıdaki "Şiir Dergileri" başlıklı yazısından **Broy**'un neleri amaçladığı çıkarılabilir. Memet Fuat, "1970 sonrasındaki şiirimizin bütün yönleriyle ele alınıp incelenmesi", "Çağdaş Türk şiirinin 1930'lardan bu yana gerçekleştirdiği birikimin, çeşitli açılardan bakılarak yeniden değerlendirilmesi" gerektiğini belirttikten sonra şunları ekler:

"Büyük bir soğukkanlılıkla, tam bir dürüstlükle, şiirimizin geçmişi, bugünü, geleceği üzerinde durmamız gerekiyor. Dedikoduların, kıskançlıkların aşılması gerekiyor. Hırçınlaşmadan, hoşgörüyle tartışabilmek gerekiyor."

İlk sayıda derginin sayfalarından çoğu, dergi çıkmadan dört ay önce ölen Turgut Uyar'a ayrılarak şairin günlüğünden bazı bölümler ile son şiirlerine yer verilir. Memet Fuat'ın yukarıda altını çizdiği amaçlar ilk on iki sayıda gerçekleştirilmeye çalışır. Sonraki sayılarda şiir dı-

şında konular da dergiye alınır. "Ayın Sorusu" sayfasında şiirin sorunlarından başka sorunlara değinilmek üzere şairler dışında yazarlara yönelindiği görülür. Bu sayfada Arslan Başer Kafaoğlu, dünyadaki ve Türkiye'deki sorunlara dikkat çeker.

"Genç Bir Şaire Mektup" sayfalarında Refik Durbaş, Özdemir İnce, Gültekin Emre, dergiye gelen şiirleri eleştirir, şair adaylarına yol gösterir. "Kitaplarda Şiir" sayfasında, şiir kitapları değerlendirilir. 9. sayıdaki "Toplu Söyleşi"de, Hüseyin Alemdar, Metin Celâl, Oktay Taftalı ve Süha Tuğtepe, ilk kitapları münasebetiyle Enver Ercan'ın sorularını cevaplarlar. Mehmet H. Doğan, "Şiirin Kıyılarında Bir Ay"ı yazar. Şiir ödülleri; şiir eleştirisi; tarih ve şiir ile şiir ve slogan ilişkisi gibi pek çok konu derginin sayfalarında ele alınıp bir tavır geliştirilmeye çalışır.

Broy, 19. sayı ile 27. sayıya kadar sürecek olan bir "Kadın" eki verir. Bu ek de "şiir dergisi"nin sınırlarını zorlayarak dergiyi, şiirin kıyılarına çekilmeye yöneltir; ama, Ocak 1988 tarihli 27. sayıda, "Yenibütüncü Şiirin Manifestosu" yayımlanarak dergi, şiire yeniden döner. Seyyit Nezir, Veysel Çolak, Hüseyin Haydar, Metin Cengiz ve Tuğrul Keskin'in hazırladığı bu manifesto, şiirde gündem oluşturur ve tartışmalara neden olur. "Kendini biriktiren bireyin şiiri" olarak tanımlanan "Yenibütün" manifestosunun ilkeleri şunlardır:

"Yenibütüncü şiir, paranın büyüsünü bozmaya adanmış zekânın lirizmidir.

Yenibütüncü şiir, politikayla barışık olmayan insanî politikleşmedir.

Yenibütüncü şiir, tragedyasında yetkinleşen bireyin diyalektiğidir.

Yenibütüncü şiir, öz demek olan yaratma sürecinin etkinliğidir.

Yenibütüncü şiir, yenilikte geleneği de sırtlayan süreklilikte kendine birikmedir.

Yenibütüncü şiir, hayat kadar dağınık, hayat kadar örgütlüdür. Venüs'ün ölümsüzlük gizi, insanın yaşama telaşıdır.

Yenibütüncü şiir brooyyy kadar yerli, merhaba kadar evrenseldir.

Yenibütüncü şiir, dilin öncü yorumunu, belirleyici imkân olarak yüklenir."

Manifestonun ardından gelen sayılarda, burada belirlenenler doğrultusunda yayın yapıldığı gözlenirken derginin poriyodunun aksadığı da dikkati çeker ve **Broy**, gecikmeli veya "toplu sayı" olarak çıkar. Ayrıca 1988-1990 arasındaki sayılarda derginin içeriği de çeşitlenerek sinema, tiyatro, müzik ve fotoğraf gibi alanlara ilişkin yazılara da yer verilir. Bir "şiir dergisi"den çok "kültür sanat" dergisi niteliği kazan Broy, 60. sayıda iken 1990'da kapanır.

Dergide şiir yayımlayan imzalardan bazıları şunlardır: Özdemir İnce, Süreyya Berfe, Ataol Behramoğlu, Özkan Mert, Refik Durbaş, Metin Demirtaş, Afşar Timuçin, Erdal Alova, Seyyit Nazir, Gülseli İnal, Suat Vardal, Tuğrul Tanyol, Mehmet Müfit, Hüseyin Alemdar, Gültekin Emre, Mehmet Yaşın, Metin Cengiz, Salih Bolat, Sunay Akın, Veysal Çolak, Hüseyin Haydar, Ahmet Ada ve Süha Tuğtepe.

Özellikle ilk on iki sayısında, içindeki yazılarla öne çıkan derginin yazarlarından bazıları ise, Memet Fuat, Özdemir İnce, Veysel Öngören, Erdoğan Alkan, Nurer Uğurlu, Salâh Birsel, Şükran Kurdakul, Tuncer Uçarol, Ramis Dara, Metin Cengiz, Veysel Çolak, Enver Ercan ve Onat Kutlar'dır. Ayrıca, Octavio Paz, T. S. Eliot, Max Jacop ve Roger Caillois gibi şairlerden/yazarlardan çeviri metinler de yer alır dergide.

Özel bölümlerde Guillevic'e (S.5), "şiir ve sinema ilişkisi"ne (S.6), Apollinaire' e (S.6), Attila Jozsef'e (S.7), Nâzım Hikmet'e (S.8), Kemal Özer'e (S.8), Jose Marti'ye (S.9), Lorca'ya (S.10), "Neruda'ya (S.11), Allen Ginsberg'e (S.13), sayfalar ayrıldığı görülmektedir.



Şiir Atı

Kitap olarak tasarlanan **Şiir Atı**'nın Mart 1986'da çıkan ilk kitabını, Orhan Alkaya, Vural Bahadır Bayrıl, Seyhan Erözçelik ve Osman Hakan yayına hazırladı. 1980 sonrası şiirindeki genç atılımın en önemli ve "görkemli" yayını olan **Şiir Atı**, Aralık 1994'te çıkan yedinci kitabı ile şimdilik tamamlanmış gibi görünmektedir. İlk kitabın **ünlemi**, bu yayının gerekçelerini sıralarken, şiire musallat olan sorunları da birer birer belirler ve sorunlara karşı tavrını ilân eder. Buna göre: "ŞİİR ATI, söz'ünü "resmi" "yarı-resmi" kanalların dışında dolaşıma sokmak isteyen insanların sancıları sonucu beliren bir seçenek olarak tasarlan"mıştır. "ŞİİR ATI'nı yayımlayan insanlar, söz'lerini yıllardır çeşitli kanallarda dolaştır"mışlar ama "bunun yetersizliğinin de hep farkında" olmuşlardır. Bir "boyut sorunu" olarak "Şiirsizleşen bir toplumda, şiirin gündemini oluşturma"yı amaçlamışlardır. "Tek *boyut*lu, tek *doğru*lu, tek *yüz*lü anlamların karşısına, aklın ve algıların zenginliğini çıkarmayı deneyecek"lerdir. "ŞİİR ATI homojen bir yapıyı yansıtmayacak", "düşüncelerini arayışlarla buluşturmuş insanlar"ın dergisi olacaktır.Bu yayın, "ne 'genç şiirin sesi' olma iddiasında, ne de 'şiirin soylu şovalyeleri'ni bağrında taşı"maktadır. Dergi, "aykırı, ters" görüşlerin bir arada söz alabileceği bir yayın olma niyetindedir. "Şiir tarihi'ni, 'şiir dedikoduları tarihi'nden ayırmaya çalışırken 'ciddiyet' tuzağından ciddiyetle kaçınmaya çalışacak"tır. "ŞİİR ATI, tartışmalar ve arayışlarla var olacak"tır.

Belirlenen bu amaçlar, *Şiir Atı*'nın yedi kitaplık yayını boyunca korunur. Kitaplardaki dosyalar, deneme yazıları, tanıtımlar, söyleşiler bu ilkeler doğrultusunda biçimlenir ve tabiî ki şiirler, bu ilkelerin belirginleşmesini hazırlayan duyuş ile ortaya çıkar.

Şiir Atı kitaplarında Behçet Necatigil, Ahmet Haındi Tanpınar, Turgut Uyar, H.D., Sylvia Plath, Asaf Hâlet Çelebi, Ahmet Muhip Dıranas, Ihan Berk, W.B.Yeats, Rolf Jakobsen, Georg Trakl, W.H.Davies, Attilâ İlhan, Yehuda Amichai, Hölderlin "yaprakları-sayfaları" hazırlanırken şiirin nereli olduğu kadar şairin hiçbir yerli olmadığı da vurgulanmış gibidir. Kitaplarda, Divan ve Halk şiirlerinden örnekler, Hilmi Yavuz, Ahmet Oktay, Hulki Aktunç gibi isimlerle yapılmış konuşmalar ve bir arada yaşama becerisi kültürüne ilişkin göstergeler yer almaktadır.

Şiir Atı'nda şiirleri yayımlanan şairlerin çoğu, bugün şiirlerine belli bir yön kazandırmış isimlerdir. Bu yayınla önceki kuşaklardan gelen şairler kendi şiirlerini görme imkânı bulmuşlarsa, kendilerini gözden geçirmişlerse; burada öne çıkan yenilerin de zeminlerini belirledikleri rahatlıkla söylenebilir.

Sombahar

Ferdi Arutan'ın sahipliği, Orhan Kahyaoğlu'nun genel yayın yönetmenliği ve K. Celal Gözütok'un yazı işleri müdürlüğünde, İstanbul'da Eylül 1990-Haziran 1996 tarihleri arasında otuz beş sayı yayımlanan "iki aylık şiir dergisi" **Sombahar**. Türkiye'deki şiir kültürünün gözler önüne serilmesi ve bu kültürün zenginleştirilmesi yönlerinden son dönemin en önemli şiir dergisi olarak öne çıktı. "Başlarken" yazısında, derginin tavrı ve çıkış amacı şöyle belirlendi:

"Şiir okuruna iyi şiir zevkini aşılamak, şiirden ve şairden ne istediğini bilmeyen proletkült, arabesk ya da "son model" eleştiri anlayışının; kısaca akademik olmayan eleştirinin şiire daha fazla sarkıntılık etmesine izin vermemek için çıkıyoruz.

Şiire insanoğlunun en çok gereksinim duyduğu bu zamanda üç darbe görmüş bir şiir kuşağının dünya şiiriyle olan kan dolaşımını da diri tutmak istiyoruz.

İrili ufaklı edebiyatların kendi klasikleriyle yetinmeye başladığı "kolaj" çağında kendini yeterince ihraç etmeyen, içine kapalı bir şiirin penceresini aralamayı da amaçlıyoruz

Tabii günümüze kadar uzanan şiirin evrenini ve evrenin şiirini de gözardı etmeden." (S.1, Eylül-Ekim 1990, s.1)

Yukarıdaki cümlelerle belirlenen tavrı ve çıkış amacındaki doğrultuyu kaybetmeden 35 sayı yayın yapan **Sombahar**'ın her sayısında bir sorun dosya olarak işlenirken bir şaire de genişçe yer açıldı. Özellikle 1980'lerde şiire yoğunlaşan isimlerin kendi şiir anlayışlarını belirginleştirdikleri bir dergi görünümünde olan **Sombahar**'ın ilerleyen sayılarında Türk şiiri birikiminin hemen her dönemi ele alınmaya çalışıldı. Dünya şiirinin ve şiirdeki sorunların da genişçe işlendiği dergide, şiirin estetik ölçütleri öne çıkarılmak istendi ve bu doğrultuda, Türkiye ortalamasındaki kaba ayrımlar dışlanarak şiir, buluşma noktası olarak vurgulandı.

Sombahar'da "özel bölüm" açılan şairlerden bazıları, 1980'lerde kendi şiirlerini bulmaya yönelmiş isimlerden; bazıları da şiirlerini belirginleştirenlerden oluştu. Bununla birlikte, 1980 öncesi şiirinde görülen isimler de "özel bölüm"lere konuk edildi ve bunların şiirleri farklı bakış açılarından okundu/değerlendirildi.

Derginin "özel bölüm"lerinde yer alan şairler şunlardır: Ahmet Güntan, Müslüm Batuk (S.1), Metin Altıok (S.2), Mehmet Müfit (S.3), Akif Kurtuluş (S.4), Enis Batur (S.5), Metin Celâl (S.7), Gülseli İnal (S.8), Hulki Aktunç (S.9), Tuğrul Tanyol (S.11), Ebubekir Eroğlu (S.12), Nilgün Marmara (S.13), Sami Baydar (S.14), Lâle Müldür (S.15), küçük İskender (S.17), Mehmet Taner (S.19), Engin Turgut (S. 20), Melih Cevdet Anday (S.23), Egemen Berköz (S.26), Tarık Günersel (S.27), Halit Asım (S. 28), Salâh Birsel (S.29), Orhan Alkaya (S.30), Haydar Ergülen (S.32), Birhan Keskin (S.33), Can Yücel (S.34).

Sombahar'ın "özel bölüm"lerinde yer alan, değerlendirilen konular da şiirin gidişatının görülmesi bakımından önemliydi. Amerika'nın Irak'ı bir film setine çevirdiği günlerde **Sombahar**, "Savaş ve Şiir" (S.4) başlıklı bir özel bölümle çıktı. Sonra üç sayı devam eden "Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı" (S.10-11-12) konulu bölümler geldi. "Şiir ve İntihar" (S.13-14) ile "Şiir ve Eleştiri" (S.15-16) sorunu ikişer sayıda, "Şiir ve İktidar" (S.24-25-26) ise üç sayıda işlendi. "Ozan Şarkıcılar" (S.18) özel bölümü ile şiirin şarkıyla ilişkileri öne çıkarıldı. Bütün bu özel bölümler, 1990'lı yıllarda yazılan şiirin anlaşılmasında ve Türk şiirinin açılım kazanmasında **Sombahar**'ın önemini belirginleştirdi.



Derginin birleşik yayımlanan 21-22. sayısı, "Kadın Şairler Altarı" olarak sunuldu. Bundan sonra "Nâzım Hikmet Özel Sayısı" (S.31) ile "Kıbrıs Şiiri Özel Sayısı" (S.35) çıktı. "Kadın Şairler Altarı", kadın şair tanımının değerlendirilmesi ve Türk şiirinin "kadın şairleri"nin derli toplu bir arada sunulması bakımından bir kaynaktı. Nâzım Hikmet'in şiirinin değerlendirildiği 31. sayı, **Sombahar** etrafında toplanan şairlerin Nâzım Hikmet'e ve onun şiirinde varlık bulan şiir anlayışına bakışlarını izlemek yönünden önemliydi.

Sombahar'ın özel bölümünde değerlendirilen şairlerin seçiminde şiir gündeminin ne kadar belirleyici olduğunu anlamak

için bir iki örnek vermek gerekli. Eşcinsellik tartışmalarında Murathan Mungan'a yüklenildiği günlerde Murathan Mungan'ın, Nâzım Hikmet'in popülerleştiği günlerde Nâzım Hikmet'in, şiir ve iktidar tartışmalarının kızıştığı günlerde Haydar Ergülen'in derginin özel bölümlerinde yer almaları, rastlantı olmasa gerek. Şairin medyaya karşı korunması ve şiirlerinin öne çıkartılması bakımından gündemle özel bölümün çakışması diye yorumlamalı bu özel bölümleri. 1995'te üç şiir kitabı yayımlanan Salâh Birsel'in özel bölümde ağırlanması da anlamlıydı.

Sombahar'ın kapanış yazısındaki şu satırların "1990'larda şiire heveslenenler nerelerden beslendiler?" yolundaki bir soruya verilecek cevapta açıklayıcı bir katkısı olabilir:

"*Sombahar*'a altı yıl içinde 1500'ün üstünde şairden şiir geldiğini saptadık. *Sombahar*'ın bir iki istisna dışında satış sayısı 800-900'ü geçmedi. Yani öyle bir nokta söz konusu ki, dergimize şiir yollayan kişilerin dahi **Sombahar**'ı alıp okumadığı bir gerçek."

1990'daki ilk sayısından başlayarak çıktığı sürece **Sombahar**'ın önemli bir görevi yerine getirdiğini belirtmek gerekir. Dergi, bir taraftan "genç" şairlerin toplandığı bir **mahfil** olurken bir taraftan da şiirin sorunlarını tartışmaya açarak şiirimizin teorik bir açılım kazanmasını sağladı. Her sayıdaki özel bölümler, şiirimizin 1980 sonrası açılan kanalından gelen farklı poetik ve düşünsel çizgideki şairleri genişçe tanıtırken şiir ortak paydasında birleşen şairlerin beslendikleri kaynakları da ihmal etmedi.

Geniş Zamanlar

İbrahim Kiras, Birhan Keskin ve Yalçın Hatunoğlu tarafından yayıma hazırlanan ve iki ayda bir çıkacağı duyurulan, "şiir sanatı, şiir kültürü, şiir ahlâkı üzerine özel bir yayım serisi" olarak düşünülen **Geniş Zamanlar**'ın ilk "kitap"ı Haziran-Temmuz 1990'da İstanbul'da yayımlandı. Yayının çıkış amacı şu cümlelerle duyuruldu: "**Geniş Zamanlar**, şiir için bir medya işlevi görmek amacıyla çıkıyor. Herhangi bir estetik anlayışı ya da şiirsel tavrı temsil etmediği gibi, belli bir kesimin veya topluluğun sözcülüğünü de yapmıyor. Belirli bir nicelik çizgisinin üstünde olan ürünler **Geniş Zamanlar**'da kendilerine bir yer bulabilecek; şiire ilişkin her konuda her türlü düşüncenin tartışılmasında, değerlendirilmesinde ve sunulmasında zemin olacak **Geniş Zamanlar** " (Haziran_Temmuz Kitabı I, s.3.) Bu cümlelerden derginin çıkışını zorlayan şiir ortamının durumunu anlamak mümkün.

Kırk üç sayfa olan ilk "kitap"ta, Enis Batur, Birhan Keskin, İbrahim Kiras, Ahmethan Yılmaz, Kubilay Tunçer ve Yalçın Hatunoğlu'nun şiirleri yer aldı. Her "kitap"ta bir konunun ağırlıklı olarak işlendiği kitap derginin ilkinde "Gerçeklik ve Gerçekçilik" konusu telif ve çeviri yazılarla değerlendirildi. Octavio Paz'ın sonradan **Yay ve Lir** adı ile çıkacak olan kitabı da ilk kez **Geniş Zamanlar**'da bölüm bölüm yayımlandı.

Ekim-Kasım kitabındaki "Şiir ve Modernizm" dosyasında, Reymond Williams, Ihab Hassan ve Ian Wallace'tan çeviri; Enis Batur, Oktay Taftalı ve Kemal Sayar'dan telif yazılar yer aldı. Bu kitapta, öncekindeki şairlerin yanı sıra T.Sait Halman, Lale Müldür, Adnan Özer, Hulki Aktunç, Sami Baydar, Hüseyin Öncü, Burak Deniz, Atılgan Bayar, İrfan Çiftçi ve Rüstem Arslan'ın şiirleri göründü.

Geniş Zamanlar'ın üçüncü ve son kitabı, "Şiir ve Gelenek" dosyası ile çıktı. Dosyada, Richard Kostelanetz, Ebubekir Eroğlu, Enis Batur, Adnan Özer, Mehmet Hakan, C. Hakan Arslan, İbrahim Kiras, İrfan Yıldız ve Hulki Aktunç yazdı. Son kitaptaki şiirler ise şu şairlerindi: Ahmet Ada, Yurdakul Kavas, İskender Savaşır, Seyhan Erözçelik, Merih Akoğul, Meh-

met Efe, Hasan Öztoprak, Mevlana İdris, Yalçın Hatunoğlu, Kemal Sayar, Osman Çakmakçı, Okan Süha Yıldırım, Abdülnasır Yıldırım.

Geniş Zamanlar'ın her kitabında bir şaire özel bir bölüm de açıldı. İlk kitapta Tarık Günersel, ikincisinde Charlos Olson ve üçüncüsünde Cafer Turaç özel bölümde "konuşulan" ve değerlendirilen şairlerdi.

Olmaz

1990 Nisan'ında, Sunay Akın'ın sorumluluğunda, İstanbul'da, "iki ayda bir" yayımlanacağı duyurularak çıkan **Olmaz**, tek sayıda kaldı. Derginin Nisan-Mayıs 1990 tarihli tek sayısında, Sunay Akın, küçük İskender, Ersin Tezcan, Kubilay Köseoğlu, Oğuzhan Akay, Tuğrul Tanyol, Mustafa Bilge, Nurullah Can ve Güvenç Elma'nın şiirleri; küçük İskender'in "Şairin Sınır Tanımaz Haşarılığı ya da Şairin Sınır Tanımaz Soytarılığı" ile İlker Mumcuoğlu'nun "İzzet Yasar" şiirini ele alan yazıları ve Ülkü Uluırmak'ın Cemal Süreya ile yaptığı söyleşi yer aldı.

Düşler

"Aylık şiir/kültür dergisi" **Düşler**, H. Levent Erseven'in sahipliği, İrfan Yıldız'ın genel yayın yönetmenliği ve sorumlu müdürlüğü, Adnan Özer'in yayın danışmanlığı, Hasan Öztoprak'ın yazı işleri müdürlüğünde, Haziran 1991-Mayıs 1997 tarihleri arasında 13 sayı çıktı. "Aylık şiir/kültür dergisi" olarak sunulan dergide, periyot yakalanamadığı gibi, farklı sayılarda derginin sunumu da değişerek "aylık kültür/edebiyat dergisi" (S.6), "iki aylık kültür/edebiyat dergisi" (S.8) ve "Türkiye'nin kültür dergisi" (S.13) tanımları kullanıldı.

Adnan Özer'in Mayıs 1983'te "genç arkadaşlarıyla" çıkardığı **Üç Çiçek**'teki yayın anlayışı **Düşler**'de de sürdü. Derginin bütün sayılarında, sadece Batı şiiri, edebiyatı değil, Orta Doğu ve Afrika edebiyatlarının seçkin örnekleri, imzaları da göründü.

Haziran 1991 tarihli ilk sayıda, "şiir ve eleştiri" soruşturması açılarak Hilmi Yavuz, Attilâ İlhan ve Tahsin Yücel'in konuyla ilgili görüşleri alındı. Ahmet Oktay ve Oktay Taftalı da sorunu değerlendiren yazılarla bu sayıda yer aldılar. Adnan Özer, Tuğrul Tanyol, Orhan Alkaya, İhsan Deniz, Merih Akoğul, Hasan Öztoprak, İrfan Yıldız, İbrahim Kiras, Osman Çakmakçı, Ali Hikmet Eren, Burhan Çetin, Alper Çeker dergide şiirleri yer alan şairlerdi. "An'lar" bölümünde, şair fotoğraflarına yer açıldı.

Eylül 1991 tarihli 2. sayıda, "Tarih, İdeoloji, Medya: Günümüzde Şiirin Durumu" konulu bir dosya hazırlanarak Ataol Behramoğlu, Özdemir İnce ve Ebubekir Eroğlu'nun düşünceleri alındı; ayrıca, John Berger, Tuğrul Tanyol, Adnan Özer, Zeki Coşkun ve Vural Bahadır Bayrıl yazılarıyla sorunu değerlendirdiler. "Arthur Rimbaud Özel Bölümü"nde Osman Çakmakçı'nın yazısı ile şairin mensur şiirlerinden örnekler bir arada verildi. "An'lar"daki şair fotoğraflarına Arthur Rimbaud'nun bir fotoğrafı da ek olarak eşlik etti.



Eylül 1992 tarihli 5. sayıda Octavio Paz'a ayrılan sayfalar ile Adnan Özer'in "Dil-Ulus Bağlamında Şiir" başlıklı yazısı ve Metin Cengiz ile yapılan söyleşi dikkat çekti. Şubat 1993 tarihli 6. sayı, "Düşler'de yeni dönem..." olarak sunulup dergiye gelen

eleştiriler şu cümlelerle karşılandı: "Düşler yeni bir eğilimin "tavır gösterisi" sergileyecek bir dergi olarak tasarlanmadı. Düşler belli bir geleneğin hatırasından izler taşıyacak, o gelenek içinde olumlu tutumları yeni okurlar karşısında bir daha bağıntılandıracak bir dergi olarak tasarlandı." Bu sayı ile **Düşler**'in yayın kurulu da genişledi ve Taner Ay, Metin Celâl, Enver Ercan, Oktay Taftalı, ve Metin Cengiz dergiye katıldı. Garcia Lorca'nın "Seyirci"siyle sayfaları doldurulan dergide, "öyküler" yayımlanmaya da başlandı.

Düşler'in 8. sayısı, **Üç Çiçek** dergisine ayrılan özel bölümle dikkat çekti. O dönemde neler yapılıp yapılmadığının bir muhasebesi olan bu dosyada, Oktay Taftalı, Tuğrul Tanyol ve Metin Celâl yazılarıyla 1980'li yılların şiirini de değerlendirdiler. Aynı sayıda Charles Baudelaire'in Dost Körpe tarafından Türkçe'ye çevrilen "Edgar Allen Poe Üzerine Notlar" başlıklı yazısı önemliydi.

Derginin 9. sayısıda, "Taşrada Kültür Dergiciliği" konulu bir dosya hazırlandı. Dosyada, Adnan Özer, Hüseyin Yurttaş, Yusuf Alper, İrfan Yıldız ve Metin Celâl yazılarıyla; Ankara'da **Karşı** dergisini çıkaran Burhan Günel de bir söyleyişle yer aldı.

Mayıs 1995 tarihli 10. sayıda Fazıl Hüsnü Dağlarca ile yapılan söyleşi ve şairin şiirlerine hakkındaki bir yazı önemliydi. Oktay Taftalı, Rüstem Arslan ve Şahap Erarslan'ın denemeleri, şiirin medyatik ortamdaki değerinin sorgulanması, şairin bu ortamdaki sorumluluğunun belirlenmesi bakımından dikkat çekici yazılardı. Ayrıca, İspanyol şair Jose Marti ve İngiliz romantizminin temsilcilerinden Samuel Taylor Colaridge'e ayrılan sayfalar, **Düşler**'in nerelerden beslendiğinin görülmesi bakımından ipuçları taşıyordu.

Derginin biçim değiştiren 13. ve son sayısı, "Şiir Eleştirisi ve Yeni Estetik" konulu bir dosya ile çıktı. Dosyada, Oktay Taftalı, Veysel Çolak, Ömer Erdem ve Alper Çeker'in yazıları yer aldı.

Son olarak, **Düşler**'in eklerine de değinmek gerekli. 8. sayının eki, 21 şairin son şiirlerini içeren küçük çaplı bir antolojiydi sanki. 9. sayının eki, "Çağdaş Katalan Şiir Irmağı"ydı. "Nikaragua Şiir Irmağı" olarak sunulan 10. sayının eki, Ernesto Cardenal'in önsözüyle zenginleştirilmişti.

Düşler, şiirde **Üç Çiçek**'le başlayan bir yönelişin uzantısı olması bakımından 1980 ve 1990'larda yazılan şiirin önemli ipuçlarını verdi.

Şairin Atölyesi/Divan

Broy Yayınları tarafından İstanbul'da dört sayı yayımlanan **Şairin Atölyesi/Divan**'ın ilk sayısı Ocak 1993'te çıktı. Seyyit Nezir'in yönetiminde yayımlanan kitap boyutlu 128 sayfalık derginin "Gong" başlıklı çıkış yazısında, "Handiyse otuz yıldır bir derviş sabrı ve yeniyetme delikanlı telâşıyla sosyalizm için dur durak bilmeden didin ha didin, iç cebinden bir şiir kitabını eksik etmeyen Doğu'ya açtığımda, "bu olmadı; onca güzellik içinden insana yeten şiirin pek az çıkmasının nedeni bu olmalı. Hadi hayırlı maceralar!" demesi, bir gerçek şiir okurunun da yürünen ize işaret koyması, açık söyleyeyim, tutkumu kamçıladı." denilerek hem **Şairin Atölyesi/Divan**'ın çıkış gerekçesi açıklandı hem de derginin duracağı yer belirginleştirildi. Bu sözlere bağlı olarak gerçekten de dergi, yıl içinde yayımlanan şiirlere, şiir kitaplarına ve şiirlere ilgili yayınlara ışık tuttu; hacmini zorlayarak şiirin yaygınlaşması için hem ilk kez burada yayımlananlarla hem de yayımlananlardan yapılan iktibaslarla çok sayıda ürüne (şiir ve yazı) kapısını açık tuttu.

Birer anmalık ve belgelik olabilecek "derkenarları" ile şiir ilgisinin ve şiir üzerine düşün-

cenin canlılığını sağlamak/korumak isterken ürünleri yayımlanan isimlerin fotoğraflarıyla da bir albüm görüntüsü veren **Şairin Atölyesi/Divan**'ın "Eski Mesailerden" sayfasında eski bir şiir. "Divan-ı İbret" sayfasında şiirin ve yayıncılığın ibretle okunacak sorunları, "Divan Belleği" sayfasında Divan şiiri ile ilgili bir görüş ile bir gazel, "Sergen" sayfalarında yeni çıkan kitaplar, "Sis Çanı" sayfasında bir uyarı ve "Mahfil" sayfasında da kültürel bir mekân yer aldı.

Şiir-lik

Gültekin Emre'nin yayın yönetmenliğinde, Berlin'de, ilk sayısı Mart 1994'te çıkan aylık şiir dergisi **Şiir-lik,** Türkiye'de düzenli olarak dağıtılmadığı ve satışa sunulmadığı için okuruyla buluşamadı; ancak, meraklıların ısrarlı takibi sonucu edinilebildi. Üçüncü yılına girerken sekiz sayfa olarak yayımlanmaya başlanan **Şiir-lik,** Almanya'daki Türklerin şiir yayını olmakla kalmayıp ilerleyen sayılarında Türkiye'deki şairlerden de destek gördü.

Gültekin Emre, iki yılın muhasebesini yaptığı yazısında, dergi ile amaçlananları ve gerçekleştirdiklerini şu cümlelerle özetledi: "*Şiir-lik*'in, yurdışından Türkiye'ye, Türkiye'den yurtdışına farklı bir söylem, farklı bir yaklaşım getirdiği kanısındayız. Ağırlıklı olarak Alman yazınından şiire ilişkin denemeler ve şiir çevirileriyle, Türkiye'den gelen denemeleri, şiirleri buluşturduk iki yıl boyunca. Bu buluşmayı sürdüreceğiz ve *Şiir-lik*, düzeyli ürünleri yayımlamayı hep sürdürecek. Ne yazık ki *yurtdışındaki bizimkilerin* yazma ve yazmaya gösterdikleri ilgi çok yetersiz. İsterdik ki, buralardan düzeyli, özgün ürünleri Türkiye'deki şairlere, şiirseverlere sunalım." (S:23, Ocak 1996, s.1.)

Gültekin Emre'nin "oradakileri" düşünerek hayıflanması ne kadar yerinde ise, **Şiir-lik**'in Türkiye'deki katkısını göz ardı etmesi de çıkardığı dergiye karşı yapılmış bir bir haksızlıktır. Yukarıda sözünü ettiğim nedenlerle 54. sayıya kadar izleyebildiğim derginin Türkiye'deki şiir ortamına katkısı küçümsenmeyecek düzeydedir. Öyle ki özel bölümleri, kimi şair ve yazarların şiir sorunlarına ilişkin küçük dikkatleri, çeviri yazıları ile **Şiir-lik** önemli bir kaynak durumundadır bugün.

Gültekin Emre'nin, Haydar Ergülen'in, Ramis Dara'nın, Yüksel Pazarkaya'nın, İlker Demirel'in, Metin Demirtaş'ın, Ahmet Ada'nın dergideki yazıları, şiirin ve şairin sorunlarına ilişkin küçük dikkatler sunmaları yönünden önemli oldukları kadar, derginin yayımlandığı yıllarda şiirin durumunun belirginleşmesine de katkı sağlayacak niteliktedir.

Kırağı

1 Mart-15 Nisan 1994 tarihinde, "kırk beş günde bir çıkar" periyot ilânıyla ilk sayısı yayımlanan **Kırağı**'nın sahipliğini ve yazı işlerini müdürlüğünü Cengiz Coşkun, genel yayın yönetmenliğini Tayyip Atmaca, yayın koordinatörlüğünü Mehmet Durmaz üstlendi. İlk sayıda çıkış amaçlarını, "taşrada şiirin sesi olmak" diye belirleyen **Kırağıcılar**, büyük iddialar taşımadıklarını vurgulayıp kime seslendiklerini şu cümle ile bildirdiler: "Amacımız dar alanda paslaşmayı geniş alanda paslaşmaya dönüştürmek değil, İslâmî "diye" isimlendirilen kesimde herkesin sesi olmaya çalışmaktır."

Osmaniye'de yayımlanan **Kırağı**, düzyazıdan çok şiire açtı sayfalarını ve taşrada çıkan "kırk beş günlük" bir şiir antolojisi gibi göründü. Az sayıdaki düzyazılarda imzası görülenler arasında Tayyip Atmaca, Mehmet Narlı, Erdal Noyan, Cevat Akkanat, Mehmet Demirci, Mehmet Aycı, İsmail Karakurt, Mehmet Solak, Nazir Akalın ve Mustafa Özçelik vardı. Bunlardan Mehmet Narlı "1950 Sonrası Türk Şiiri" başlıklı seri yazısı ile, Cevat Akkanat ise "Şiirin İpek Sesi" başlıklı değerlendirmeleriyle dergiyi sürüklemiş gibi göründüler.

Kırağı'nın anılması gereken özelliklerinden biri, **taşrada kalmış** şairlerle yapılan söyleşilerdi. Aynı amaca yönelik olarak "merkez"in pek dikkat etmediği kimi şairler ve kitaplar üzerine yazılanlar da dergiyi ileride kaynak gösterilecek düzeye getirdi. **Kırağı**'nın 01 Haziran 1997 tarihli 27. sayısında. "Kusurlarımız bağışlana, azımız çok görüle..." denilerek derginin kapanacağı duyuruldu. 15 Ekim 1998'de iç düzenini değiştirip 28. sayı olarak kaldığı yerden devam etmek isteyen **Kırağı**'nın bu girişimi de sonuçsuz kaldı.

Taşrada şiir yayını ile ilgilenenler için önemli bir dergi olan **Kırağı**'dan on iki kitap çıkmış olduğu da burada belirtilmelidir. Bu kitapların sahiplerini, **Kırağı**'nın şairleri oldukları için anar isek dergiyi şiirle kimlerin beslediği de anlaşılır: Metin Demirci, Erdal Noyan, Mustafa Pınarbaşı. Mehmet Aycı, M. Hanifi İspirli, Ahmet Yalçınkaya. Hüseyin Sönmezler, Cevat Akkanat, Burhan Sakallı, Cengiz Coşkun. Tayyip Atmaca ve Yasin Mortaş.

İki Şiir

İbrahim Kiras ile Ahmethan Yılmaz'ın "yayma hazırladığı" "üç ayda bir çıkan şiir üzerine bir yayın" diye sunulan **İki Şiir**, 1994 ilkbaharında tek sayı çıktı. Ön ve arka kapakta somut şiirlerin yer aldığı derginin çıkış yazısında çok büyük iddialar olmasına rağmen bu tek sayıda ne iddiaların karşılığını ne de tutarlılığını bulmak mümkündür. Her sayısında ikiden fazla şiir bulunmayacağı belirtilen çıkış yazısında, derginin "çok sayıda kişinin yazdığı" bir yayın olmayacağı da vurgulanmıştır. Bu tek sayının iki şiiri, Ahmethan Yılmaz ve İbrahim Kiras'ındır.

Dördüncü Yeni

Her ayın ondokuzunda İzmir-Seferihisar'da çıkan, logosunda "şiirimizde dördüncü boyut" ibaresi yer alan "aylık şiir gazetesi" **Dördüncü Yeni**'nin sahipliğini, sorumlu yazı işleri müdürlüğünü ve yayın yönetmenliğini Mehmet Sarsmaz yaptı. Osman Serhat Erkekli. "Şiirimizin Son Durumu Üzerine Notlar" başlıklı yazısında derginin amacını. önemini ve işlevini şu satırlarda belirginleştirmiştir:

"1990 sonrası önemli bir çıkış Mehmet Sarsmaz'dan geldi; 80 sonrası Şiiri ve Yeni Bütün Harketini "Üçüncü Yeni" olarak adlandırıp bir yerde doksanların şiirini "Dördüncü Yeni" olarak adlandırdı; bu adla bir manifesto yayımlayıp yine aynı adla on iki sayı süren bir dergi çıkardı. Söz konusu manifestoda 80 sonrası Şiir'in 1994'e kadar yazıldığı söyleniyor; "şiire anlam katan. şiiri sevdiren ve insanlarda şiir yazma isteği uyandıran o içten, o sıcak o 'alçakgönüllü' havayı arıyoruz" deniyor ve ekleniyor: "genç kuşaklara şiiri sevdireceğiz. onları 'imge canavarları' altında ezmeyecek gerçek bir imgesellik ve işlevsellikle şiirimizi yoğuracağız." Menifesto **Dördüncü Yeni** adlı derginin 19 Aralık 1994 tarihli birinci sayısında (...) yayımlanmış. Altında beş imza var. Ama bu imzalardan Mehmet Sarsmaz'ın daha etkin olduğu görülüyor. Ayrıca **Dördüncü Yeni** adlı dergide bir çok ünlü imzanın kimisi açıktan kimisi örtülü sözkonusu harekete destek verdiği görülüyor." (**Islık**, S.6, Ocak-Şubat 2001. s.5.)

Kunduz Düşleri

"Piya Kitaplığı"ndan çıkan **Kunduz Düşleri**'nin ilk üç "kitap"ı, yeni şiirlerden oluşan birer antoloji gibiydi. Serinin İlk kitabı, Temmuz 1994'te; ikincisi, Nisan 1995'te ve üçüncüsü, Kasım 1995'te çıktı. İlk Kitapta, "Önsöz Yerine", Yannis Ritsos'un on iki yıl önce **Yaşam**

İçin Şiir'in de "Sunu"sunu oluşturan "Çünkü şarkımız insanlardan ayrı sivrilmek için değil, kardeşim, / İnsanları birleştirmek içindir şarkımız." (s.5) dizelerinin de bulunduğu "Kararmış Çömlek" adlı şiirinden bir bölüm yayımlandı. İlk üç kitabın sadece birincisinde Akif Kurtuluş'un "Romantik Korno" ve Gürsel Sağlamöz'ün "Şiir ve İdeoloji" başlıklı yazıları yer aldı; diğer sayfalar şiirlerle doldurulduu. Bu üç kitapta şiirleri yer alan şairlerden bazıları şunlar: Nevzat Çelik, Mehmet Çetin, Ünal Ersözlü, Tuğrul Keskin, Önder Kızılkaya, Namık Kuyumcu, Yücelay Sal, Asuman Susam, Ahmet Telli, Süha Tuğtepe, Binali Duman.

Kunduz Düşleri'nin Nisan 2000'de çıkan dördüncüsü, "ortak kitap" olarak tanımlarup kapağına "şiir, evet şiir..." sözü yerleştirildi. Boyutu da değişen "ortak kitap", antoloji niteliğinden de kurtulup etnik vurguyu öne alan bir şiir dergisi içeriği kazandı. İlân edilen ilkeler doğrultusunda katılım beklendiği açıklanarak **Kunduz Düşleri'nin** duruşu şöyle belirlendi: "geçmiş ve devam eden benzer pratiklerden öğrendikleriyle kendisinin eleştirisinden yola çıkarak verili şiir ortamına eleştirel bir yaklaşım sunmak isteyen kunduz düşleri'nin şiir pratiği ve yayın konsepti kuşkusuz ki bu buluşmanın yolculuğunda yeni anlamlar kazanabilir." (s.4)

"Şiir, evet etno şiir"i dert edinerek çıkan bu sayıda, önceki kitaplardaki isimlerin şiirleri yanı sıra düzyazı da genişçe yer buldu. Adnan Satıcı, İsmail Mert Başat, Halim Şafak, Oğuz Özdem, Ahmet Telli, Zelal, Mehmet Çetin ve Celâl Çimen, yazılarıyla etnik bir şiirin açılım imkânlarını gözden geçirdiler; ama, bu gözden geçirme işleminde etnik bilinç şiirin üzerine alınmış gibi göründü.

Kunduz Düşleri, beşincisinde (Eylül 2000) ne olarak yayımlanacağını bularak logosuna "mevsimlik şiir kitabı" ibaresini koydu. Bu kitapta, "şiirin etiği ve şairin ettiği" başlıklı bir "dosya" yer aldı. Ahmet Telli, M. Bülent Kılıç, İ. Mert Başat, Musa Akar, Adnan Satıcı, Asuman Susam, Oğuz Özdem, Özlem Sezer, Şerife Yağcı ve Musa Tekin, yazılarıyla **Kunduz Düşleri**'ni bir şiir dergisi olma yolunda beslediler. Gelecek sayılarda yer alacak dosya konularını duyuran, görsel malzemeyi şiire dönüştürebilen, şiir gibi sunan **Kunduz Düşleri**, katılımlarla sağlanacak açılımlar sonucu, dikkate değer bir şiir dergisi olma yolunda ilerleyecek gibi görünüyor.

Dize

Yayın yönetmenliğini Veysel Çolak'ın yaptığı "Şiirde Öncü Yorum" diye sunulan, İzmir'de yayımlanan "aylık şiir postası" **Dize**'nin ilk sayısı, Kasım 1995'te çıktı. Dört sayfa olarak yayımlanan derginin "Konum(u) ve Duruş(u)" ilk sayıda şöyle belirlendi:



"Cumhuriyetin kuruluşundan beri dikte ettirilen ideolojik değerlere karşı **Garipçiler**in çıkışı oldukça radikal bulunmuştu. 1940 toplumcularının umutsuzluğu, **İkinci Yeni**'nin pekiştirdiği nihilizm; 60'lı, 70'li yılların nesnel karşılığı olamayan büyük coşkusu; toplumsal hiçbir dönüşümle buluşamamıştır. 1980'li yıllarda ise entelektüel yeti araç olarak kullanılacağı yerde, sanatın, şiirin nesnesi kılınmıştır. Bu anlayışın destek gördüğü yıllar yaşanmıştır. Günümüz şiirinin sorunları ancak bu bağlamda tartışılırsa sağlıklı bir sonuca varılabilir."

Bir tavır dergisi olarak çıkan **Dize**'de şiirin "aşınmaya uğradığı", "toplumsal sorumluluktan kaçtığı", "sözcüklerin tutsaklığına uğradığı" vurgulanarak bunlara karşı konum belirlemek ge-

rektiği savunulmuştur. Derginin ilerleyen sayılarında belirlenen bu ilkeler doğrultusunda bir yayın anlayışının pekiştirildiği görülmektedir.

İlk sayılarda Adnan Özer, Oktay Taftalı, Ragıp Gelencik, Yusuf Alper, Metin Cengiz, Rüstem Aslan ve Salih Bolat'ın da göründüğü derginin sonraki sayılarında imzalar çeşitlenmiş ama süreklilik kazanmamıştır. Fergun Özelli, Zeynep Uzunbay, Tuğrul Ediz, Gonca Özmen, dergiye yazı bağlılıklarını sürüdürürken; Hüseyin Peker, Celâl Soycan, Osman Bolulu, Hilmi Haşal, Aytekin Karaçoban, Ahmet Telli, ve "Kitap Notları" ile Halim Şafak, ara sıra ziyarette bulunmaktadır.

Dize, dört sayfalık bir dergi olmasına rağmen satır aralarında olsun, "çerçeveler"de olsun, "Dize mitolojisin"nde olsun şiirin pek çok sorununa el atmasıyla/değinmesiyle canlı bir dergi. Gençlerden aldığı destekle canlılığını arttıran dergiden yeni birkaç şair çıkmış olması da onun hanesine yazılacak olumlu bir puandır. Ayrıca, şiirin bugünki sorunlarının dünkine benzediğini vurgulamak üzere Cemal Süreya'dan, Turgut Uyar'dan, Melih Cevdet Anday'dan alınan yazılar da dersler içermektedir. Ekim 1996 tarihli sayısını "Din ve Şiire" (sadece bu sayı on altı sayfa). Nisan 2001 tarihli sayısını Ülkü Tamer'e ayıran **Dize**'nin özel sayılar veya bölümlerle kendisini daha iyi tanımladığı/tanımlayacağı bir gerçektir ve **Dize**, **Kaynak**'tan sonra en uzun ömürlü şiir dergisi olma yolunda ilerlemektedir.

Gezgin

"Düşün-Sanat" ibaresiyle 1995'te tek kitap çıkan **Gezgin**, Berlin-İstanbul hattında şiir yayını olarak yol alma çabasında bir kitap dergi idi. Bu ilk ve tek kitabı Berlin'den Yücel Sivri ve Ramazan Şen; İstanbul'dan Vural Bahadır Bayrıl ve Ali Hikmet yayına hazırlamıştı. **Gezgin** ekibi, "GÖÇMEN DEĞİL, GEZGİN" sloganıyla göçmenliğe karşı tavır aldıklarını belirtip yayının amacını şöyle açıklamıştı:

"Kültürel aidiyeti ıskalamadan ama kıyıda kalmanın utangaçlığına ya da kıstırılmışlık duygusuna kapılmadan çıktığı yeryüzü yolculuğunda **Gezgin**, bir kültürler arası akışkanlığın izini sürmek amacında." Yayın ekibi, "Kültürel aidiyeti ıskalamadan" sözüyle bir kültüre ait olduklarını vurgularken bu kültürün ne olduğunu Afşar Timuçin'in "Yunus Emre'de Aşkınlık Düşüncesi" başlıklı yazısı belirginleştirdi.

Gezgin'in "Cendrars Sayfaları" adı ile Fransız şair Blaise Cendrars'a ayrılan bölümünde, Sait Maden'in, şairin kişiliğini ve şiirlerini değerlendirdiği önemli bir yazısından başka Cendrars'ın şiirlerine ve "Gaule Bilgesi" adlı eserinden bazı bölümlere yer verildi. Vural Bahadır Bayrıl'ın "Dünyayı Keşfe Çıkan Çocuk" başlıklı yazısı, hem Cendrars'ı hem de bu yayını tanımlamak bakımından önemliydi.

Gezgin'in özel sayfaları arasında, Gérard de Nerval, Ramazan Şen'in hazırladığı "Carmina Burana" ve "Poetika" bölümleri yer aldı. **Gezgin**'de şiirleri bulunan şairler, bu yayının çıkışını onaylayan isimler olarak düşünüldüğünden anılmalıdır: Hilmi Yavuz, Erdoğan Alkan, Tuğrul Tanyol, Turgay Fişekçi, Osman Hakan A., Vural Bahadır Bayrıl, Mustafa Köz, Yücel Sivri, Ramazan Şen, Ali Hikmet, Oğuz Tarihmen ve Mete Özel.

Göçebe

Gezgin ekibinin "göçmen oluş"u onaylamadıkları bir edebiyat ortamında, Ocak 1995'te yayımlanan ilk sayısı ile "ayda bir" çıkacağı duyurulan ve "ortak yayın" diye sunulan **Göçebe**'yi, Osman Çakmakçı, Birhan Keskin, Hasan Öztoprak, İdris Özyol ve İrfan Yıldız yayına

hazırladı. Dergi, belirlenen periyodu koruyamadan Ocak 1995-Mayıs 1998 tarihleri arasında yedi sayı yayımlandı. Son sayıda biçim değiştirilerek "Yitik ruhun ardında şiir" sloganı ile yeni bir atılım amaçlandı ise de bu gerçekleşmedi.



Kitap boyutunda tasarlanan **Göçebe**'de; şiir, şiirin sorunları, şiirimizin o yıllarda içinde bulunduğu ya da içinde taşıdığı sorunlar etrafında genişleyen, açılım kazanan yazılar yer aldı. Şiirde bir tavır dergisi görünümünde çıkan **Göçebe**'nin ilk sayısından başlayarak son sayısına gelene kadar şiir etrafında dile getirilen, irdelenen sorunlar, tavır belirleme noktasında şiirin yerinin ne olduğuna ilişkindi. Derginin çıkış yazısında, içinde yaşadığımız ortama karşı şiir savunulup hayatın karmaşasının şiirle aşılabileceği düşüncesi savunuldu.

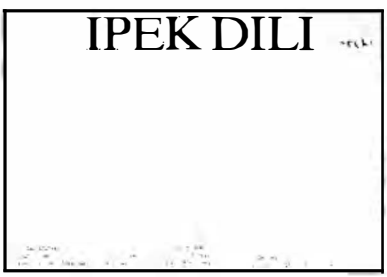
Derginin ilk sayısında Osman Çakmakçı, "Şiir ve Şair Neden Barbarlığa Dönmek Zorunda?" başlıklı yazısında şiirimizin "kayıp ruhlar metruk gövdeler dönemi"ni yaşadığını iddia etti. **Gezgin**, gezginliğini nasıl Gérard de Nerval'in edebî kimliğinde açıklamaya çalışmışsa **Göçebe** de göçebeliğini, İdris Özyol'un "Seferis ve Göçebelik" başlıklı yazısıyla belirginleştirmek istedi. Hasan Öztoprak'ın "Adnan Özer'in Seçme Şiirleri ve Birkaç Saptama" başlıklı yazısı, her ne kadar Adnan Özer şiirine yoğunlaşsa da 1980'li yıllarda yazılan şiirin özelliklerinin vurgulanması bakımından da dikkat çekiciydi. **Göçebe**'nin ilk sayısında, Denis Roche, Serdar Koçak, Pir Sultan Abdal, Cesar Vallejo, Hafız, Engin Turgut, Hasan Öztoprak, Osman Çakmakçı, Birhan Keskin, İrfan Yıldız, Enver Topaloğlu, İdris Özyol, Fatih Karagöz ve Kaya Demirel'in şiirleri yer aldı.

Sonraki sayılarda, "Oryantalizm" (S.2), "Yeni Şiirin Zemini ve İlkeleri" (S.3), "Yarı Entelektüeller ve Türk Şiiri" (S.4), "Şiirsel Söylemin Düzenine Karşı" (S.5), "Varolma Sorunu Karşısında Şiir" (S.6) konuları ağırlıklı olarak işlendi; son sayıda, "Henri Michaux'ya özel bir bölüm açıldı.

Dergide Birhan Keskin, Levent Yılmaz ve Sami Baydar ile yapılan söyleşiler de dikkat çekti. **Göçebe**, 1990'ların ortasında şiirin alacağı yönlerden birini göstermesi, 1980'lerde şiire girenlerle 1990'lardakileri buluşturması, şiir ortamından duyulan rahatsızlığın belirginleştirilmesi bakımından önemli olduğu kadar kendisinden "Göçebe" yayını şiir kitapları çıkarmasıyla da ilgi gören bir "Ortak Yayın" oldu.

İpek Dili

İhsan Deniz tarafından yayma hazırlanan "şiir seçkisi" **İpek Dili**'nin ilk sayısı, Mart 1995'te çıktı. Bursa'da tabloid boyutta dört sayfa olarak tasarlanan derginin "İlk Söz..." başlıklı çıkış yazısında, büyük iddialara yer verilip, "Evet, nitelikli üründür. **İpek Dili**'nin ardında olduğu. Hem, artık, şiirin itibar kaybına tahammülü de yoktur!" denilerek derginin belli bir tavra yaslandığı vurgulandı.



Var olan şiir ortamını yer yer yadsıyan, yer yer olumsuzlayan, yer yer de dışlayayıp hiçleyen dergide yayımlanan ürünler, poetik bağlamda ileri sürü-

len düşüncelerle örtüşemedi. Özellikle "poetika" yazılarına ağırlık verilen dergide, başta İhsan Deniz olmak üzere, Yılmaz Taşçıoğlu'nun, Alper Çeker'in, Hüseyin Atlansoy'un ve Mustafa Muherrem'in bu tür yazıları öne çıktı. Nevzat Çalıkuşu ve Kâmil Eşfak Berki'nin Türk şiirinin sorunlarına değindikleri yazıları, başlıklar ve küçük dikkatler yönünden önemli göründü. İhsan Deniz'in sert ve hırçın polemik yazıları ile **İpek Dili**, kendine göre bir gündem belirlemek istedi ise de bunda başarılı olamadı. İlerleyen sayılarda İhsan Deniz, "poetika" ve bu tür yazılarında daha ılımlı görünerek ilk sayılardaki hiçleyici tavrından uzaklaştı.

Yukarıdaki isimlerle birlikte Ali Günvar, Ali Doğru, Yasin Doğru, Halil Güney, Coşkun Ağra ve Cem Yavuz, **İpek Dili**'nde yazı ve şiirleriyle çokça görünen imzalardı. Dergide, bu isimlerin dışında, şiirleriyle çoğu sayıda Ali Kamış, Osman Konuk, Seyhan Arslan, Cevat Özyurt, Mustafa Efe, Adem Turan, Mustafa Ruhi Şirin, Vural Bahadır Bayrıl, Cevdet Karal, Hasan Hüseyin Kozak, Ali Barskanmay ve Selâmi Binay yer aldı. Ekim 1999'da on beşinci sayısı yayımlanan derginin belli bir periyodu olmadığı için kapanıp kapanmadığı belli değil.

Şiir Ülkesi

Ocak 1996'da İstanbul'da tabloid boyda sekiz sayfa olarak yayımlanmaya başlanan "aylık şiir dergisi" **Şiir Ülkesi**'nin sahipliğini M. Eser Günçe, yayın yönetmenliğini Bedrettin Aykın, genel koordinatörlüğünü Ali Ersin Günçe, yazı işleri müdürlüğünü Oya Mercan üstlendi. Derginin ilerleyen sayılarında künyedeki isimler değişti.

Bedrettin Aykın ilk sayıdaki " '**Şiir Ülkesi**'ne Doğru Yola Çıkarken..." başlıklı yazısında derginin amaçlarını ve tavrını açıkladı: "Şiir Ülkesi, has şiirin ülkesi olacaktır. Şiirin amacını belirlerken, önüne konulan 'toplumcu', 'bireyci' gibi sıfatların yükünü taşıyabilmesi için, öncelikle 'şiir' olması; şiirsel estetik gücünün bulunması gerektiğine inanıyoruz. Şiiri bir araç olarak değil, amaç olarak görüyoruz." Derginin gençlere bakışını da Aykın şu cümlede belirginleştirdi: "**Şiir Ülkesi**, gençlerin şiirlerini sorgulayıp, gelişmelerine yardımcı olacak yetkin ürünlerinin yanında, umutlar yeşerten, şiirsel söylemi yakalamış yeni isimlerin de yer aldığı bir "ülke" olacaktır."

Tasarımı yönünden titiz bir çalışmanın ürünü olan dergide, Ataol Behramoğlu, Abdülkadir Budak, Metin Cengiz, Hayati Baki, Ayten Mutlu, Gazanfer Eryüksel, Leylâ Şahin, Muhsin Şener, Adnan Özer, Ali Ersin Günçe, Sabahattin Yalkın şiir üzerine denemeler, eleştiriler yazdılar. Dergi, farklı dönemlerden gelen şairlere yer açtığı ilk sayılarıyla ilgi toplamışsa da son sayılarına doğru "Şairlerin 'İlk Kitaplar'ından" alman şiirlerle **doldurulduğu** için yaratılan ilgiyi koruyamadığı gibi, heyecanını da yitirmiş göründü ve 8. sayıda kapandı.

İnsan/Şiir Dergisi+Seçkisi

Hüseyin Cahit Kerse'nin sahipliği ve yönetmenliğinde, Benan Sümer'in yazı işleri müdürlüğünde, ilk sayısı Şubat 1996'da Antalya'da çıkan **İnsan/Şiir Dergisi+Seçkisi**, Mart-Nisan 1997'de yayımlanan dokuzuncu sayısı ile kapandı. Derginin çıkışında yayın amacı şu cümlelerle belirginleştirildi: "Özetli, gerçek şiirseverlerle buluşabilmek için, onların bu ülkede çoğalabilmesi için, önce **şiiri koruyup çoğaltmamız** gerekiyor. Yoksa o güzel şiir kitapları yakında 60 milyon içinde 500 adet şiirsever dahi bulamayacak." (S.1.)

Şiiri çoğaltmak amacıyla derginin her sayısıyla birlikte ek olarak on iki sayfalık "Kedi Şiir Seçkisi" verildi. "Yeni Türk Şiiri" üst başlığı ile sunulan bu eklerde, Haydar Ergülen, Ali Cengizkan, Fikret Demirağ, Özkan Mert, küçük İskender, Sina Akyol, Şükrü Erbaş ve Enis Batur şiirlerinden örnekler ve şiirleri üzerine görüş alıntılarıyla değerlendirildi.

Ahmet İnam, Metin Demirtaş, Haydar Ergülen, Şükrü Argın, Mehmet H. Doğan ve Cemil Köksal'ın denemeleri dergiyi düz yazı yönünden beslerken Antalya'da çıkmasına rağmen Türkiye'nin her yerinden gelen şiirlerle **İnsan/Şiir Dergisi+Seçkisi**, sayfalarını doldurdu. Kuşe kâğıda basılan dergi, dokuzuncu sayısında Haydar Ergülen'in "1996 Eski Bir Şiir Yılıydı..." başlıklı bir değerlendirme yazısı ve 1996'dan seçilmiş şiirlerle kapandı.

Şiir Ok/u

Mustafa Köz'ün yayma hazırladığı "iki aylık şiir yaprağı" **Şiir Ok/u**, Mart 1996'da, İstanbul'da çıktı. "Şiir, Hiçbir Şeydir." başlıklı yazıda derginin amacı şu cümlelerle belirlendi: "Bulunduğumuz yerden gördüğümüz nesnelere bir kez de onların gözleriyle bakmak gereklidir. (...) Şiirin bilincimizde, yüreklerimizde bir değirmentaşı gibi döndüğünü görmek; varlığın sözcüklerle, zümrütlerle, unutuşla ve kanla örüldüğünü anlamaktan bambaşka bir erginlik olmamalıdır."

"Şiir, hiçbir şeydir." cümlesiyle şiirin her şey olduğunu kabullenen **Şiir Ok/u**'nda, "Şiirli Maarif Takvimi" bölümüyle küçük bir antoloji yapıldı; "Şiir Belleği" başlığı altında ise, şiir hafızası tazelenmek istendi; "Şiir Kitaplığı"nda, yeni şiir kitapları tanıtılarak okuyucu bunlara kışkırtıldı. Şiir üzerine küçük değini yazılarının yanı sıra telif ve çeviri şiirlere yer verilen dergi, ilk üç sayısında dağıtım ağını kullanmasına rağmen sonraki sayılarda okuyucuya ulaşamadı. Özel çabama rağmen edinemediğim derginin Temmuz-Ağustos 2000'de 27. sayıya geldiğini Mehmet H. Doğan'ın **2001 Şiir Yıllığı**'dan öğrendim.

Ludingirra

Oğlak Yayıncılık'ın finanse ettiği "üç aylık şiir dergisi" **Ludingirra**, Mart 1997-Kasım 1999 tarihleri arasında, İstanbul'da on bir sayı yayımlandı. Türkiye'de çıkan en özenli ve önemli şiir dergilerinden biri olan **Ludingirra**'nın sorumlu yazı işleri müdürlüğünü Orhan Kahyaoğlu, yayın sekreterliğini Ayhan Kurt yaparken yayın kurulunu ilk beş sayıda Necmiye Alpay, Orhan Kahyaoğlu ve Mehmet Rifat oluşturdu. Sonraki sayılarda yayın kuruluna Ayhan Kurt ve Cem Taylan da katıldı.

Derginin tavrı ilk sayının "Sunuş"unda şu cümlelerle belirginleştirildi:

"Özgün ruhun, uç ürünlerin peşinde! Düzleştirici aklın karşısında bir akıl! Şiirin dışsal ölçütlere göre kurumlaştırılmasına karşı!"

Bu cümlelerin ardından gelen "Zor bir dergi düşü..." sözü, Türkiye'de doksanların ikinci yarısında şiirin ne tür kuşatmalar altında olduğunu göstermektedir. **Ludingirra**'nın "Sunuş"undaki "dosya" sözü her sayıda gerçekleştirildi. Ece Ayhan (S.1), Şiirde Mistik Öğe (S.2), Turgut Uyar (S.3), Şiir, Yorum ve Eleştiri (S.4), Ülkü Tamer (S.5), 30'lu Yıllarda Şiir (6), Metin Altıok (7), Nurullah Ataç (S.8), Sezai Karakoç (S.9), Şiir ve Müzik ile Şiir Antolojileri (S.10-11), **Ludingirra**'nın "dosya"ladığı bir yazar ile şairler ve konulardı.

Dosyaya alınan şairlerden dördünün İkinci Yeni Şiiri içinde tebârüz etmiş olması, derginin şiirde çözülmesi, anlaşılması gerektiğini düşündüğü bir sorunu da göstermekte; dosyalanan konuların seçiminde ise, şiirin sorunlarının öncelendiği hemen fark edilmektedir. Hazırlanan dosyalarda şu imzalar düzenli olarak göründü: Orhan Kahyaoğlu, Necmiye Alpay, Kemal Bek, Doğan Hızlan (ilk sayılarda), Cem Taylan, Ayhan Kurt, Mehmet Can Doğan, Önder Otçu.

"Yeni şairlere, yazarlara hep açık olmayı başaracağımızı rahatça söyleyebiliyoruz." vaadi de, dergideki yazıların yazarlarını bağlayacağı vurgusu da gerçekleştirilenler arasındaydı. Le-

vent Şentürk, Didem Madak, Nil Kıvılcım Erdoğan, Vehbi Erdoğdu, Fırat Caner, Saliha Nilüfer ve Ali Topuz gibi isimler, derginin yeni şairlere açık olduğunu gösterirken diğer şairler, "Sunuş"ta "sevgiyle anılan" **Sombahar**'dan gelenlerle şiirimizin son elli yılında yazanlardan oluştu.

"Dünya şiirine açık olmayı düşlediğimizden, hem telif hem çeviri." sözü ise pek gerçekleştirilemedi. Raymount Court'un "Mallermé ve Debussy" (S.4), Edna Longley'in "Asrın İşaret Taşları" (S.11-12) başlıklı yazıları ile Imre Salusinszky'nin "Northrop Frye'la Söyleşi"si (S.7) çeviri yazı olarak anılabilir.

Dergide yapılması tasarlanan önemli bir girişim de şiir eleştirisinin kurumlaştırılarak temelsiz, "sen beni koru ve öv ben de seni" tarzdaki eleştiri kılıklı yazıların dışlanmasıydı. Derginin dosya ısrarını biraz da burada aramak gerekliydi.

Ludingirra, ilk sayılarda polemiklerden de uzak durmaya çalıştı. 5. sayının "Sunuş"unda, "Şiirde yoğun tartışmalarla dolu bir dönem yaşamıyor. Ancak bu tartışmaların bir bölümü, şiir dışı polemiklerden kaynaklanmakta. **Ludingirra**, bu anlayışı baştan beri dışlayan bir dergi." denilmişti. Her ne kadar 5. sayıda bunlar söylenmişse de ilk sayının "Sunuş"undaki "yazıların yazarlarını bağlayacağı" vurgusuyla hareket edildiğinden polemikler de yer buldu dergide. Yalçın Sadak'ın, Ayhan Kurt'un ve Yücel Kayıran'ın yazıları, burada anılabilecek nitelikteydi.

Ludingirra, ilân edilen "Şeyh Gâlib" dosyasını gerçekleştiremeden ve son sayısını geciktirerek "Yaz-Güz'93" tarihli 10-11. sayısını da birleştirip çıktı; ancak, beklenmedik bir anda derginin yayınına son verildi.

Sombahar'ın kapanmasından sonra oluşan boşluğu dolduran **Ludingirra**, ondan daha kısa ömürlü oldu; ama, Sombahar'dakinden daha farklı bir işlevi yerine getirdi. Sombahar, bir yönüyle 1980'lerde şiire girenlerin yayın organı görünümündeydi; **Ludingirra** ise, dosyaları ve diğer yazıları ile Türkiye'de yazılan/yazılacak olan şiirin 2000'lere gelirken sorunlarını öne çıkardı, kaynaklarını yokladı.

Lodos

Yayın yönetmenliğini Erdoğan Kul'un, yayın danışmanlığını ve sorumluluğunu İbrahim Altuncu'nun üstlendiği "iki aylık şiir seçkisi" **Lodos**, Şubat-Mart 1998 tarihinde, Ankara'da kırk sayfa olarak yayımlandı.



Tek sayı yayımlanabilen derginin "Şeytan Kulağına..." başlıklı çıkış yazısında, "Şiiri bırakıldığı yerden alıp yolculuğuna devam ettirmeye kararlıyız (...) Yaşadığımız atmosferdeki her durumdan rahatsızlık duyuyoruz." diyerek şiirde bir tavır oluşturmayı arzulayan/amaçlayan **Lodos**çular, işe "Son on beş yılın şiiri"ni "soruşturma"ya alarak başladılar.

"Geçen on beş yıl içinde şiirimizde yeni bir oluşumdan ve dilsel deneyimden söz edilebilir mi? Çok sayıda kişinin çok sayıda şiir yazdığı bu ortamda niteliksel bir sıçrama gerçekleşebilmiş midir? Gerçekleşebilmiş ya da gerçekleşememişse bunu hangi ölçütlere göre tanımlarsınız? Bu durum karşısında kendi şiirinizi nerede görüyorsunuz?" sorularını 47 şaire yönelten Erdoğan Kul ve İbrahim Altuncu, sadece şu şairlerden cevap ala-

bilmiştir: Ahmet Ada, Yılmaz Arslan, Mustafa Atiker, Hayati Baki, İbrahim Baştuğ, Metin Cengiz, Veysel Çolak, Mehmet Can Doğan, Yılmaz Odabaşı, Ahmet Oktay, Sennur Sezer.

Soruşturmanın bir bakıma değerlendirme yazısında İbrahim Altuncu, şiirde etik sorununu öne çıkararak, "Bu şiir, bir açıdan gerçekten yeni ve sarsıcı olamadığı gibi, etiğini de ortaya koyamamakta." yargısına ulaşmıştır. Dergide, Erdoğan Kul, Mustafa Atiker, İbrahim Altuncu, Yılmaz Arslan, Metehan Karaduman ve Vivian Smith'in şiirleri yanısıra Erdoğan Kul'un "Sözleşmeye Karşı Şiir" başlıklı bir denemesi ile Michel Foucault'dan "Yazar Nedir?" başlıklı bir yazı da yer almaktadır.

İnsan Şiir Defteri

İnsan/Şiir Dergisi+Seçkisi'nın kapanmasının üzerinden bir yıl geçmeden Hüseyin Cahit Kerse Haziran 1998'de, Hasan Şişli, Cemil Koksal, Miyase, Salih Mercanoğlu ve Ergün Özsoy'dan oluşan yayın kurulu ile **İnsan Şiir Defteri**'nin ilk sayısını çıkardı. Önceki derginin yazar ve şair kadrosu yeni dergide katılımlarla korundu.

Haydar Ergülen, Mahmut Temizyürek, Veysel Çolak, Ahmet İnam, Cemil Köksal, Cem Uzungüneş, Murat Batmankaya, Fergun Özelli, Anıl Meriçelli, Metin Cengiz, Halil Gökhan, Tamer Gülbek, Erdal Doğan ve Ahmet Ada, dergiyi yazılarıyla desteklerken şiirleriyle de çok sayıda şair göründü **İnsan Şiir Defteri**'nde. Yirmi altı sayfa olarak yedi sayı yayımlanan dergi, Aralık 1998'de yayınına son verdi. **İnsan Şiir Defteri**'nin arka iç kapaktaki "Homo Homini Lupus" başlıklı bölümünde, küçük eleştirilerle şiir gündemindeki tartışmalara değinildi. Arka kapakta da geçen ayın dergilerinden seçilmiş bir "Dize Antolojisi" yer aldı.

Islık



Celâl Soycan'ın "yayın sorumluluğu"nda, Sadık Yaşar ve Mesut Aşkın'ın çabaları/katkıları ile Mayıs 1998'de Mersin'de yayımlanmaya başlanan "iki aylık şiir dergisi" **Islık**, Temmuz-Ağustos 1999 tarihli sekizinci sayısında yayınına ara verdi. "2000 yılı içinde malî bir problem nedeniyle yeniden sayı no'su alarak" Mart-Nisan 2000 tarihinde "Sayı:1" diyerek çıktı ve Mart-Nisan 2001 'de yeniden 7. sayıya ulaştı. "Böylece aslında 4. yılına giren ve şimdilik düzenli yayımlanan Islık, sayı akışını koruyamadı."

Sekiz sayfa olarak yayımlanan Islık'ın ilk sayısında Celâl Soycan, "*ISLIK* nerede duracak?" sorusuna verdiği cevapta, derginin yayın amacını da açıklıyor: "Mersin'den duyuracağımız sesler bir yandan ülkedeki doğru şiirin omurgasını güçlendirecektir, öte yandan teorik zeminde kimi sorunlara ait kendi sözünü söyleyerek çağdaş şiirimizin inşasına katkı sağlayacaktır." (Mayıs Haziran 1998, s.2.) Derginin "Unutulmayanlar" bölümünde her sayı başka bir şairin ağırlandığı görülüyor.

Islık, Mersin'de başlamasına rağmen farklı imzaların sese katılımı ile Ocak-Şubat 2001 tarihli altıncı (14) sayısına gelirken pek çok isme sayfalarında yer verdi ve veriyor. Bunlardan dergide şiirleri, şiir üzerine deneme, inceleme ve eleştiri yazıları ile sürekli görünen bazı imzalar: Celâl Soycan, Metin Cengiz, Sadık Yaşar, Mesut Aşkın, Ali Demir, Ali F. Bilir, Hülya Karaaslan, Şener Özmen, Oğuz Özdem, Mehmet Turan, Mustafa Köz, Serkan Işın, Osman Serhat Erkekli, Osman Erkan, Zeki Ali, Şeref Bilsel.

Şiir Odası

Sahipliğini ve yazı işleri müdürlüğünü Av. Fahrettin Kayıhan'ın, genel yayın yönetmenliğini Abdülkadir Budak'ın, yapım koordinatörlüğünü Türkân Yeşilyurt'un üstlendiği **Şiir Odası**, Ocak 2000-Aralık 2000 tarihleri arasında, Ankara'da on altı sayfa olarak (11. sayı 24, 12. sayı, sekiz sayfalık "şiir seçkisi" ile 30 sayfa) on iki sayı yayımlandı.

Yusufçuk'u "esin kaynağı" alan derginin "Daralma Değil Yoğunlaşma" (S.1, Ocak 2000, s.16) başlıklı çıkış yazısında, yayın amacı, "vaatler" değil "dilekler" sıralandıktan sonra şu cümlelerle belirginleştirildi: " 'Estetik çıkarsamalara, poetik ilgilere' yazı düzleminde ağırlık vererek, şiir düşüncesinin disipline edilmesine, yazılan şiirin temellendirilmesine katkıda bulunmak için çıktığımız ortadadır." Burada sorun olarak belirlenen temellendirme doğrultusunda ilk kez şiir gönderecek olan "genç şair adaylarından, şiirleriyle birlikte düzyazı göndermeleri" de istendi.

Hacmi ölçüsünde, ikinci sayıdan itibaren bir sorunu veya konuyu "Dosya"ya alan **Şiir Odası**'nda, her sayı bir şairle de söyleşi yapıldı. Derginin "Dosya"ya aldığı sorunlar ve konular bile çıkışını gerekçelendirmek ve durduğu yeri görmek bakımından bir fikir verebilir: "Büyük Şiir", "Şiirin Hayat Bağları", "Şiir Eleştirisinde Etik", "Şiiri Seslendirmek" "Şiirin Raf Ömrü" "Şiirin Sınırları", "Hüseyin Cöntürk", "Şiiri Yayımlamak", "1970'li Yılların Şiiri" ve "Şiirin Son Durumu" derginin "dosya"ladığı konular, sorunlardı.

Dergide çoğunlukla şiire yetmiş ve seksenlerde giren şairlerin ürünleri yanı sıra "genç"ler"in ürünlerine de yer verildi. Derginin son sayısında. "Umuyoruz ki, **Şiir Odası** da çıkacak olan yeni şiir dergilerine örnek teşkil edecektir." denilerek, burada amaçlanıp da gerçekleştirilemeyenlerin yeni bir dergiye yol göstermesi istendi sanki.

Uzak

Teknik işleri İstanbul'da kotarılan ve bir yapraktan oluşan **Uzak Şiir Seçkisi**'nin ilk sayısı Mayıs 2000'de çıktı. Kaya Demiral, seçkinin amacını, ilk sayıda, "Zamanın uzakta bıraktıklarını yakma getirmeyi görev bildik." diye açıklıyor. "Ayın En Uzak Şairi" diye sunulan çerçeveden "zamanın uzakta bıraktıkları" sözüyle şiirin kastedildiği anlaşılıyor. İlk yedi sayıda. gerçekten de **seçki** niteliği gösteren **Uzak**, son sayılarında şiir ve şair üzerine yazılara da hacmi ölçüsünde yer veriyor. Ocak 2001'de 9. sayıya ulaşan dergiyi, Kaya Demiral ve Fatma Nur ile Ünye'den İrfan Yıldız, Fatsa'dan Azer Yaran, sürüklüyor.

'Ağır Ol Bay Düz Yazı'

Sahipliğini Emsal Kılıç'ın, sorumlu yazı işleri müdürlüğünü Fatih Yamen'in üstlendiği ve bir de yayın kurulu bulanan "2 aylık şiir dergisi" **'Ağır ol bay düz yazı'**nın ilk sayısı, Kasım-Aralık 2000'de İstanbul'da yayımlandı. Kendine özgü bir boyutta 32 sayfa olarak yayımlanan dergide, düz yazıya yer verilmiyor. Derginin yayın kurulundaki isimlerin yanı sıra çok sayıda ismin ürünü çıkıyor **'Ağır ol bay düz yazı'**da.

Mart-Nisan 2001 tarihi itibariyle üçüncü sayıya ulaşan dergide, çeviri şiirler orijinalleriyle birlikte yayımlanırken hemen hemen her şiiri bir desen süslüyor. Pelin Onay, M. Mahzun Doğan, Murat Tarı, Enis Akın, Bayram Balcı, Aslı Dede, Selçuk Yamen, Sabahattin Umutlu, Saliha Nilüfer, Hasan Basri Ünlü, Serkan Işın, C. Hakkı Zariç, Sevgi Köse, Reha Yünlüel. Su Nil. Halil İbrahim Özcan, Ümit Şener Ta, M. Serkan Turhan dergide imzası yer alanlardan birkaçı. Dergi. özellikle şiire yeni başlayanlar için açık plâtform izlenimi veriyor.

MUSTAFA KURT

ŞİİR ANTOLOJİLERİ

"Antoloji" kelimesi, Türk edebiyatına 1930'lu yıllarda girer. Ne var ki bu kavram, bir geleneği karşılaması nedeniyle yüzyıllar boyu edebiyatımızda -değişik adlarla da olsa- var olagelmiştir.[1] Kaldı ki şiir dışındaki türlere de uygulanan bu 'seçme' kültürü, yalnızca bizim edebiyatımıza özgü bir durum da değildir. Eski Yunanca'da, anthos (çiçek), legein (toplamak, derlemek) anlamlarındaki iki kelimenin birleşmesinden meydana gelen 'antoloji'nin ilk örneği de -bilindiği kadarıyla- kelimenin şekillendiği bu coğrafyada verilir. Bu adlandırmayla birlikte, bilinen ilk antoloji, M. Ö. 100 yılında Gadaralı Meleagros'un derlediği ve Stephanos (çelenk) adını verdiği eserdir.[2] Bu ilk örnekten sonra özellikle Grek ve Latin edebiyatlarında çok sayıda antoloji derlenir.

Dünyadaki örnekleri bir yana, Türk edebiyatındaki antoloji geleneğinin durumu 19. yüzyıla kadar- oldukça farklıdır. Çünkü, konu edilen ister Halk edebiyatının cönkleri, isterse Klâsik edebiyatın mecmuaları olsun, söz konusu bu eserler, temelde bir 'seçme/ayıklama' niyetinden ziyade 'koruma/saklama' niyetiyle derlenir. Hattâ bu ürünlerin zamanla anonim olarak bir "biriktirme" işlevi bile gördüğü söylenebilir; çünkü bu tür eserler çoğu zaman tek bir kalemden çıkmaz. Dolayısıyla onların "Edebiyatın Vitrin Malları[3]"nı devşirmeleri, bizim edebiyatımız için ancak, Tanzimat'tan sonra söz konusu olur. Türk Edebiyatı için antolojiyi andıran ilk eser Kaşgarlı Mahmud'un, Divân ü Lügâti't-Türk adlı kapsamlı sözlüğüdür. Her ne kadar birinci dereceden amacı olmasa da bu eser, dönemindeki şiir parçalarını ve söz varlığını bir araya getirerek, şiir hafızamızı korumuş, geleneği bugüne aktarmıştır. Sonraki yüzyıllarda, bir yandan Divan şairlerinin eserlerinden seçme parçaları bir araya getirirken, bir yandan da şairler hakkında değerlendirmeleri içeren "tezkire"ler de edebiyatımızda "antolojik" özellikler gösterir.[4] Bunun yanında yine Klâsik Edebiyatta zamanla bir gelenek hâlini alan nazire geleneğinden doğan nazire mecmuaları da bu bağlamda değerlendirilebilir. 15. yüzyılda Ömer İbni Mezid tarafından hazırlanan Mecmuatü'n Nezâir bu anlamda ilk antoloji olarak değerlendirilebilir. Bu başlangıçlardan sonra, günümüze ulaşabilmiş birçok şiir mecmuası ve Halk edebiyatı ürünlerini içeren cönkler de bulunmaktadır. Eğer bu 'kayıtlar' tam anlamıyla gün ışığına çıkarılırsa edebiyatımızın daha çok sayıda şair ve şiir kazanacağı söylenebilir.

Şahsî ya da anonim seçmeleri barındıran bu örneklerin temel özelliği, yukarıda da belirtildiği gibi okura bir "ayıklama" sunmaktan ziyade, şahsî okumaları kolaylaştıracak bir amaç edinmesidir. Elbette bu gelenek sadece yukarıda anılan eserlerle de kalmaz. Sadece ailelere özgü olarak oluşturulan ve daha özel bir nitelik gösteren defterler de, babadan oğula geçen birer "şiir kütüğü" olarak edebiyat tarihindeki yerlerini alırlar. Aynı gelenek, matbaanın Osmanlı topraklarına girmesinden sonra da devam eder; ancak bu kez söz konusu olan eserlerin adı, ne mecmua ne de cönktür. "Şiir defteri"[5] adı verilen bu "tutanak"lar, her devirde yeni varislerle ve onların ekledikleri yeni örneklerle beslenerek devam edip gider. Bugün kütüphane raflarında bu tür defterlere sıkça rastlamak mümkündür.

Antoloji Şiirin Neyi Olur?

Antoloji dendiğinde günümüzde ilk akla gelen belli şairlerin 'en güzel şiirler'i olmaktadır.

Elbette kelimenin içerdiği anlamda "güzel olanı seçme" kaygısı vardır. Fakat antolojinin amacı bazen de en güzel şiirleri seçmek olmayabilir, ki bu tür antolojilere edebiyatımızın çok ihtiyacı olduğu bir gerçektir. Özellikle dönemleri, şahısları veya türleri içine alan eserlerde, dönemi ya da ele alınan kavramı en iyi karakterize eden örneklerin (şiir kötü bile olsa) seçilmesi antolojinin temeldeki amacına uygunluğu bakımından son derece önemlidir. Burada dikkat edilmesi gereken başka bir nokta da antolojinin, bir şairin temel kaynakları olan kitaplarına 'atlama taşı' olması gerekliliğidir. Antolojiler, temelde seçkin ve iyi örnekleri bir araya getirerek okuyucu gruplarını şiirle buluşturuken, bir yandan da onlar arasından tercih edilenlerin kitaplarına bir gönderme yapar/yapmalıdır. Son yıllarda ortaya çıkan eserlerin bu amaca ne kadar hizmet ettiği çok su götürse de antolojinin temel kaygısı budur, bu olmalıdır. Özellikle 1980'li yıllardan sonra hazırlanan antolojiler, okuru bir şairin külliyatına göndermekten ziyade başka bir antolojiye gönderir olmuştur. Çünkü değişik adlarla ve sunumlarla gittikçe çoğalan antolojiler, okurun da tembelliğinden faydalanarak, neredeyse aslının yerini alır olmuştur. Ki antolojinin çokluğu bu anlamda bir rahatsızlık yaratmalıdır. 1920'li yıllarda iyi bir şiir kitabı, on binlere kadar varan baskı adedindeyken, günümüzde bu sayı ne yazık ki bini çok nâdir geçmekte.

Antolojiler her dönemde yayımlanışlarıyla birlikte bir tartışmaya, hattâ krize neden olurlar. Dolayısıyla bu kriz durumu sadece son yıllara özgü değildir.[6] Ancak hafızalarda en son, 1985 yılında Memet Fuat'ın hazırladığı Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi'nin doğurduğu ve sonu boş sayfalarla biten tartışmalar bu durumun en güzel örneğidir. Antolojilerin bir tartışmaya neden olması elbette seçilen şiirlerle ilgili değildir. (Çünkü tartışma ortamında, çoğu eleştirmen ve şair, "seçici"nin zaten işin ehli olmadığında hemfikirdir. Genellikle de şairlerin "antolojilik şiirleri" -eski seçkilerden dolayı- zaman içinde belirmiştir. Bunun dışında bir gayrete de hacet yoktur.) Kimin antolojiye girip, kimin girmediği, seçicinin ideolojik ya da öznel tutumu hep bu tartışmalarda gündeme gelir. Oysa bir şair/eleştirmenin söz konusu seçiciye sorduğu "Ben/o, bu antolojide niye yok/um?" yerine, "Benim şu şiirim niye yok?" sorusunu sormalıdır. Eğer antolojinin adı "şiir antolojisi" ise seçilenlerin şair değil, şiir olması gerekmez mi? Bu soruların temelinde, her dönemde oluşturuluş biçimi (resimli, paralı vs.) ne olursa olsun antolojilerin, "gençlerin geleceklerini daha yaşlı olanlarınsa kendilerinden sonraki nesli garanti altına alması"[7] için derlenmesi yatar. Her ne kadar önemsiz ya da yanlı sayılsalar da antolojiler şairler tarafından ciddiye alınır. Bu aşamadan sonra da seçici, kendisinin bir "el verme" makamında olmadığını söyleyip tartışmaları yatıştırmaya çalışır. Sonuçta her ne kadar antolojileri tek kişi hazırlasa da herkes ortaya çıkan eserin bir biçimde içinde yer alır. Bütün bunlardan sonra, "antolojiler varlığını sürdürdükçe, gelenek kavramı da varlığını sürdürür" tezini doğrulayacak eserler görebilecek miyiz?

Neye Göre Antoloji?

Şiir antolojileri birçok kıstas gözetilerek hazırlanabilir. Ancak bugüne kadar hazırlanagelen antoloji örnekleri incelendiğinde aşağıdaki türlerde antolojiler karşımıza çıkar:

1) Genel Antolojiler (Türk Şiiri Antolojisi, Halk Şiiri Antolojisi)

2) Dönem Ya Da Ekol/Okul Antolojileri (Servet-i Fünûn Antolojisi, 20. Yüzyıl Şiir Antolojisi)

3) Tematik Antolojiler (Aşk Şiirleri Antolojisi, Gurbet Şiirleri Antolojisi)

4) Bir Kişi İçin Hazırlanan Antolojiler (Atatürk Şiirleri Antolojisi)

5) Türlere/Şekillere Göre Düzenlenen Şiir Antolojileri (Münâcât Şiirleri Antolojisi. En Güzel Koşmalar)

6) Kavram Antolojileri (Barış Şiirleri Antolojisi. Demokrasi Şiirleri Antolojisi)

7) Mısra/Dize. Beyit Antolojileri (Aşk imiş her ne vâr âlemde. Divan Edebiyatından En Güzel Beyitler)

8) Yerel Antolojiler (Arapgirli Şairler Antolojisi. İstanbul Şiirleri Antolojisi)

9) Seçene Ya da Seçilene Göre Derlenen Antolojiler (Okuyucuların Seçtiği Şiirler Antolojisi, Elimle Seçtiklerim, Namık Kemâl Antolojisi)

10) Şairlerin Kimliğine Göre Hazırlanan Antolojiler (Kadın Şairler Antolojisi, Asker Şairler Antolojisi, Genç Şairler Antolojisi)

11) Çeviri Şiir Antolojileri (Batı Edebiyatından Seçmeler)

12) Şiir Yıllıkları (Yeni Şiirler 1957. Adam Şiir Yıllığı 1999)

13) Diğer (Bir dergiden. bir tören ya da anma gecesinden derlenmiş antolojiler gibi.)

Şiir Antolojileri Kaynakçası

Son yıllarda sayıları iyiden iyiye artan antolojilerin yanında, bu örnekler üzerinde düşünülmeye de başlandı. İlk derli toplu çalışma, 1999 yılında üç aylık bir şiir dergisi olan Ludingirra'nın "Şiir Antolojileri" adlı bir dosya hazırlamasıyla ortaya çıktı.[8] Bu dosyayı aylık bir dergi olan Papirüs'ün "dizeler haraç mezat, kendi antolojini kendin yap" adıyla sunulan 47. sayısı izledi.[9] Adından da anlaşılacağı üzere dergideki yazıların hemen hepsi, bu tür eserlerin taşıdığı edebiyat içi/dışı amaçları; seçicilerin tutumlarını ve durumlarını sorguladı.

Antolojiler hakkında -görebildiğimiz- ilk kaynakça çalışması ise Hasan Akay imzasını taşıyor.[10] Akay'ın kaynakçası, yazarların soyadlarına göre bir sıralamayı esas alıyor ve yazının kaleme alındığı yıla kadar antolojilerden gerek görülebilen gerekse isminden haberdâr olunabilenlerin künyesini aktarıyor. Aşağıda verilen kaynakça başlangıçta, basılı ve Türk şairlerinin şiirlerini içeren bütün antolojilerin bir listesini vermeyi amaçlıyordu. Eksiklerine rağmen bu kaynakçada bu amaca kısmen de olsa ulaşmaya çalıştık. Millî Kütüphane kayıtlarında 2000 yılı itibariyle (ikinci, üçüncü basımlarıyla birlikte) 1500'e yakın antoloji bulunmakta. Sadece 'Aşk Şiirleri' antolojilerinin sayısı 200'e yaklaşırken, Atatürk için derlenen antolojilerin sayısı ise 300 civarında. Bütün bu nedenler göz önüne alındığında tam bir antoloji kaynakçası vermek hayli netameli bir uğraş. Verilen kaynakçada, sadece birkaç şair için derlenen antolojilerin adının yanında. içinde şiirleri bulunan şairlerin adları verilmiş, hakkında yazılan eleştiri ve değerlendirme yazısı olanlar da dipnotlarla belirtilmiştir. Kaynakçaya başlangıcından(ki bu başlangıç, modern anlamda Ziya Paşa'nın Harâbât'ı ile başlar) 2000 yılına kadar yayımlanan Türkçe Türk şiiri antolojileri dâhil edilmiştir. Kaynakçada kullanılan kısaltmalar, şu şekildedir:

Ank.	: Ankara	s.	sayfa sayısı
Basmv.	Basımevi	Yay.	Yayınları, Yayınevi
c.	cilt	y.e.y.	yayım evi yok
İst.	İstanbul	y. t. y.	yayım tarihi yok
Matb.	Matbaası, Matbaa	y. y. y.	yayım yeri yok
Neşriyatı	Neşr.	vd.	ve diğerleri

1874

Ziya Paşa, *Harâbât*, III Cilt, Matbaa-i Amire, İst. (1291-1292) 1874-1875.

1878

Emin Osman, *Müntehabât-ı Cedîde* (Tanzimat Şairleri), İst. 1878.

1885

Mustafa Reşid, *Müntahabât-ı Cedîde*, II c., İst. 1885.

1888

Abdülhalim Memduh, *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye*, İst. 1888.

1889

Faik Reşat, *Hazine-i Müntehabât* (Nazım-Nesir), 1889.

1896

Mehmet Celâl, *Osmanlı Edebiyat-ı Nümûneleri*, Dersaadet 1312, 606 s.

1897

Faik Esad (Andelib), *Malışerün Nefâis*, İst. 1897.

Bulgurluzâde Rıza, *Müntahabat-ı Bedâyi-i Edebiyye*, II c., İst. 1897.

1910

Reşit Süreyya, *Edebiyat-ı Cedîde*, 1910.

1911

Mithat Cemal, *Nefâis-i Edebiyye*, II c., 1911.

Süleyman Bahri-Refet Avni, *Resimli Müntehabât-ı Edebiyye*, İst. 1911.

1913

Ebüzziyâ Tevfik, *Numûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*, Konstantiniye 1329 (ilk baskı 1874), 544 s.

Ref'et Avni-Süleyman Bahri, *Resimli Müntehabât-ı Edebiyye*, Dersaadet, 1329, 510 s.

1914

Mehmet Cevdet, *Müntehabat-ı Sahaif-i Nefise*, İst. 1330, 310+8 s.

1918

Nüzhet Haşim, *Milli Edebiyata Doğru*, 1918. 172+3 s.

Celal Sahir-Mehmed Âsım, *Müntehab Çocuk Şiirleri*, İst. 1918.

1922

M. Fuad Köprülü, *Mekteb Şiirleri*, VI c., İst. 1922.

1924

Besim Atalay, *Bektaşilik ve Edebiyatı*, İst. 1340, 122 s.

1927

Ahmet Cevdet, *Âsâr-ı Nefîse*, İst. 1927.

Hasan Âlî-Hıfzı Tevfik-Hamamîzâde İhsan, *Türk Edebiyatı Nümûneleri*, I. c., İst. 1926. 400+3 s.

Ziyaettin Fahri, *Erzurum Şairleri*, Sanayi-i Nefise Matb. İst. 1927. 132 s.

1930

Ali Canip, *Türk Edebiyatı Antolojisi*, 1930.

Sadettin Nüzhet, *Bektaşi Şairler*, İst. 1930, 559 s.

Köprülüzade Mehmet Fuad, *Türk Saz Şairleri*, Türkiyat Enstitüsü Yay., İst. 1930, 70 s.

1931

Ahmet Talat Çankırılı, *Çankırı Şairleri*, II c., Çankırı 1931, 1933. 545+393 s.

Ali Canip Yöntem, *Türk Edebiyatı Antolojisi*, İst. 1931.

Rifat Ahmet vd. *Yediveren*, 1931.

1932

Heykel Önünde Saf Duygular, 1932.

1933

Numan Kıyat, *Edebî Abideler* (İkinci Kısım), İtimat Matb., İzmir 1933, 44 s..

Cumhuriyetin 10 Uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler, Destanlar, C.H.P Yay., Ank. 1933. 31 s.

1934

M. Fuat Köprülü, *Eski Şairlerimiz-Divan Edebiyatı Antolojisi*, İst. 1934.

Hilmi Hilmi Yücebaş. *Hiciv Şiirleri Antolojisi*, İst. 1934.

1935

Feridun Fazıl Tülbentçi, *Büyük Harpten Sonrakiler-1918-1935*, Ulus Basmv., Ank. 1935, 68 s.

M. Zeki Dalboy, *Sille'nin Halk Şairleri*, Selçuk Basımevi, Konya 1935.

Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, Yeni Şark Bitik Yurdu, İst. 1935, 106 s.

1936

M. Behçet Yazar. *Genç Şairlerimiz ve Eserleri*, Ahmet Sait Matb., İst. 1936, 111 s.

Raif Necdet Kestelli, *Yaşayan Mısralar*, Türkiye Basmv., İst. 1936, 142 s.

Sadeddin Nüzhet Ergun, *Halk Edebiyatı Antolojisi*, 1936.

Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Şairleri*, (F harfine kadar, fasiküllerle.), 1936-1945.

1937

İbnül Emin Mahmut Kemal İnal. *Son Asır Türk Şairleri*, Devlet basımevi İst. 1937-1938. (Fasiküller halinde çıkmıştır).

Vehbi Cem Aşkun, *Merzifon Şairleri*, Merzifon 1937.

Osman Cemal Kaygılı, *İstanbul'da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri* 1937.

Halit Ongan, *Niğde'de Halk Türküleri*, I. Kitap, Niğde Halkevi Yay. Niğde 1937, 97 s.

1938

Murad Uraz, *Edebiyat Antolojisi II-(Fecriâti, Şair ve Romancıları, Servetifünuna Zeyil)*, Sühûlet Ktbv., İst. 1938, 128 s.

Sadettin Nüzhet Ergun, *Halk Edebiyatı Antolojisi*, Devlet Basmv. İst. 1938, 316 s.

1939

Murad Uraz, *Edebiyat Antolojisi III-(1908-1923 Arasında Yetişen Şairlerimiz)*, Semih Lutfi Ktbv., İst. 1939, 128 s.

A. Hilmi Yücebaş, *Tekirdağlı Şairler*, Cumhuriyet Matb., İst. 1939, 173 s.

Murad Uraz, *Türk Edip ve Şairleri*, IV c., 1939-1940.

R. Gökalp, *Rıza Tevfik Hayatı ve Şiirleri/Antoloji*, 1939.

1940

B. Kemal Çağlar-Orhan Burian-H.Y. Şehsuvaroğlu, *Mütarekeden Sonrakiler 1918-1938*, Yücel Kitapları, İst. 1938, 211 s.

A. Kemal Akça, *Sille'nin Halk Şairleri*, Konya 1940.

Genç Şairler, İst. 1940, 31 s.

1941

Alâettin Candemir-Murtaza Gürkaynak, *Edebiyatımızda Vatan ve Millet*, C.H.P İzmir Neşr., İzmir 1941,

Mithat Sadullah Sander, *Lugatçeli ve İzahlı Antoloji-Divan Edebiyatından Seçme Nazımlar*, Numune Matb., İst. 1941.

Necmettin Halil Onan, *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, Ank. 1941.

Murat Uraz, *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*, İst. 1941.

1942

Cevdet Kudret Solok, *Tanzimattan Sonra Türk Edebiyatı Antolojisi-I*, (Şiir) Ulusal Matb., Ank. 1942, 128 s.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Namık Kemâl Antolojisi*, İst. 1942.

Feridun Alkan, *Orta Okullar İçin Antoloji*, 1942.

1943

Akbaba, *Hecenin 10 Şairi*, Akbaba Yay., İst. 1943, 111 s.

Numan Kıyat, *Edebî Abideler, 10. Kitap*, Recep Ulusoğlu Basmv., Ank. 1943, 40 s.

Pertev Naili Boratav-Halil Vedat Fıratlı, *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi*, Maarif Matb., Ank. 1943, 294 s.

Zahir Güvemli, *Kahramanlık Şiirleri Antolojisi*, 1943.

Şükrü Kurgan, *İzahlı Eski Metinler Antolojisi*, Ank. 1943.

Kemal Sadık Göğceli (Yaşar Kemal), *Ağıtlar I*, Adana Halkevi Yay. Adana 1943, 72 s.

Tahir Alangu, *Çalgılı Kahvelerde Külhanbey Edebiyatı ve Nümuneleri*, Ahmet İhsan Matb., İst. 1943, 60 s.

1944

A. Demirbağ-T. Demiriz, *Genç Nesil Konuşuyor (Seçme Şiir ve Hikâyeler)*, Ahmet İhsan Matb., İst. 1944, 62 s.

B. Süha Ediboğlu, *Türk Şiirinden Örnekler 1920-1944*, İbrahim Berkalp Ktbv., İst. 1944, 201 s.

Ali Tomrukçu, *48 Şair*,[1] Recep Ulusoğlu Basmv., Ank. 1944, 95 s.

Türker Acaroğlu, *Çocuk Şiirleri Antolojisi*, Ank. 1944.

Sadeddin Nüzhet Ergun, *Bektaşi Şiirleri ve Nefesleri*, 1944.

Kemal Özkaynak, *Aydın Şairleri ve Müeellifleri*, CHP Basmv. Aydın 1944, 90+5 s.

1945

Şinasi, *Müntehabat-ı Eş'arım* (Divan) Haz: Muallâ Anıl Akba Kitbv. Ank. 1945 (İlk Baskı 1862), 76 s.

1946

Fahir Onger, *Antoloji-Bugünkü Şiirimiz*, y.e. y., İst. 1946, 80 s.

Orhan Burian, *Kurtuluştan Sonrakiler*, (1940 baskısının genişletilmiş hâli.),Yücel Yay., İst. 1946, 30+340 s.

Fuat Köprülü, *Eski Şairlerimiz-Divan Edebiyatı Antolojisi: Fuzuli*, Ahmet Halit Kitabevi, İst. 1946, 195-256.s.

1947

Yaşar Nabi, *Yeni Türk Şiiri Antolojisi-Cumhuriyetten Bugüne Kadar*, Varlık Yay., İst. 1947, 132 s.

Yaşar Nabi, *Türk Yenilik Şiiri Antolojisi-Tanzimattan Cumhuriyete Kadar*, Varlık Yay., İst. 1947, 132 s.

Vasfi Mahir Kocatürk, *Divan Şiiri Antolojisi/ Tercümeleriyle*, Varlık yay., 1947 İst. 1947, 179 s.

Vehbi Cem Aşkun, *Sivas Şairleri*, Sivas 1948.

Abdullah Rıza Ergüven, *Yedigün Şairleri Antolojisi 1937-1947*, Marmara Basımevi 1947.

Eflatun Cem Güney, *Halk Şiiri Antolojisi*, 1947.

Niyazi Eset, *Maniler Kılavuzu*, Ankara Halkevi Neşr., Ank. 1947 (iç Kapak 1946), 371+3 s.

1948

Ayaş Kültür Derneği, *Dünkü ve Bugünkü Ayaşlı Şairler*, Ank. 1948.

Necdet Evliyagil, *Aşk İçin Söylenen*, 1948.

Ziya Kılıç Özlü, *Hatay Halk Şairleri*, İst. 1948.

Vehbi Cem Aşkun, *Sivas Şairleri*, Kamil Matb., Sivas 1948, 408 s.

Ali Nihad Tarlan, *Şiir Mecmualarında XVI ve XVII. Asır Divan Şiiri* (İki Fasikül), İstanbul Üniversitesi Yay., İst. 1948-1949. 8+110/110 s.

1949

Varlık, *Yeni Şiirler 1949*, Varlık Yay., İst. 1949, 127 s.

İsmail Ali Sarar-Abdullah Rıza, *Türk Şairleri-Yeni Şiir Antolojisi*, İst. 1949.

1950

Yaşar Nabi Nayır, *Türk Yenilik Şiiri Antolojisi/Tanzimat'tan Cumhuriyete Kadar*, Varlık Yay., İst. Haziran 1950, 128 s.

Varlık, *Yeni Şiirler 1950*, Varlık Yay., İst. ocak 1950, 128 s.

Sabri Dil-Şahinkaya Dil, *Resimli Ürün Antolojisi*, Adana 1950.

Şükrü Erdoğan Ulu, *Darende Şairleri Antolojisi*, Ank. 1950.

1951

Faruk Çağlayan, *Bugünkü Asker Şairler Antolojisi*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ank. 1951.

1952

Varlık, *Yeni Şiirler 1952*, Varlık Yay., İst. Ocak 1952, 118 s.

Feyzi Halıcı, *Bizim Şairler Antolojisi*, Ekicigil Matb., İst. 1952, 96 s.

İ. Zeki Burdurlu, *İlk Demet Şiir Gecesi Hatırası*, Bozkurt Basımevi, Lefkoşa, 1952, 60 s.

Hayri Akyüz, *Şibin Karahisar Şairleri*, Şibin Karahisar 1952.

Ömer Akbulut, *Trabzon Şairleri*, Trabzon İlini Kalkındırma Cem. Neş., Trabzon 1952, 80 s.

1953

Varlık, *Yeni Şiirler 1953*, Varlık Yay., İst. Aralık 1952, 122 s.

A. Ferhan Oğuzkan, *İstanbul Şiirleri Antolojisi*, Varlık Yay., İst. Mayıs 1953, 125 s.

Bedri Gider vd. *Atatürk İçin*, Yeditepe Yay. İst. 1953, 89 s.

Feyzi Halıcı, *İstanbul ve Fetih Şiirleri Antolojisi*, Yenikitap Basımevi, İst. 1953, 79 s.

Asaf Hâlet Çelebi, *Divan Şiirinde İstanbul (Antoloji)*, İstanbul Fethi Derneği Yay., İst.1953, 8+252 s.

Sunullah Arısoy, *Deste-Yeni Türk Şiiri I*,[12] Kaynak Yay. Ank. 1953.

İsmet Zeki Eyüboğlu, *Destanlar İçinde Fatih*, 1953.

1954

Güngör Gençay-M. Ali Yazgan Arıkan, *Genç Şairler Antolojisi*, II c, (II. c. 1955). Matbaacılık Okulu, y.y.y., 176+159 s.

Varlık, *Yeni Şiirler 1954*, Varlık Yay., İst. Kasım1953, 128 s.

Vasfi Mahir Kocatürk, *Şiir Defteri*, y.e.y. Ank. 1954, 248 s.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Şiiri* (4 Kitap), 1954, 1955.

Mazhar Leventoğlu, *Küçük Şiir Güldestesi*, 1954.

1955

Kemal Yerdelen, *Yeni Şiirimizden Seçmeler*, Medeniyet Matb., Ank. 1955, 71 s.

Hüseyin Karakan, *Türk Edebiyatında Yeniler/ Son Elli Yılın En Güzel Yüz Şiiri*, İst. Matb., İst. 1955, 160 s.

Abdülhak Şinasi Hisar, *Aşk imiş her ne vâr âlemde-Aşka Dair Seçilmiş Mısra'lar ve Beyitler 1403-1950*, Doğan Kardeş Yay., İst. 1955, 99 s.

Varlık, *Yeni Şiirler 1955*, Varlık Yay., İst. Aralık 1954, 128 s.

Hilmi Yücebaş, *Hiciv Edebiyatı Antolojisi*, Dizerkonca Matb., İst. 1955, 364 s.

Hüseyin Karakan, *Atatürk, Şiirler Antoloji*, İst. Matb., İst. 1955, 95 s.

V. Mahir Kocatürk, *Tekke Şiiri Antolojisi, Türk Edebiyatında Dinî ve Tasavvufî Şiirler* Buluş Kitbv. Ank. 1955, 564 s.

1956

Zahir Güvemli, *Düşen Yıldızlar*-(K. Kamu, Ö. B. Uşaklı, O. V Kanık, C. S. Tarancı), S.E.S. İst. 1956, 96 s.

Varlık, *Yeni Şiirler 1956*, Varlık Yay., İst. Ocak 1956, 102 s.

Ünal Tekinalp (Sadece Biyografileri Yazmıştır.) *Okuyucuların Hazırladığı Yeni Türk Şiiri Antolojisi*, I. Cilt, Yeditepe Yay., İst. 1956, 144 s.

Necati Cumalı, *Muzaffer Tayyip (Şiirleri, Yazıları Kendisi İçin Yazılanlar)*, Yeditepe Yay., İst. 1956, 101 s.

Salâh Birsel, *Rüştü Onur (Şiirleri, Yazıları Kendisi İçin Yazılanlar)*, Yeditepe Yay., İst. 1956, 93 s.

Hüseyin Karakan, *Şiirimiz 1956*, Şiir Yay., İst. 1956, 80 s.

Vehbi Cem Aşkun, *Terzi Baba ve Erzincan Şairleri*, Balıkesir 1956.

İlhan Başgöz, *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, 1956.

Sadeddin Nüzhet Ergun, *Bektaşi Edebiyatı Antolojisi (Bektaşi-Kızılbaş-Alevî Şairleri)*, 1956.

Sami Gürel, *Son Kuşak Şairleri*, İst. 1956.

1957

Zahir Güvemli, *Beş Mevsim-(A. K. Tecer, B. K. Çağlar, N. F Kısakürek, A. H Tanpınar, A. M Diranas)*, S.E.S., İst. 1957, 96 s.

Mehmet Ataker, *Resimli Genç Şairler Antolojisi*, Resimli Ses Yay., İst. 1957, 112 s.

Varlık, *Yeni Şiirler 1957*, Varlık Yay., İst. Aralık 1957, 110 S

Ahmet Köksal, *Aşk Şiirleri Antolojisi*, Yeditepe Yay., İst. 1957, 82 s.

Metin Eloğlu-Ümit Yaşar, *Garip Şiirler Antolojisi*, Yay Yay., İst. 1957, 155 s.

Zahir Güvemli, *Üç Tepe* (Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Rıza Tevfik Bölükbaşı), Yeni Matb. İst. 1957, 94 s.

1958

Hüseyin Karakan, *Şiirimizin Cumhuriyeti*, II Cilt, Şiir Yay., İst. 1958, 336+303 s.

Varlık, *Yeni Şiirler 1958*, Varlık Yay., İst. Aralık 1958, 112 s.

Ünal Tekinalp (Sadece Biyografileri Yazmıştır) *Okuyucuların Hazırladığı Yeni Türk Şiiri Antolojisi, II*. Cilt, Yeditepe Yay., İst. 1958, 142 s.

Kenan Akyüz, *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, Doğuş Matb., Ank. 1958, 857+35 s.

Ali Ertan, *Mevsim Şiirleri*, 4 Cilt, Hamle Matb., İst. 1958,64+45+45+64 s.

Mehmet Önder, *Mevlana Şiirleri Antolojisi*, Yıldız Basımevi, 1958, 104 s.

Ferit Ragıp Tıncor, *En Güzel Çocuk Şiirleri*, Sanat Basımevi, Ank. 1958, 48 s.

Tahir Alangu, *Servet-i Fünun Edebiyatı*, 1958.

Necdet Evliyagil, *Divan Şiirinden Seçmeler*, 1958.

Tahir Hayrioğlu-Erdoğan Alkan, *Bahar Şiirleri Antolojisi*, İst. 1958.

Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatında Sehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul*, İstanbul Fetih Derneği Yay., İst. 1958. 142+2 s.

Fethi Savaşçı-Kaya Bengisu, *Ödemiş Şairleri*, İzmir 1958.

Cevdet Kudret, *Yurt İçin, Ulus İçin (Antoloji)*, Yeditepe Yay., ist. 1958, 121 s.

Sadık Karaöz, *Anne Şiirleri*, 1958.

1959

Ali Püsküllüoğlu, *Şiirimizin Dört Ahmedi* (A. Haşim, A. H. Tanpınar, A. K. Tecer, A. M. Dıraınas) Çevre Yay., İst. Kasım 1959, 63 s.

Varlık, *Yeni Şiirler 1959*, Varlık Yay., İst. Aralık 1958, 141 s.

Hüseyin Karakan, *Şiir Filizleri: Şiir Demeti*, Şiir Yay., İst. 1959, 64 s.

Mehmet Doğan-Turgay Gönenç, *İkinci Yeni Antolojisi*, Papirüs Özel Sayısı, Sayı: 41, 1959.159 s.

Fahri Ersavaş, *Hamasi Türk Şiiri Antolojisi*, 1959.

1960

Sabahattin Batur, *Yeni Şiirimiz*, Varlık Yay., İst., Ağustos 1960, 228 s.

Osman Yüksel Serdengeçti, *Müslüman Türk Çocuğunun Şiir Kitabı*, Serdengeçti Neşr., Ank. 1960, 96 s.

İlhan Berk, *Başlangıçtan-Bugüne Beyit Mısra Antolojisi*, Varlık Yay., İst. Mart 1960, 75 s.

Yaşar Nabi, *Yeniçağ Türküleri-28 Nisan-27 Mayıs Şiirleri*, Varlık Yay., İst. 1960, 96 s.

Cemal Oğuz Öcal, *Ramazan Şiirleri*, İst. 1960, 48 s.

Hasan Lâtif Sarıyüce, *28 Nisan-27 Mayıs Hürriyet Şiirleri Antolojisi*, Ekin Basımevi, İst. 1960, 80 s.

Mehmet Turan Yarar, *Veteriner Şairler Antolojisi*, Gürsoy Basımevi, Ank. 1960, 151 s.

Ali Atan-Ahmet Acar, *PTT'li Şairler Antolojisi*, Ank. 1960.

Nizamettin Güner, *Aydın Lisesi Şairleri*, Aydın 1960.

Şeref Turhan, *Maraşlı Şairler Antolojisi*, Maraş 1960.

Cenap Ozankan, *Kırk Halk Şairi*, 1960.

Nebih Tunçspor, *En Güzel Şiirler-Antoloji*, 1960.

1961

Ümit Yaşar-Tarık Dursun K., *Şiirimizde Aşk ve Kadın*, Ümit Yaşar Yay., İst. 1961, 77 s.

Ümit Yaşar Oğuzcan-Tarık Dursun K., *Şiirimizde İstanbul*, Ümit Yaşar Yay., İst. 1961, 79 s.

Ümit Yaşar Oğuzcan-Tarık Dursun K., *Şiirimizde Ölüm*, Ümit Yaşar Yay., İst. 1961, 75 s.

Necdet Evliyagil-Ümit Yaşar Oğuzcan, *Ajans-Türk Takvimli Şiir Antolojisi*, Ajans Türk Matb. Ank., 1961, 729 s.

K. Kazanoğlu-M. Öcal, *Yeni Aşk Şiirleri*, Gürsoy Basımevi, Ank. 1961, 56 s.

A. İlhami Ökmen, *Resimli Genç Şairler Şiir Antolojisi*, Ercan Matb. İst. 1961, 232 s.

Mehmet Emin Arısoy, *Şiirde Bor ve Bor Şairleri*, Niğde 1961.

İbrahim Arslanoğlu, *Divriği Şairleri*, İst. 1961.

Şahinkaya Dil, Çağdaş *Türk Şiirinden Örnekler*, 1961.

Tahsin Yücel, *Büyük Şairler ve Şiirleri*, İst. 1961.

Atatürk'ü Söylemek: 152 Şairden Seçilmiş 452 Mısra, 1961.

1962

Fevziye Abdullah Tansel, *Dinî Şiirler-Servet-i Fünun ve Son Devir Edebiyatı*. Diyanet İşleri Yay., Ank. 1962, 235 s.

Muzaffer Reşid, *En Güzel Koşmalar*, İst. 1962, 158 s.

Baki Süha Ediboğlu, *Atatürk İçin Bütün Şiirler*, İst. 1962.

Feyzi Halıcı, *Çağrı'da Yeniler-Şiirler*, Konya 1962.

M. Fuad Köprülü, *Türk Saz Şairleri*, IV c., 1962-1965.

Abddullah Satoğlu, *Kayseri Şairleri*, Kayseri. 1962.

Yaşar Faruk, *Şiir-Bursa-Antoloji*, 1962.

Muzaffer Aktuğ, *Kabak Çekirdeği-Antoloji*, 1962.

Ümit Yaşar Oğuzcan-Tarık Dursun K., *Şiirimizde Tabiat*, 1962.

Ümit Yaşar Oğuzcan, *Şiirimizde Taşlama-Antoloji*, 1962.

Ali Rıza Kayalp, *Ana Şiirleri Antolojisi*, Ankara Neşriyat, Ank. 1962. 77 s.

1963

Recep Akar, *Antoloji-Tanzimattan Günümüze Kadar Beyit ve Mısra Antolojisi*, Sinan Matb., İst. 1963. 80 s.

Feyzi Halıcı vd. *Çağrıda Yeniler: Şiirler 1963, Antoloji*, Mars Matb., Ank. 1963. 180 s.

Vasfi Mahir Kocatürk, *Saz Şiiri Antolojisi*, Edebiyat Yay. Ank. 1963, 544 s.

Vasfi Mahir Kocatürk, *Divan Şiiri Antolojisi/Başlangıçtan Sonuna Kadar Türk Edebiyatının Divan Şiiri Tarzında En Güzel Şiirleri*, Edebiyat Yay., Ank. 1963. 416 s.

Kenan Akarsu, *Çocuk Dünyası (Çocuk Şiirleri Antolojisi)*, İst. 1963.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Alevî-Bektaşî Nefesleri*, 1963.

Ahmet Koral, *Kastamonulu Genç Şairler ve Şiirleri*, Kastamonu 1963.

Zeren Dergisi, *Zeren Şairleri*, Çınar Matb. İst. 1963.

Necdet Evliyagil, *"Ajans Türk Şiir Antolojisi"*, Ajans Türk Yay., Ank. 1963.

1964

Osman Attila, *Büyük Memleket Şiirleri Antolojisi*, İtimat Ktbv., İst. 1964. 302 s.

M. Fuad Köprülü, *Türk Şairleri*, IV c., İst. 1964,

Cafer Buldum, *Genç Şairler Antolojisi*, Antalya 1964.

Refik Ahmet Sevengil, *Eski Şiirimizin Ustaları* (Radyo Konuşmaları), Tan Matb., 1964.

Şahinkaya Dil. *Nisan Şafağı –Antoloji*, 1964.

1965

İlhan Berk, *Aşk Elçisi*, Dost Yay., Ank. Aralık 1965, 259 s.

Tanju Cılızoğlu, *Aşk'a Şiirler*, Sanat Basmv., İst. Nisan 1965, 95 s.

M. Sunullah Arısoy, *Türk Hiciv ve Mizah Antolojisi*, Varlık Yay., İst. 1965. 235 s.

Şükran Kurdakul-Ö. Candaş, *Toplum İçin Şiirler*, İst. 1965, 96 s.

H. Fethi Gözler, *Vatan ve Kahramanlık Şiirleri Antolojisi*, İst. 1965, 168 s.

Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, 1965.

Bedri Noyan, *Enel Aşk, Tasavvuf Şiirleri*, Gayret Basmv. İzmir 1965. 229 s.

1966

Ülkü Tamer, *Varlık Şiirleri Antolojisi*, Varlık Yay., İst. Nisan 1966. 235 s.

Fahri Erdinç vd. *Yeni Türk Şiirinden Örnekler*, Narodna Prosteva Yay., Bulgaristan. 1966. 206 s.

Cemal Süreya, *Mülkiyeli Şairler*, Ekin Basmv., İst. Nisan 1966, 100 s.

Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, *Hazreti Peygambere Şiirler Antolojisi-Na'tlar*, Yağmur Yay., İst. 1966, 174 s.

İbrahim Zeki Burdurlu, *Öğretmen Şairler Antolojisi*, İzmir 1966.

Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nazım*, II c., İst. 1966-1967.

Nuri Kırcıoğlu-İdris Dinçer, *Şairler Antolojisi*, İst., 1966.

1967

M. Sunullah Arısoy, *Türk Hiciv ve Mizah Antolojisi*, Varlık Yay., İst. Mayıs 1967. 236 s.

Baki Süha Ediboğlu, *Yurt ve Kahramanlık Şiirleri*, İst. 1967, 116 s.

Halil Alınmaz, *Ünlü Şairlerin Seçme Şiirleri*, Yıldız Kitabevi, İst. 1967, 64 s.

Necmeddin Alkan, *Asker Bahçesi* (Nesir+ Şiir), Ank. 1967.

Cemal Süreya, *100 Aşk Şiiri*, 1967.

Hamza Güner, *Kütahyalı Divan Şairleri, Halk Şairleri, Tekke Şairleri, Âşık ve Ozanlar*, Kütahya 1967.

Veli Behçet Kurdoğlu, *Şair Tabipler*, İst. 1967.

Osman Attila, *Türk Kahramanlık Şiirleri Antolojisi*, 1967.

Bedri Gider-Mehmet Cimi, *Sosyal Şiirler Antolojisi*, Çevre Yay., İst. 1967.

Muzaffer Aktuğ, *Buket-Antoloji*, 1967.

M. Ali Küçükpınar, *Maraş İçin Şiirler (Antoloji)*, 1967.

1968

Ahmet Ayberkin, *Sultan Türk Şiiri*, Yargıçoğlu Matb., Ank. 1968, 88 s.

Vasfi Mahir Kocatürk, *Tekke Şiiri Antolojisi: Türk Edebiyatında Dinî ve Tasavvufî Şiirler*, Edebiyat Yay. Ank. 1968, 564 s.

Ahmet Ayberkin, *Sultan Türk Şiiri*, Ank. 1968.

Asım Bezirci, *Dünden Bugüne Türk Şiiri*, Say Yay., İst. 1968.

Ertan Bilenser, *Bursa Genç Şairler Antolojisi*, Emek Basımevi, Bursa 1968.

Reşat Ufkum Gündüz. *23 Elazığlı Şairden Şiirler*, Ank. 1968.

N. Kuşadalı-S. Çakmak, *Türk Asker Şairler Antolojisi*, 1968.

İ. Hilmi Soykut, *XIII Asırdan XX: Asra Kadar Türk Şiirinde Tasavvuf, Hikmet ve felsefe İle İlgili Unutulmaz Mısralar*, İst. 1968.

Muzaffer, *Kır Çiçeği–Antoloji*, 1968.

Behçet Kemal Çağlar, *Türk Şiirinde Aşk*, Ak Yay., İst. 1968.

1969

M. Reşid-N. Ocaklı, *Divan Şiiri Antolojisi*, İst. 1969, 128 s.

Sabahat Oğuz, *Resimli Genç Şairler Şiir Antolojisi*, VI Cilt, İst. 1969.

Yücel Saraçoğlu, *Şiirimizde Atatürk: Antoloji*, 1969.

1970

Kemâl Özgür, *Edebiyatımızda Sevgi Şiirleri*, Ahmet Sait Matb., İst. 1970, 119 s.

Tanju Cılızoğlu, *Aşk'a Şiirler*, Üç Yay., İst., 1970, 184 s.

Niyazi Sulçoğlu, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, (Arnavutça ve Türkçe) Ulusoğlu Matb., Ank. 1970. 183 s.

Fethi Gözler, *Yunus'tan Bugüne Türk Şiiri*, İst. 1970 696 s.

Ahmet Erol, *Şiirlerle Tekirdağ*, Tekirdağ Halkevi Yay., İst. 1970.

1971

Ümit Yaşar Oğuzcan, *Şairlerin Seçtikleri,* Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İst. Mart 1971, 413 s.

Asım Bezirci, *On Şair On Şiir,* May Yay., İst. 1971, 200 s.

Mahir, *Günlere Şiirler-Antoloji,* 1971.

Hüsnü Yurdusever, *Günümüzde Ozanlar-Antoloji,* 1971.

1972

Vasfi Servet Kiper, *Arapgir'li Şairler Antolojisi,* Arapgir'in Sesi Dergisi Özel Sayısı, Ank. 1972, 118 s.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Türk Tasavvuf Şiiri Antolojisi,* 1972.

Şemsettin Kutlu, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi,* 1972.

Rauf Mutluay, *Türk Halk Şiiri Antolojisi,* 1972.

1973

Hilmi Yücelen, *Türk Mali Tarihine Toplu Bir Bakış ve Maliyeci Şairler Antolojisi,* Nilüfer Matb., İst. 1973, 648 s.

Karyalı Mustafa Çakmak, *Çağ Şiir Antolojisi,* İst. 1973.

Rauf Mutluay, *Tanzimattan Günümüze Kadar Türk Şiiri,* 1973.

Cahit Öztelli, *Bektaşi Gülleri,* 1973.

Muammer Hacıoğlu-M. Nâzım Derindağ, *Genç Şairler Antolojisi,* II Cilt, 1973.

1974

Ahmet Uysal, *Mahpushane Şiirleri Antolojisi,* Adım Yay., İst. 1974, 200 s.

Tahir Alangu, *100 Ünlü Türk Eseri,* II c., 1974.

Tanju Cılızoğlu, *Aşka Şiirler,* 1974.

Talat Sait Halman, *Eski Uygarlıkların Şiirleri,* 1974.

1975

Veli Recai Velibeyoğlu, *Şiir Kitapları Antolojisi,*[13] Bilmen Basmv., II Cilt, İst. 1975, 672+694 s.

Cevdet Kudret Solok, *Türk Edebiyatından Seçme Parçalar,* 1975.

1976

Gülsün Öztaner, *Ülkücü Ozanlar,* İst. 1976, 78 s.

İsmet Zeki Eyüboğlu, *Karadeniz Aşk Türküleri,* 1976.

Rüştü Şardağ, *Klasik Divan Şiirimiz,* İst. 1976.

Gülsün Öztaner, *Ülkücü Ozanlar-Antoloji,* 1976.

1977

İsmail Barlok, *İslâm Şairlerinden Kavga Şiirleri Antolojisi,* İst. 1977.

Asım Bezirci, *Orhan Veli ve Seçme Şiirleri: İnceleme-Antoloji,* 1977.

1978

T. Kutsi Makal, *Türk Halk Şiiri Antolojisi,* İst. 1978, 192 s.

Mehmet Güç, *Şair Öğrencilerim,* Cihan Matb. Ank. 1978.

Ali Saraçoğlu, *Sen Hiç Oğul Emzirdin mi-Kör Kurşun (Güldeste),* 1978, 231 s.

1979

Orhan Ural, *Şiirlerde Çocuk,* İş Bankası Yay., Ank. 1979, 335 s.

Mehmet Kaplan- İnci Enginün-Birol Emil-Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi,* IV Cilt, İstanbul Üniv. Yay., İst. 1979.

1980

Necdet Alpay, *Türk Şiirinde Atatürk*, Hür Yay., İst. 1980, 608 s.

B. Fethi Gözler, *Hece Vezni ve Hecenin Beş Şairi*, İnkılâp ve Aka Yay. İst. 1980, 272 s.

1981

İrfan Ünver Nasrattınoğlu, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Uğur Matb., Ank. 1981, 209 s.

Şemsettin Kutlu, *Servetifünun Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi*, 1981.

1982

Yavuz Bülent Bâkiler, *Şiirimizde Ana*, Türk Kadınları Kültür Derneği Yay., Ank. 1982, 83 s.

Rıza Akdemir, *Şiir Demeti*, Ank. 1982, 190 s.

Halil Soyuer, *Şairler Albümü I*, Ank. 1982.

Halil Erdoğan Cengiz. *Açıklamalı Divan Şiiri Antolojisi*, Turhan Kitbv., Ank. 1982.

1983

Seyit Kemal Karaalioğlu, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, 1983.

Hüseyin Karakaya vd., *Konya Şairleri Antolojisi*, Konya 1983.

Bahattin Karakoç-Hüseyin Özbay-Mustafa Tatcı, *Şiir Burcunda Çocuk*, Ank. 1993.

Şemsettin Kutlu, *Divan Edebiyatı Antolojisi*, 1983.

M. Hasan Göksu, *Çocuk Şiirleri*, 1983.

1985

Sunullah Arısoy, *Türk Halk Şiiri Antolojisi*, Bilgi Yay., Ank. 1985, 12+403 s.

Fahri Yakar, *Söz İncileri: Seçkin Özdeyişler, Meşhur Beyitler, Kıt'alar, Dörtlükler*, y.e. y., İst 1985, 198 s.

Ötüken-Söğüt Yayıncılık, *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri*, 13 c. 1985--.

Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*,[14] II Cilt, Adam Yay., İst. 1985.

Ziya Bakırcıoğlu, *20. Yüzyıl Türk Şiirinden Seçmeler*, Ötüken Yay., İst. 1985.

1986

Şükrü Elçin, *Şiirle Selâm*, 1986.

1987

Eflatun Cem Güney, *Halk Şiiri Antolojisi*, Varlık Yay., İst. 1987, 159 s.

İlhan Geçer, *Cumhuriyet Döneminde Türk Şiiri*, Kültür Bak. Yay. Ank. 1987.

1988

Şükrü Elçin, *Halk Şiiri Antolojisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ank. 1988, 270 s.

Ataol Behramoğlu, *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri*, 1988.

Mustafa Miyasoğlu, *Çağdaş İslami Şiirler Antolojisi*, 1988.

İsmet Alpaslan, *Şiirimizde Ağrı*, 1988.

1990

İlhan Geçer, *Cumhuriyet Döneminde Türk Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank. 1990, 479 s.

Mehmet Çınarlı, *Mısralarda Gezinti*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank. 1990, 166 s.

Necat Birinci, *Kahramanlık Şiirleri Antolojisi*, Ank. 1990, 402 s.

Mehmet Kaplan-Necat Birinci, *Atatürk Şiirleri Antolojisi*, Kültür Bak. Yay. Ank, 1990, 463 s.

Şükrü Elçin, *Yurt Duyguları*, Türk Kültürünü Araş. Enst. Yay., Ank. 1990.

1991

M. Latif Çiçek vd., *Göğekin-İlhami Çiçek'in Anısına*, Ank. Temmuz 1991, 160 s.

Reşid Rahmeti Arat, *Eski Türk Şiiri*, Türk Tarih Kurumu Yay. Ank. 1991, 506 s.

Emir Kalkan, *XX. Yüzyıl Türk Halk Şairleri Antolojisi*, Ank. 1991, 566 s.

Şaban Abak-Hüseyin Atlansoy, *Güldeste*, İst. 1991.

Rıza Akdemir, *Dinî ve Millî Şiirler Antolojisi*, Ank. 1991.

Mehmet Çetin, *Tanzimattan Bugüne Türk Şiiri*, II c., Birleşik Yay., Ank. 1991.

İsmet Zeki Eyüboğlu, *Alevi-Bektaşi Edebiyatı*, 1991.

Alpay Kabacalı, *Aşk Şiirleri Antolojisi*, 1991.

Mustafa Tatcı, *Aşık Yunus ve Diğer Yunus'ların Şiirleri*, Kültür Bak. Yay., Ank. 1993.

1992

Tercüman, *Türk Edebiyatının En Güzel Şiirleri*, Tercüman Yay., İst. 1992, 160 s.

Cemâl Kurnaz, *Münâcât Antolojisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. Ank., 1992, 10+241 s.

İbrahim Çitik, *Gurbet Şairleri Antolojisi*, Sivas 1992, 128 s.

İnci Asena, *Aşk Şiirleri*, İst. 1992.

Turgay Fişekçi, *Umut Şiirleri*, İst. 1992.

Murat Yüksel, *Trabzon Şairleri*, III c., Yunus Dergisi Yay. Trabzon 1992-1993.

Hülya Mizyal Özgen-Selim Cihan, *Beyitler Saltanatı*, İst. 1992.

Adanalı Şairler Antolojisi, Adana 1992.

Refik Durbaş, *Şair Cezaevi Kapısında*, İst. 1992, 140 s.

1993

Mehmet H. Doğan, *Adam 1993 Şiir Yıllığı-Şiirimizde Geçen Yıl*, Adam Yay., İst., 1993, 171s.

Ahmet Necdet, *Modern Türk Şiiri (Yönelimler, Tanıklıklar, Örnekler)*, Broy Yay., İst. Ekim 1993, 736 s.

Gültekin Emre, *Yarım Damla-Almanya'daki Türk Şiiri*, Yapı Kredi Yay., İst. 1993. 206 s.

Eray Canberk, *Yergi Şiirleri Antolojisi*, 1993.

Refik Durbaş, *Cezaevi Şiirleri Antolojisi*, 1993.

Reşit İmrahor, *Unutulmuş Şiirler Antolojisi*, Yapı Kredi Yay., İst. 1993.

Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bak. Yay., Ank. 1993, 1300 s.

Ahmet Sezgin-Cengiz Yalçın, *Türk Edebiyatında Ölüm Şiirleri Antolojisi*, 1993

Mustafa İsen, *Acıyı Bal Eylemek-Türk Edebiyatında Mersiye*, Akçağ Yay., Ank. 1993, 424 s.

Enver Ercan, *Varlık Şiirleri Antolojisi (1933-1993)*, Varlık Yay., İst. 1993.

1994

Mehmet H. Doğan, *Adam 1994 Şiir Yıllığı-Şiirimizde Geçen Yıl*, Adam Yay., İst., 1994, 173 s.

Hayati Baki, *Şiirin Kesik Damarları-İntihar Eden Şairler Kitabı*, II Cilt, Promete Yay., Ank. Şubat 1994, 236+253 s.

Sedat Umran-Hasan Akay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Bilinen ve Bilinmeyen Şaheserler Antolojisi*, İşaret Yay., İst. 1994, 220 s.

Cemal Süreya, *100 Aşk Şiiri*, Yön Yay., İst., 1994, 161 s.

Enver Ercan, *Şiirlerde İstanbul*, Altın Kitaplar, İst. 1994.

İsmet Zeki Eyüboğlu, *Divan Şiiri Antolojisi*, II c., 1994.

1995

Mehmet H. Doğan, *Adam 1995 Şiir Yıllığı-Şiirimizde Geçen Yıl*, Adam Yay., İst., 1995, 172 s.

Ahmet Necdet, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, İst. 1995.

İsmail Aykanat vd., *Fetih ve Fatih Şiirleri Antolojisi*, Kültür Basın Yayın Birliği, İst. 1995.

Rıdvan Canım, *Edirne Şairleri*, Akçağ Yay., Ank. 1995.

Muhsin Macit-Filiz Kılıç, *Türk Edebiyatında Ramazan Şiirleri*, Ank. 1995.

Aydın Oy, *Yüzyıllar Boyunca Tekirdağlı Şairler ve Yazarlar*, Tekirdağ Valiliği yay. 1995.

İskender Pala, *Divan Şiiri Antolojisi Dîvânü'd-Devânîn*, Akçağ Yay. Ank. 1995.

Mustafa Sever, *Türk Kadın Şairleri Antolojisi*, İst. 1995.

Süreyyya Evren, *Genç Şairler ve Yazarlar Kitabı*, Kabalcı Yay., İst. 1995, 283 s.

El Yazısı Şiir Irmağı, *21 Şair (Şairlerin Son Yapıtları)*, Düşler Dergisi Eki, 1995, 45 s.

1996

Mehmet H. Doğan, *Adam 1996 Şiir Yıllığı-Şiirimizde Geçen Yıl*, Adam Yay., İst., 1996. ?

Abdullalı Tekin vd. *Şiirlerle Barış*. Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yay., Ant. 1996, 74 s.

Şerif Aktaş, *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 1-1860-1920*, Akçağ Yay., Ank. 1996. 624 s.

Hekimoğlu İsmail-Ali Erkan Kavaklı, *Sevdalı Şiirler*, II c., İst. 1996.

Hasan Pir, *Gümüşhane Şiirleri Antolojisi*, Gümüşhane 1996.

Bahaettin Karakoç, *Dolunay Şiir Güldestesi*, 1996.

Müjgan Cunbur, *Türk Kadınının Şiiri*, Ank. 1996.

1997

Mehmet H. Doğan. *Adam 1997 Şiir Yıllığı-Şiirimizde Geçen Yıl*, Adam Yay., İst., 1997, ?

Cansever Eyüboğlu. *Unutulmayan Toplumcu Şiirler Antolojisi*, Akdeniz Ktbv., Ant. 1997. 95 s.

İsmail Parlatır vd., *Güzel Yazılar-Şiirler*, Türk Dil Kurumu Yay., Ank. 1997. 299 s.

M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yay., İst. Mart 1997, 208 s.

Rauf Mutluay, *Türk Halk Şiirleri Antolojisi* (II. Baskı), Milliyet Yay., İst., 1997, 338 s.

Turan Karataş, *Rüyalarımızın Sarışın Buğdayı-Çocuk Üzerine Yazılmış Şiirler Güldestesi*, Ank. 1997.

Sefa Ünal, *Ana Antoloji*, 1997.

Genç Kuşaklar 1997-Antoloji Şiir/Öykü, 1997.

Bahaettin Karakoç, *Dolunay Sevda Şiirleri*, 1997.

1998

Osman Bolulu (Editör) vd., *1998 Şiir Coğrafyamız(Dergilerde Şiir/1997)*, Damar Yay., Ank., Mart 1998, 360 s.

Mehmet H. Doğan, *Adam 1998 Şiir Yıllığı-Şiirimizde Geçen Yıl*, Adam Yay., İst., 1998, 183 s.

Eray Canberk-Metin Celâl. *Çağdaş Türk Edebiyatında 199 Şairden 199 Şiir*, Oğlak Yay., İst. 1998. 329 s.

Emine Kerse, *Çağdaş Türk Edebiyatında Unutulmayan Aşk Şiirleri Antolojisi*, Akdeniz Ktbv., Ant. 1998, 125 s.

Tempo Dergisi, *Alunet Haşim'den Bugüne En Güzel Aşk Şiirleri*, İst. 1998, 126 s.

Ahmet Karataş, *Adanmış Şiirler Antolojisi*, Türk Kütüphaneciler Derneği Ank. Şubesi Yay., Ank. 1998, 187 s.

Hidayet Özcan, *Vatan ve Kahramanlık Şiirleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ank. 1998. 148 s.

Şerif Aktaş, *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri Antolojisi-1920-1940*, Akçağ Yay., Ank. 1998, 392 s.

Suphi Nuri İleri, *Yeni Edebiyat/ 5 Ekim 1940-15 Kasım 1941 Şiir Antolojisi*, II. c., Scala Yay. İst. Kasım 1998, 347 s.

Cemil Sönmez, *Şiirli Tren*, Kültür Bakanlığı Yay. Ank. 1998, 157 s.

Ahmet Özdemir, *75. Yılında Cumhuriyet Şiir Güldestesi*, Dünya Yayıncılık, İst. 1998, 398 s.

Metin Celâl, *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Papirüs Yay., İst. 1998.

Şiirlerin Diliyle Dersim-Antoloji, 1998.

1999

Mehmet H. Doğan, *Adam 1999 Şiir Yıllığı-Şiirimizde Geçen Yıl*, Adam Yay., İst., 1999. 199 s.

H. Cahit Kerse, *Günümüz Türk Şiiri*, İnsan Şiir Defteri Yay., Ant. 1999, 198 s.

Cemâl Kurnaz-Mustafa Tatcı, *Türk Edebiyatında Hû Şiirleri*, Reyhan Yay., Ank. 1999. 235.

Şeref Birsel, *Bildir –1999 (Alternatif Şiir Yıllığı)*, Ayışığı Kitapları, İst. 1999, 112 s.

Hasan Öztoprak-Uğur Aktaş, *Şiir '99* (E Dergisinin Eki), Gendaş Yay., İst. 1998, 155 s.

Abdullah Özkan-Refik Durbaş, *Cumhuriyetten Günümüze Türk Şiiri Antolojisi*, V Cilt, Boyut Yay., İst. 1999. 1268 s.

2000

Hüseyin Cahit-Sacide Emine Kerse, *Çağdaş Türk Şiiri/ Ölü Ozanlar Derneği*, Akdeniz Ktbv., Ant. 2000, 190 s.

Mehmet Hengirmen, *2000 Yılında Türk Şiiri Antolojisi*, II Cilt, Engin Yay., Ank., Kasım 2000. 663+655 s.

Hasan Öztoprak vd., *Şiir 2000*, (E Dergisinin Eki), Gendaş Yay., İst. 2000, 215 s.

M. Kayahan Özgül, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Türkiye Diyanet Yay., Ank. 2000. 577 s.

Yılmaz Odabaşı, *1975-2000 Son Çeyrek Yüzyıl Şiir Antolojisi*, Scala Yay., İst. 2000. 639 s.

Ziya Zakir Acar, *Öğretmen Şiirleri Antolojisi*, Ank. 2000, 134 s.

Ahmet Necdet, *Yahya Kemal'den Günümüze Tematik Türk Şiiri Antolojisi*, Papirüs Yay., İst., Kasım 2000, 672 s.

Ahmet Atilla Şentürk, *Divan Edebiyatı Antolojisi*, Yapı Kredi Yay., İst. 2000.

Metin Cengiz, *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953*, Tümzamanlaryayıncılık, İst. 2000. 178 s.

Fahri Arif Tuna, *Sakarya Şairleri*, Adapazarı Belediyesi Yay., Adapazarı 2000. 255 s.

Mehmet Yaşın, *Kıbrıs Şiiri Antolojisi*, Yapı Kredi Yay., İst. 2000, 270 s.

Mehmet H. Doğan, *Adam 2001 Şiir Yıllığı-Şiirimizde Geçen Yıl*, Adam Yay., İst. 2001, 175 s.

Tarihsiz

Cengiz Yörük, *Yeni Şiirimizden*, Yörük Yay., y.t.y. (1960'lı yıllar olmalı), İst., 46 s.

Şahinkaya Dil, *Türk Kadın Şairleri Antolojisi*, Nur Yay., Ank. y.t.y., 225 s.

Bilim İlaç Şirketi, *Yaşamak Güzel Şeydir*, yty, yyy, ssy.

[1] Edebiyatımızda bu kelimenin karşılığı olarak, eskiden yeniye doğru şu terimler kullanılmış: Mecmua, cönk, sefine, güldeste, gülşen, gülzâr, müntehabât, nümûne, seçme, seçki, demet, buket, örnekler, derleme vs.

[2] Hüseyin Karakan, *Şiirimizin Cumhuriyeti*. c. I, Şiir Yay. İst. 1958, s. 19. (Eserin girişinde, antolojinin dünyada ve ülkemizdeki tarihçesi hakkında oldukça geniş mâlumât bulunmaktadır. Son yıllarda antolojiler hakkında yazılan birçok yazıda, Karakan'ın verdiği bilgiler doğrudan doğruya aktarılmasına rağmen her nedense kaynak bile gösterilmemektedir.)

[3] M. Kayahan Özgül, "Edebiyatın Vitrin Malları", *Ludingirra*, Sayı: 10-11, Yaz-Güz 1999, s. 151.

[4] Haluk İpekten, *Türk Edebiyatının Kaynaklarından Türkçe Şuarâ Tezkireleri*. Erzurum 1986.

[5] Vâhide Bilgi, "Ayhan Hanım'ın Şiir Defteri", *Ludingirra*, Sayı: 10-11, Yaz-Güz 99, s. 178-182. Bilgi, bu yazısında tek bir şiir defterinden yola çıkarak, defterlerin "antolojik" özellikleri üzerinde durur.

[6] Mehmet Can Doğan, "Edebiyat Dünyasında Krizin Adı: Antoloji", *Ludingirra*, Sayı: 10-11, Yaz-Güz 99, s. 157-169. Doğan, bu yazısında 1935 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından Fransızca olarak yayımlanan bir antolojinin etrafında gelişen ve gerçekten de bir krize dönüşen tartışmaları ele alır.

[7] Edna Longley, "Asrın İşaret Taşları" (Çev. Hayriye Ünal), *Ludingirra*, Sayı: 10-11, Yaz-Güz 99, s. 172.

[8] "Şiir Antolojileri", *Ludingirra*. Yaz-Güz '99, Sayı: 10-11.

[9] Papirüs, Sayı: 47, Ocak 2001.

[10] Hasan Akay, "Antolojiler: Şiirin Güldesteleri", *Bir-Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. Sayı: 6, 1996, s. 7-32.

[11] Mehmet Ergün, "48 Şair Olayı" *Papirüs*. Sayı 47, Ocak 2001, s. 25-29.

[12] Kemal Özgür, "Deste Üzerine" *Yeditepe*. Sayı: 38, 1 Haziran 1953, s. 7.

[13] Mustafa Kurt, "Şiirin İçre'si, Taşra'sı ve Antoloji'si", *Edebiyat Güncesi*, Sayı: 16, Mayıs-Haziran 2000, s. 73-74. (Velibeyoğlu'nun kitabı başlangıcından günümüze kadar basılmış olan bütün şiir kitaplarının listesini vermekle kalmayıp, aynı zamanda kitaplardan seçme şiirler de yayımlamıştır.)

[14] Elif Korap, "Edebiyat Ortamında Sürekli Kavga Sebebi: Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi", *E* dergisi, Sayı: 8, Kasım 1999, s. 40-42.

İLYAS DİRİN

ŞİİR ÖZEL SAYILARI

Yenileşme devri Türk edebiyatından günümüze kadar yayımlanmış olan edebiyat dergilerinin birçoğu, unutulmaya yüz tutarken, kimileri de meraklıları tarafından ancak kütüphanelerden bulunup incelenmektedir. Bazı dergiler de vardır ki, sadece yayımlandığı bilindiği halde kütüphanelerde bile bulunamamaktadır. Dergileri kalıcı kılan ya da unutulmaya mahkum çok çeşitli etkenler söz konusu olmaktadır. Dergilerden bir kısmı, Türk edebiyatına kazandırdığı yeni isimler ve yayımlanan düzeyli yazılarla ön plâna çıkarken; bazıları da hazırladığı özel sayılarla önem kazanır. Tabii bununla birlikte gerek edebiyat tarihinde gerekse günümüz edebiyatında her iki özelliği bünyesinde barındıran dergilerimiz de yok değil. Bunlardan düne kadar birinci özelliği bünyesinde barındırma gayreti içerisinde yayın hayatını sürdürmekte olan *Hece*, birkaç ay önce hazırlamış olduğu 'Türk Öykücülüğü Özel Sayısı'yla ikinci özelliğe de talip olduğunu göstermiştir. Bunun süreklilik kazanacağını umduğumuz günlerde 'Şiir Özel Sayısı'nın da hazırlanmaya başlandığının haberini alınca umudumuzun boşa çıkmadığını gördük.

Bu şiir özel sayısına 'Şiir Özel Sayıları'nın hazırlanması yönünde İbrahim Çelik Bey'in tevdide bulunması, özel sayılara karşı zaafını gizleyemeyen bu satırların yazarını heyecanlandırmadı değil. Biz de muhtelif çalışmalarımız dahilinde bugüne kadar taramış olduğumuz on beş bin sayı civarındaki dergilerde tespit etmiş olduğumuz özel sayılardan şiire ait olanları bu başlık altında bir araya getirdik. Ayrıca aradaki birkaç aylık süre içerisinde inceleme imkânı bulabildiğimiz beş bin civarındaki dergilerde bu konumuzla ilgili olan çalışmaları ilâve ettik. Neticede 'Şiir Özel Sayıları' ve bunun yanında 'Diğerleri' başlığı ile hazırlamış olduğumuz kaynakçadaki çalışmalar, ortalama yirmi bin sayıyı bulan dergilerdeki çalışmalardan ibarettir. Dolayısıyla bu çalışmamızın muhakkak noksanları olacaktır. Bugüne kadar henüz bakamadığımız dergiler bulunduğu gibi kimi dergilerin ise bütün sayılarına ulaşamadık. Meselâ *Sombahar*, *Ludingirra* ve *Evrensel Kültür* gibi yakın dönemde yayımlanmış olan ya da halen yayımlanan dergilerin her sayısına ulaşabilmiş değiliz. Bunun yanında *Varlık*, *Hürriyet Gösteri* ve *Türk Dili* dergilerinin bütün sayılarını incelemeyi 'Diğerleri' bölümü için tamamlayamadık.

1930'lu yıllardan başlayıp Aralık 2000 ile sınırlandırdığımız bu çalışmamızın öncelikle noksanlarının 1990'lı yılların dergileri çerçevesinde olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Çünkü bu son yıllara ait dergileri devlet kütüphanelerinde bulmak şu an için mümkün görünmüyor. Yalnız bunlar arasından el yordamıyla ulaşma imkânı bulabildiklerimizde rastladığımız özel sayı ve dosyaları buraya dahil ettik. Neticede Türk şiiri dışındakiler de dahil olmak üzere 24 şiir özel sayısı tespit edebildik. Bunlardan 19'u Türk şiirine aitken, geriye kalan 5'i Batı şiiri, Afrika ve Çin şiiri üzerine hazırlanmıştır. Bu özel sayıları ele alırken, Türk şiirinin dışında kalan şiir özel sayılarının, bütünlük bozulmasın düşüncesiyle, künyelerini kronolojik olarak ait oldukları yerde gösterdik. 'Şiir Özel Sayıları'nı hazırlarken kronolojiyi takip etmeyi uygun görürken, iki ara başlıkla hazırladığımız 'Diğerleri' bölümünü ise, isimlerin önemini vurgulamak için alfabetik olarak hazırladık.

'Şiir Özel Sayısı', *Tercüme* [19 Mayıs 1940 -Temmuz/Eylül 1966, 87 sayı], nr. 34-36, 19 Mayıs 1946, 480 s.

Tespit edebildiğimiz ilk Türk şiiri özel sayısı, 1940'lı-50'li yılların önemli şiir dergilerinden *Kaynak* dergisinin Mayıs 1949 tarihli 'Üstün Yazıları, Şiirleri ve Resimlerile İstün Sayı'dır.[1] Daha sonra tespit ettiğimiz şiir özel sayılarından genel olarak hacim bakımından oldukça geri kalan bu sayı özel sayıdan öte daha çok 'şiir seçkisi' niteliği taşımaktadır. Nurullah Ataç'ın 'Gençler Arasında' başlıklı yazısıyla başlayan bu özel sayıda, 1940'lı yılların isim sahibi Zeki Ömer Defne, Selâhattin Batu, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Oğuz Kâzım Atok, Mümtaz Zeki Taşkın, Behçet Necatigil, Orhan Murat Arıburnu, Cahit Külebi, İlhan Geçer, Cahit Irgat, İlhan Berk, Hasan Şimşek, Salah Birsel, Sabahattin Kudret, Şinasi Özdenoğlu, İbrahim Zeki Burdurlu, Özdemir Asaf, Attilâ İlhan, Turgut Uyar ve Nüzhet Erman gibi şairlerin şiirleri yer almaktadır. Bunların haricinde Dünya şiirinden iki şiir de bulunur (ıspanya'da, Paul Eluard, Çev. Orhan V Kanık; İlkbahar, Francis Cargo, İlkbahar, Çev. Oktay Akbal). Ayrıca bu sayıda Fahir Onger'in 'Yeni Şiirin Değer Ölçüsü' başlıklı yazısı, yeni şiirin ele alındığı tek yazı olarak bu özel sayıda yer alır.

*

- 'Dünya Şiiri Üstün Sayısı' *Kaynak*, y. 2, nr. 22, Ekim 1949.
- 'Şiir Özel Sayısı' *Türk Dili*, nr. 113, Şubat 1961, 360 s.
- 'Afrika Şiiri' *Yeni Dergi* [Ekim 1964-Mayıs 1975, 128 sayı], y. 3, nr. 26, Kasım 1966, 327-387.
- 'Çin Şiiri', *Yeni Dergi*, y. 3, nr. 32, Mayıs 1967, s. 306-388.

*

1960'lı yılların ilk Türk şiirine ait özel sayısı ise toplam üç dönem yayımlanmış olan *Papirüs* (Ağustos 1960 -Temmuz/Ağustos 1961, 4 sayı; Haziran 1966 Mayıs 1970, 47 sayı; 1980, 2 sayı.) dergisine aittir. Yayın hayatı boyunca dört özel sayıya imza atmış olan *Papirüs*'ün dördüncü özel sayısı 'İkinci Yeni Antolojisi' adıyla Mehmet Doğan ve Turgay Gönenç tarafından hazırlanır.[2] Şiire öncelik veren ve döneminin edebiyat gündemini sayfalarına taşıma gayreti içerisinde bulunan Papirüs, 50'li yıllarda adından söz ettirmeye başlayan, 60'larda ise hakkında yapılan tartışmalarla edebiyat ortamını epey meşgul eden İkinci Yeni üzerine böyle bir sayı hazırlamak suretiyle geride derli toplu bir çalışma bırakmıştır.

Papirüs'ün bu özel sayısı Mehmet Doğan'ın 'İkinci Yeni Şiir' başlıklı yazıyla başlar. Bu yazıda sosyal şartlar göz önünde bulundurularak Cumhuriyet sonrası Türk şiiri ele alınır ve İkinci Yeni'yi hazırlayan ortam genişçe incelenir. Antoloji bölümünden önce ise bir sayfalık 'Seçerken' başlıklı yazıyla karşılaşırız. Bu bölüme bakmadan evvela 'Seçerken'in okunması gerektiği kanaatindeyiz. Çünkü 'İkinci Yeni Antolojisi'nde İkinci Yeni şairi olarak kabul edilmeyen şairlerin şiirlerine de yer verilmiştir. Bu konuda ise yapılan açıklama şöyledir:

'Başlangıçta İkinci Yeni'ye katılmamış, fakat ya onu etkilemiş ya da ilerki yıllarda bu özgün şiir hareketinden, onun şiirimize getirdiklerinden uzak kalmıyarak, onu geliştirerek ona katılmış olan şairlerin de (Anday, Necatigil, Aksal, Eloğlu) antolojiye alınmasında bir sakınca görülmemiştir.

Bu şairlerden şiir seçilirken İkinci Yeni şiiri çizgisinde kalınmağa çalışılmıştır.' Derginin antoloji bölümünde ise edebiyatımızda önemli bir yere sahip olan Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday, Ece Ayhan, Ataol Behramoğlu, İlhan Berk, Edip Cansever, Metin Eloğ-

lu, Özdemir İnce, Sezai Karakoç (Balkon, Anneler ve Çocuklar, İlk, Av Edebiyatı, Gök Gürültüsü Anıtı), Behçet Necatigil, İsmet Özel (Ölü Asker İçin İlk Türkü, Partizan), Oktay Rıfat, Cemal Süreya, İlkü Tamer, Turgut Uyar, Hilmi Yavuz ve Can Yücel gibi şairlerden yaklaşık iki ilâ beş arasında şiire yer verilir. Bunların haricinde 60'lı yıllarda şiirleri yayımlanmaya başlayan kimi şairlerden seçme şiirler de görünür bu sayfalarda. Derginin son sayfaları ise 'Şairler Dizini'ne ayrılmıştır. Burada, şiirlerine yer verilen otuz altı şairin yayımlanış sırasına göre kısaca hayatı ve eserleri aktarılır.

1970'li yılların ilk şiir özel sayısı Yansıma (Ocak 1972-Temmuz/Ağustos 1975, 45 sayı) dergisinin 'Günümüz Türk Şiiri ve Şiir İstüne Yazılar'dır.[3] Bu yıllarda Marksist düşünceyi yüksek sesle dile getiren ve Türkiye dışındaki sosyalist hareketleri yakından takip eden *Yansıma*, ideolojik kimliğinin ön plâna çıkmış olmasına rağmen edebiyatın sorunlarını da sayfalarına taşıyan bir dergi olarak yayın hayatını tamamlamıştır. Bunu da hazırladığı özel sayı ve dosyalarla göstermiş olduğunu söyleyebiliriz.

Yansıma'nın bu özel sayısında, hemen ilk yazısıyla Nâzım Hikmet'in tesirleri görülür. Takdim yazısından sonra Nâzım Hikmet'in *Kemal Tahir'e Mapushaneden Mektuplar*'dan 'Şiir İstüne' başlığı ile şiir anlayışını dile getirdiği bölümler derginin ilk yazısı olarak görünür. Bu mektupların bitiminde Ercümend Behzad Lav, Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Fazıl Hüsnü Dağlarca, İlhan Berk, Suat Taşer, Ceyhun Atuf Kansu, Ömer Faruk Toprak, Ârif Damar, Talip Apaydın ve Hasan Hüseyin gibi dönemin şairleriyle birlikte genç şairlerden şiir örnekleri gelir.

Derginin kanaatimizce en ciddî çalışması Tekin Sönmez imzasını taşıyan 'Toplumcu Şiirimiz İstüne Notlar' başlıklı yazıdır. Başlığından hareketle geniş perspektifli bir çalışma olduğunu zannettiğimiz bu yazıda Tanzimat şairlerinden hareketle Nâzım Hikmet merkez olmak üzere Rıfat Ilgaz ve A. Kadir'in şiirlerinde medeniyet, teknolojik gelişmeler ve toplumsal gerçeklik konuları ele alınmaktadır. Yazarın kendisi de yazısında bu başlık altında daha birçok şairin ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Yansıma'nın şiir özel sayısındaki diğer yazılar ise şöyle: Mektup (Muvaffak Şeref), Şiir İstüne (ismet Zeki Eyüboğlu), Nâzım Hikmet'in Rubaileri İzerine Notlar (Mustafa Öneş), Şiirde Kıtlık Var (Bedrettin Cömert), Türk Şiirinde Çocuk (İnsal Akpak), Tevfik Fikret İç Devir-İç Şiir (Fikri Çalışkan), Ahmet Arif'in Şiiri (Mehmet Veysel), Cahit Sıtkı ve Otuz Beş yaş Şiiri (Erol Çankaya), Nâzım Hikmet ve Sinema (Aydın Sayman).

Bunların haricinde iki çeviri yazının da yer aldığı 'Günümüz Türk Şiiri'nde dönemin genç şairleri üzerine en az bir inceleme yazısına, röportaj ve açıkoturum/soruşturma gibi çalışmalara yer verilmemesinin ciddî bir noksanlık olduğunu söyleyebiliriz.

*

Yansıma'dan sonra tespit ettiğimiz diğer şiir özel sayısı, sessiz sedasız yayımlanan ve aynı şekilde yayın hayatını tamamlamış olan *Çağ* (Kasım 1974 - Kasım 1977, 27 sayı) dergisi tarafından hazırlanmıştır. 'Şiir Özel Sayısı'[4] adını taşıyan bu sayıda evvela 'I. Cilt ve Şiir Özel Sayısı İstüne' ve 'Şiir İstüne' başlıklı yazılarla karşılaşıyoruz. Bu özel sayının takdim yazısına baktığımızda ise edebiyat ortamındaki 'abicilik' tavırlarına karşı bir duruşun ürünü olarak yayımlanmış bir dergi olduğunu hissettiriyor:

(...) Küflü koltuklarında oturup ahkâm kesmek, öte yanda genç yeteneklere (dost ve tanıdık dışında) olanak tanımamak bizim dergicilik anlayışımızla bağdaşmamaktadır. Kendi dergilerinde kendisini 'bey' ilan eden anlayış, kendi şiirlerinden başka bir ozanın şiirini yayımla-

mayan anlayış, sonuçları çok önceden belli olan sanat yarışmaları, o beylere hiçbir şey kazandırmaz. Aksine gerçek sanat anlayışı önünde mahkûm eder.'

Bu iki yazıdan sonra şiire meraklı öğrenci, öğretmen ve emekçilerle gençlerin şiirlerine yer verilir. Şiiri günümüze kadar gelebilmiş bir tek şairine rastlamadığımız *Çağ*'ın bu şiir özel sayısının tek özelliği, kapağında 'Şiir Özel Sayısı' ibaresinin yazılmış olmasıdır.

*

Bir şiir özel sayısı da 15 Haziran 1933'ten beri yayın hayatını sürdürmekte olan *Varlık* dergisi tarafından '50. Yıldönümünde Yedi Meşale Özel Sayısı' adıyla yayımlanır.[5] Bugüne kadar birçok özel sayı hazırlamış olan *Varlık* dergisinin bu özel sayılarının en önemli özelliği, edebiyatçıların ölümü üzerine ya da ölüm yıldönümlerine tekabül eden tarihlerde hazırlanmış olmalarıdır. Konumuzla ilgili olan bu özel sayı da yedi genç edebiyatçının bir araya gelerek kurdukları 'Yedi Meşaleciler' üzerine hazırlanmış orta hâlli bir çalışmadır.

Dergide ilk olarak, Yedi Meşaleciler'in mensubu olan Cevdet Kudret'in '50. Yıldönümünde YEDİ MEŞALE Üzerine Anılar' başlıklı yazısı karşımıza çıkar. Cevdet Kudret bu yazısında, Servet-i Fünun'dan itibaren 20. yüzyılın ilk otuz yılına ait edebî faaliyetleri anlatmaktadır. Burada o yılların edebî ortam ve faaliyetleri ile Yedi Meşaleciler'in nasıl bir araya geldiklerini ve *Yedi Meşale* kitabının macerasını görmek mümkün. Cevdet Kudret'in haricinde bu özel sayıya Behçet Necatigil (Yedi Meşalecileri Anarken), Oktay Akbal (Yedi Meşale 50 Yaşında) ve Giacome A. Caretto (Meşale'nin İtalya'da Yankıları) birer yazıyla katkıda bulunur.

Derginin 'Neler Demişler' köşesinde ise *Yedi Meşale* kitabı hakkında basında çıkmış olan yazılardan bir seçkinin bulunması iyi düşünülmüş bir tercih olarak dikkat çeker. Bunların yanı sıra Yedi Meşaleci şairlerin en çok sevilen şiirlerden örneklere yer verilmiş olduğunu görüyoruz. Bir de bu şiirlerle birlikte Ziya Osman Saba'nın, Türk edebiyatının en güzel hikâyelerinden biri olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz bir neslin hikâyesi olan 'Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi' ile Kenan Hulusi'den iki yazı yer alır. Neticede *Varlık* dergisinin bu özel sayısı, gerek Yedi Meşalecileri ve gerekse o yılların edebî ortamını merak edenler için kütüphanelerin tozlu raflarında beklemektedir.

Edebiyatın diğer alanlarının dışında toplam üç defa şiir özel sayısı da hazırlamış olan *Oluşum* dergisinin bu özel sayılardan ilki 'Şiir Özel Sayısı' adını taşımaktadır.[6] Yayın hayatı boyunca üç ayrı dönem olarak yayımlanmış olduğunu tespit ettiğimiz ve fakat son iki dönemine ulaşma imkânı bulabildiğimiz *Oluşum* (?; Ekim/Kasım 1977 Nisan 1986, 102 sayı; 1987 1989, 5 sayı)'un bu ilk şiir özel sayısı Enis Batur'un 'II. Yeni ve Gerçeküstücülük' başlıklı yazısıyla başlıyor. Bu yazıyı ise Süreyya Berfe'nin 'Erken Ölen Şair: Orhan Veli' başlıklı yazısı takip etmektedir.

Berfe, bu yazısında Orhan Veli hakkında sol edebiyat içerisinde pek dile getirilemeyen tespitlerde bulunmaktadır. Hayranlıkla eleştirilerini aynı anda aktaran yazar, Nâzım Hikmet'le Orhan Veli'yi karşılaştırarak Nâzım'ın şiirinin ve yaptığı yeniliklerin Orhan Veli şiiri karşısında geri plâna itilmiş olduğundan yakınır. Orhan Veli'nin şiiri hakkındaki tespitlerini ise şu cümlelerle özetler:

'Orhan Veli'nin şiirde yaptığı bir yeniliktir. Ama yalnızca bir yenilik. Köklü olmayan, içeriği düşünmeyen bir yenilik. Biçimsel bir yenilik. Dilde, anlatım biçiminde, imge dünyasında bir yenilik. Bence yarım, daha doğrusu yarım kalmış bir yenilik.'

Bu iki yazının haricinde altı yazı daha yer alır *Oluşum*'un bu özel sayısında. Yazıların dı-

şında en başta Behçet Necatigil, İlhan Berk, Sabahattin Kudret Aksal, Turgut Uyar, Edip Cansever, Said Maden, Süreyya Berfe ve Enis Batur olmak üzere yirmi şairin şiirleri görünür. Derginin son sayfaları ise on civarında Batı şiirinden çevirilere ayrılmıştır. *Oluşum*'un bu şiir özel sayısı hakkında kendi bünyesine ait bir hüküm vermemiz gerekirse, diğer şiir özel sayılarına mukabil daha iyi hazırlanmış olduğunu söyleyebiliriz.

*

Bir sonraki şiir özel sayısı ise aynı zamanda 1980'li yılların ilk şiir özel sayısı da olan *Dönemeç* (Mayıs 1979-Nisan 1988, 91 sayı) dergisinin '70'li Yılların Şiiri ve Ozanları Özel Sayısı'dır.[7] Bu, yayım hayatı boyunca özel sayılara önem vermiş olan *Dönemeç*'in, hazırladığı üç şiir özel sayısından ilkidir de aynı zamanda. Dönemeç'in şiir özel sayısının en belirgin özelliği ise, şiir örneklerinden ziyade şiir ve şairler üzerine değerlendirme yazılarının ve soruşturmalara verilen cevapların ağırlıklı olarak ön plâna çıkmış olmasıdır.

70'li yılların şiirine bir 'kuşak' sorunu olarak yaklaşılmadığının belirtildiği takdim yazısından sonra Mehmet Yaşar Bilen'in '70'li Yılların Şiirine ve Ozanlarına Genel Bakış' başlıklı yazısı gelmektedir. Bu yazıda sosyalist gerçekçi şairler idealize edilirken, 1940 kuşağı ve 70'li yılların sosyalist şairlerinin dışında kalanlar, en başta İkinci Yeni, 'burjuva' olmakla eleştirilir. Sağ görüşlü şairlerin yok sayıldığı, farklı sanat anlayışına sahip olan diğer sosyalist şairlerin burjuva olarak tanımlandığı bu yazıdan sonra Ahmet Günbaş'ın '70'li Yılların Sonunda Şiirimizin Durumu ve Yeni Ozanlar' yazısı daha düzeyli bir çalışma olarak dikkat çeker. Burada, 70'li yılların edebiyat faaliyetleri birçok açıdan ele alınırken, bu dönem şairlerinin işlediği konulara da genişçe değinilir.

Bu iki yazının dışında birkaç çalışmanın daha yer aldığı *Dönemeç*'in şiir özel sayısında iki de soruşturma bulunmaktadır. İlk soruşturmada dergi açısından üzücü bir durumun olduğunu görmekteyiz. Çünkü bu soruşturma için yirmi beş şair ve eleştirmene soru gönderilmiş olmasına rağmen sadece dördünden cevap gelmiştir. Bu durum, 'Belki de ünlülerimizin çoğunluğu, şiirimizin bugünü ve yarını için kafa yormuyorlar... ifadesiyle eleştirilir. Diğer soruşturma ise 70'li yıllarda tanınmaya başlayan şairlere yöneliktir. İkinci soruşturmaya cevap gönderen şairlerin birer de şiiri yayımlanır dergi sayfalarında. Şairlerin bu ikinci soruşturmaya olan ilgisinin daha fazla olduğunu görmekteyiz. Burada toplam otuz şairin soruşturmaya verdikleri cevaplarla birer şiir yer alır.

Dönemeç dergisinin hazırladığı bu şiir özel sayısı için, tam teşekkülü bir sayı olmamakla birlikte, 70'li yılların şiiri ve genç şairleri üzerine önemli bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz.

*

Dönemeç'in ikinci şiir özel sayısı ise, ilkinden tam bir yıl sonra 'Şiirimizde Ulusal Kurtuluş Savaşı' adıyla yayımlanır.[8] Kurtuluş Savaşının edebiyatta yansımaları söz konusu olduğunda ilk olarak roman çalışmaları akla gelir. Dönemeç dergisinin bu özel sayıda Kurtuluş Savaşının Türk şiirindeki etkilerini ele alarak dergi çerçevesinde bir ilke imza atmış olduğunu söyleyebiliriz.

Bu özel sayı, şiir ve romanlarında Kurtuluş Savaşma genişçe yer veren Attilâ İlhan'ın 'Kurtuluş Savaşı Demek...' başlıklı yazısıyla başlar. Daha sonra gelen 'Şiirimizde Ulusal Kurtuluş Savaşımız' başlığıyla Efdal Sevinçli imzasını taşıyan yazıda evvela Kurtuluş Savaşının o yılların şiirinde ne şekilde akis bulduğundan bahsedilir. İşgal edilmesiyle birlikte kurtuluş mücadelesinin simgesi hâline gelen İzmir hakkındaki şiirlerden söz edilen bu yazıda, Kurtuluş Savaşını ele alan destan şiirlerinden bahsedilir. Kurtuluş Savaşını şiir çerçevesinde konu edi-

nen başka yazılar da vardır dergi sayfalarında: Savaşan Şiirler... (Yaşar Aksoy). Halk Şiirinde Kurtuluş Savaşı (Hasan Barışcan). Mehmet Akif ve Kurtuluş Savaşımız (Ramis Dara). Kuvayı Milliye Destanı İzerine (Ahmet Günbaş). Dağlarca'nın Şiirlerinde Kurtuluş Savaşımız (Halil Şahan). Ceyhun Atuf Kansu ya da Bağımsızlık Mavisi (Hidayet Karakuş), Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Kurtuluş Savaşımız (Hüseyin Yurttaş), Ulusal Kurtuluş Savaşımızda Şiirleriyle Mehmet Emin ve Gülten Akın (Sabit Kemal Bayıldıran), Kurtuluş Savaşı ve Külebi (Mehmet Yaşar Bilen).

Bu çalışmaların haricinde şiirlerinde Kurtuluş Savaşının akis bulduğu Attilâ İlhan, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Cahit Külebi'nin cevaplarıyla oluşan bir soruşturma ile Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen yedi şiir yer almaktadır. Neticede *Dönemeç*'in bu özel sayısı, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde Kurtuluş Savaşı konusunu mütevazı bir çabayla ele almaktadır.

*

Oluşum dergisinin ikinci özel sayısı ise *Dönemeç*'in özel sayısından bir ay sonra yine 'Şiir Özel Sayısı' adıyla okuyucuya ulaşır.[9] Şiir üzerine yazılar, şairlerle röportajlar ve şiirlerin bir arada verildiği bu özel sayıda bir de 'Çeviri Şiirleri Özel Bölümü' yer almaktadır. *Oluşum*'un bu şiir özel sayısı Enis Batur tarafından kaleme alınmış olan 'Şiir ve Ötesöz' başlıklı 70'li yılların toplumcu şiirine değini şeklinde şiir bilincini ele alan yazısıyla başlar. Bu yazıdan sonra İlhan Berk'le yapılmış iki röportaj gelir. Bir de şiirlerin arasında Oğuz Demiralp'in 'Babasına Yenilen Savaşçının Öyküsü' başlıklı yazısı vardır dergi sayfalarında. Demiralp'in, İsmet Özel'in şiir dünyasını ele aldığı bu yazıda şiirlerdeki isyan duygusunu başarılı bir şekilde değerlendirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Yalnız burada yazarın bazı şiirleri yoğun bir şekilde cinsel imgelere hapsetmesi. Freud okumalarının İsmet Özel'in şiirlerine tatbik denemesi şeklinde kendisini gösteriyor.

Özel sayının şiirlerine baktığımızda ise üç dört isim haricinde adı sanı duyulmamış şairlerle genç şairlerin şiirlerinin ağırlıklı olarak yer aldığını görüyoruz. Özel sayının ikinci bölümünü teşkil eden 'Çeviri Şiirler' bölümünde ise elliye yakın Dünya şiirinden örneklerle iki de çeviri yazı bulunmaktadır. Son söz olarak *Oluşum*'un bu ikinci şiir özel sayısı için şiir örnekleriyle şiir hakkında birkaç yazının bir araya getirildiği özel sayı için sarf edilmesi gereken emekten uzak bir sayı olduğunu söylersek haksızlık etmiş sayılmayız.

*

Bir şiir özel sayısı da *Türkiye Yazıları* [Nisan 1977 - Mayıs 1983, 74 sayı] dergisi tarafından 'Şiirimizin Güncel Sorunları' adıyla yayımlanır.[10] Derginin kapağında her ne kadar 'şiir özel sayısı' ibaresi yazmıyor ise de, iki yazının dışındaki bütün yazılar şiirin güncel sorunları üzerinedir.

Derginin bu sayısı Ahmet Telli'nin 'Karşımızdakiler Kadar Cesur muyuz?' başlıklı yazısıyla başlar. Ahmet Telli, bu yazısında İsmet Özel'in şiir hakkındaki düşüncelerini bir cephe mantığıyla eleştirme yönünde gayret gösteriyor. Diğer yazıların tamamına yakını ise iddialı başlıklar taşıyor olmalarına rağmen 'Şiirimizin Güncel Sorunları'nı kapsayacak nitelikte görünmüyor. Yalnız Ahmet Özer (Sanatın Sorunsalı) ve Necati Yıldırım'ın (Şiirin Tarihsel Sınavı) yazıları, en azından zevahiri kurtarabilecek nitelikte...

*

Dönemeç'in 'Şiirimizde Yergi Özel Sayısı' adıyla yayımlanan son şiir özel sayısı Türkiye Yazıları dergisiyle aynı tarihi taşımaktadır.[11] Şiirimizde köklü bir geleneğe sahip olan yergi konusunun ana hatlarıyla ele alınmaya çalışıldığı *Dönemeç*'in bu sayısı Hasan Hüseyin'in 'Yergi

= Eli Sopalı Gülmece' yazısıyla başlıyor. Hasan Hüseyin burada en başta Eşref ve Neyzen Tevfik'in şahsında şairlerin yergiye yönelmelerinin sebepleri üzerinde durmaktadır. Bu genel yazıdan sonra Türk edebiyatında yerginin dönemlere göre incelendiğini görmekteyiz: Halk Şiirinde Yergi (Hidayet Karakuş), Divan Şiirinde Yergi (Mehmet Yaşar Bilen), Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi Şiirinde Yergi (Efdal Sevinçli), Cumhuriyet Döneminde Şiirimizde Yergi (Ahmet Günbaş).

Bu çalışmaların haricinde İzmir'de yayımlanmış bir dergi olması hasebiyle bu şehrin yergi şairlerine yönelik bir yazı da yer alır *Dönemeç*'in bu şiir özel sayısında. 'ıstibdat'a Karşı İzmirli Şairlerde Yergi' başlıklı bu yazı, Yaşar Aksoy imzasını taşımaktadır. Yergi üzerine iki yazarla sınırlandırılmış bir soruşturma, 'Yergi Şiirimizden Seçmeler' ve 'ızmir Çukurundan' başlıklı çalışmalarla şiirimizde yergi konusu son bulur. Neticede büyük iddialarla hazırlanmamış olmakla birlikte Dönemeç'in bu özel sayısı, yine de göz ardı edilmemesi gereken bir özelliğe sahiptir diyebiliriz.

80'li yılların beşinci şiir özel sayısı ise kısa süren yayın hayatına rağmen döneminde epey etkili olan *Üç Çiçek* [Mayıs 1983 - Ocak 1984, 3 sayı] dergisi tarafından hazırlanır. Derginin üçüncü ve aynı zamanda son sayısına tekabül eden bu özel sayı 'Şiir Özel Kitabı' adını taşımaktadır.[12] Genç şairlerin ön plâna çıktığı ve şiir tartışmalarının yoğunluk kazandığı *Üç Çiçek*'in bir özelliği de kitap ebadında yayımlanmış olmasıdır. Derginin evvela, bu şiir özel sayısı hazırlanırken hangi ölçülerden hareket edildiğini dile getiren takdim yazısına müracaat etmek istiyoruz:

'Bu 3. Kültür Sanat Edebiyat Kitabımızı ise Günümüz Türk Şiiri'nin sorunlarına ayırdık. Başta ürünler bakımından en gençlere varıncaya değin antolojik bir toplamda sunmak istediğimiz Günümüz Türk Şiiri'nin yaşayan adlarını, bir başka geniş çabayı içerdiği gerekçesiyle ayrı bir zamana erteledik. Bu yüzden kitabımızda yer alan adların, ürünlerin antolojik bir toplam olmadığını belirtmek isteriz. Bir başka deyişle, Günümüz Türk Şiiri'nin sorunları doğrultusunda oluşturduğumuz *Şiir Özel Kitabı* ürünü bol bir şiir sorunları sayısı oldu.'

Bu açıklamaya harfiyen uyulduğunu gördüğümüz şiir özel sayısı, yine takdim yazısında belirtildiğine göre Behçet Necatigil'in hiçbir yerde yayımlanmamış üç şiiriyle başlıyor (Değişme, RH Negatif, Geçit). Bunu Cahit Tanyol'un Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Nâzım Hikmet ve Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerini incelediği 'Çağdaş Şiirimizin Temelleri' yazısı takip eder. Türk şiiri açısından önemsenmesi gereken bir şiir özel sayısı olan 'Şiir Özel Kitabı'ndaki diğer yazılar ise sırasıyla şöyle: Şairleri Olgunluğa Çağırma Niteliğinde Bir Ahlak Yazısı (Ali Günvar), Gerçek Şair, Gerçek Şiir Okuru Kimlerdir ya da Şiirin Amacı Anlam Değildir (Tuğrul Tanyol), 1940 Toplumcu Şiirini Hazırlayan Koşulları ve Ömer Faruk Toprak'ın Şiiri (Veysel Çolak), Oktay Rifat'ın Şiirine Genel Bir Bakış (Tuğrul Tanyol), Necati Cumalı İzerine Birkaç Söz (Ahmet Telli), İronide Kantarın Topuzu (Metin Celâl), Genç Şiirde Varlık Sorunu (Oktay Taftalı), Şiir İçin Önsözler (Özdemir İnce), Şiir ve Düş (Vural Bahadır Bayrıl), Taşralı Şairleri Ne Yapmalı? Taşralı Şairler Ne Yapmalı? (Adnan Özer), Karantina'lı Despina ve Siyasi Malüller (Akif Kurtuluş) ve Gövdeye Yazılan Şiir (Orhan Tekelioğlu). Bir de şiir ve yazıların ayrı bölümlere ayrılmadığı bu özel sayıda her yazıdan sonra birkaç şiire yer verilir. Neticede, *Üç Çiçek*'in bu şiir özel sayısının, *Türk Dili* dergisi hariç, tespit ettiğimiz diğer dergilerin yayımladıkları şiir özel sayılarından daha başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

*

Oluşum'un üçüncü ve son şiir sayısı ise *Üç Çiçek*'ten birkaç ay sonra 'Öykü ve Şiir Sayısı' adıyla yayımlanır.[13] Niçin 'Özel Sayı' dendiğini anlayamadığımız *Dönemeç*'in bu sayısında herhangi bir özelliğe rastlayabilmiş değiliz. Yazı çalışması olarak Nuran Harirî ile yapılmış bir röportaj ile bir şiir kitabı hakkındaki yazıdan ibaret olan bu sayıda, tamamına yakını tanınmamış şairlerden seçilen yığınla şiire yer verilmiş. Şiirlerle öykülerin iç içe geçtiği, herhangi bir tasnif ve yoğunluğun olmadığı 'Öykü ve Şiir Sayısı' için derginin herhangi bir sayısından farkının olmadığını söyleyebiliriz.

Türk Dili dergisinin seri olarak hazırladığı beş şiir özel sayısından ilki 'Türk Şiiri Özel Sayısı I (Eski Türk Şiiri)' adını taşımaktadır.[14] Türk edebiyatına en büyük hizmeti yıllardan beri hazırlamış olduğu özel sayılarla yapmış olan *Türk Dili*, 80'li ve 90'lı yıllarda yayımlanan bu şiir özel sayılarla da kalıcılığa önem verdiğini göstermektedir. Serinin ilki olan 'Eski Türk Şiiri'nin, alanında uzman isim olarak tanınan akademisyenler tarafından üç ana başlık altında incelendiğini görmekteyiz. Bu özel sayının ilk yazası 'ıslâm Öncesi Türk Şiiri' başlığıyla Prof. Dr. Talât Tekin imzasını taşıyor. Diğer iki yazı ise Yard. Doç. Dr. Osman Fikri Sertkaya (Eski Türk Şiirinin Kaynaklarına Toplu Bir Bakış) ve yine Talât Tekin (Karahanlı Dönemi Türk Şiiri) tarafından kaleme alınmış.

Türk Dili'nin ikinci özel sayısı ise ilkinden birkaç ay sonra 'Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)' adıyla yayımlanır.[15] Her açıdan akademik düzeyde hazırlanmış olduğunu belli eden *Türk Dili*'nin bu Divan şiiri özel sayısı, Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'nun 'Divan Şiiri' yazısıyla başlar.

Divan şiirinin ana hatlarıyla ele alındığı bu yazıdan sonra yedi yazı daha yer alır. Derginin ikinci yazısı 'Kasîde' başlığıyla yine Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu imzasını taşımaktadır. Yazının bitiminde ise en başta Güneş Kasidesi (Bursalı Ahmed Paşa) olmak üzere birkaç kasîde örneğine nesre çevrilmiş şekilleriyle dergi sayfalarında yer verilir. Bir sonraki çalışma, Dr. Cem Dilgiç imzalı 'Divan Şiirinde Gazel' başlıklı yazıdır. Gazelin tanım ve tarihçesinden başlanıp birçok gazel örneğinin incelendiği bu yazıdan sonra 'Seçme Gazeller' bölümü gelir. Burada Divan edebiyatının en seçkin şairlerinden gazel örnekleri yine nesre aktarılmış şekilleriyle birlikte verilir. 'Gazel Şerhi Örnekleri I' ve 'Gazel Şerhi Örnekleri II' başlıklı yazılar ise Prof. Dr. Ali Alpaslan ile Doç. Dr. Haluk İpekten tarafından yazılmışlardır. Derginin diğer üç yazısında ise 'Divan Şiirinde Musammatlar'ı Halil Erdoğan Cengiz, 'Mesnevî'yi Doç. Dr. İsmail Ünver ve 'Çağatay Şiiri'ni Prof. Dr. Kemal Eraslan incelemektedir. *Türk Dili*'nin bu Divan şiiri özel sayısı, ele alınan konular çerçevesinde müracaat edilmesi gereken bir kaynak eser niteliği taşımaktadır.

1980'li yılların son şiir özel sayısı, 'Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri)' adıyla *Türk Dili* dergisi tarafından okuyucuya ulaştırılır.[16] Her hâliyle uzun süreli emek sarf edilerek hazırlandığını belli eden bu özel sayıda ele alınan konuların yazıları uzman isimlerce kaleme alınarak kalıcılık sağlamıştır. *Türk Dili*'nin seri olarak hazırlamış olduğu bu özel sayıların bir başka özelliği de incelenen her konudan sonra o konuyla ilgili örnek şiirlere genişçe yer verilmiş olmasıdır. Meselâ Doç. Dr. Nevzat Gözaydın imzasını taşıyan ve derginin ilk çalışması olan 'Anonim Halk Şiiri İzerine..' başlıklı yazıdan sonra bu konuyla ilgili yetmiş sayfaya yakın örnek şiir yer almaktadır.

Halk şiirinin toplam üç başlık altında genişçe incelendiği bu özel sayının ikinci yazısı 'Türk Saz Şiiri' başlığı ile Prof. Dr. Saim Sakaoğlu tarafından hazırlanmış. Sakaoğlu, bu yazısında 16. 17. 18. 19 ve 20. yüzyıl Türk saz şiirini genişçe incelemektedir. Ayrıca burada on sayfalık konu ile ilgili 'bibliyografya'ya dikkat çekmek isteriz. Prof. Dr. Abdurrahman Güzel ise derginin son çalışması olarak 'Tekke Şiiri'ni, ele alıyor. Bu çalışmanın sonunda ise 'Tekke Şiirinden Örnekler' başlığı ile Ahmed Yesevî'den itibaren bu türün en seçkin örnekleri gelmektedir.

*

Türk Dili dergisinin Ocak-Şubat 1992 tarihinde yayımlanan şiir özel sayısı yeni Türk şiirine ayrılmış: Türk Şiiri Özel Sayısı IV (Çağdaş Türk Şiiri).[17] Bu çalışmamız dahilinde tespit ettiğimiz şiir özel sayıları arasında en hacimlisi olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz *Türk Dili*'nin bu şiir özel sayısı, gerek yeni Türk şiirinin dönem dönem incelenmesi ve gerekse her dönemin önemli görülen şairlerinden birçok şiire yer verilmiş olması sebebiyle bir başvuru kaynağı niteliğini taşımaktadır. Ele alının dönemlerin şairlerinden iyi bir seçim yapılarak şiir örneklerine genişçe yer ayrılmış olması, ayrıca bu çalışmaya antolojik bir özellik de katmaktadır.

Derginin ilk yazısı Prof. Dr. İsmail Parlatır imzasının taşıyan 'XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri' başlıklı yazıdır. Yazar burada Tanzimat'ın birinci ve ikinci kuşağı ile Servet-i Fünûn hareketini inceleyerek şiirimizde meydana gelen yenilikleri ele almaktadır. Bu yazının sonunda iki yüz sayfaya yakın sözü edilen dönemlerin şairlerinden şiirlere yer verilmektedir. Bir sonraki çalışma ise Prof. Dr. M. Orhan Okay'a ait olan 'Yeni Türk Şiiri (1900-1923)' başlıklı yazıdır. Okay burada dönemin edebî toplulukları çerçevesinde şiir estetiğini, şiirin muhteva ve temalarını, 'Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri' başlığını taşıyan derginin son yazısında ise Prof. Dr. İnci Enginün, Cumhuriyet'in ilk yıllarından 60'lı yıllara kadar Türk şiirini incelemektedirler.

*

Türk Dili'nin son şiir özel sayısı, bir önceki özel sayıdan dört yıl sonra 'Türk Şiiri Özel Sayısı V (Türkiye Dışı Çağdaş Türk Şiiri)' adıyla okuyucuya ulaşır.[18] *Türk Dili* bu özel sayı ile, varlığından haberdar olduğumuz; fakat ne olduğunu pek bilmediğimiz Türkiye sınırları dışında kalan Türk şiirinden bizleri haberdar etmektedir. Bu sözünü ettiğimiz Türkiye dışındaki Türk şiirinden genel olarak son yıllarda antoloji türü çalışmalarla bilgi sahibi olduğumuz göz önünde bulundurulursa, *Türk Dili*'nin 'Türkiye Dışı Çağdaş Türk Şiiri' özel sayısının değerinin daha iyi anlaşılacağı kanaatindeyiz. Bu özel sayıda on beş madde hâlinde ele alınan konu başlıkları sırasıyla şöyle yer almaktadır: Çağdaş Kıbrıs Şiiri (Gülgün Serdar), Çağdaş Batı Trakya Türk Şiiri (Feyyaz Sağlam), Bulgaristan Türkleri Şiiri (Hayriye Süleymanoğlu Yenisoy), Makedonya ve Yugoslavya'da Çağdaş Türk Şiiri (Prof. Dr. İsmail Parlatır), Romanya'da Çağdaş Türk Şiiri (Enver-Nedret Mahmut), Çağdaş Gagauz Şiiri (Doç. Dr. Mustafa Argunşah), Federal Almanya'da Türk Şiiri (Prof. Dr. Nevzat Gözaydın), Çağdaş Irak Türkmen Şiiri ve Şairleri (Prof. Dr. Hamza Zülkifar), Modern Azerbaycan Şiiri (Halil İbrahim Usta), Çağdaş Türkmen Şiiri (Dr. Mehmet Kara), Karaçay-Malkar Şiiri (Yrd. Doç. Dr. İsmail Doğan), Çağdaş Özbek Şiiri (Dr. Ertuğrul Yaman), Afganistan Türk Şiiri (Doç. Dr. Kiyamettin Barlas), Yirminci Yüzyıl Kırgız Şiiri (Prof. Dr. Emine Gürsoy-Naskali) ve Yirminci Yüzyılda Tatar Şiiri (Yrd. Doç. Dr. Fatma Özkan).

*

Tespit edebildiğimiz son şiir özel sayısı ise 1990'lı yılların önemli şiir dergilerinden *Sombahar*'ın Mayıs-Haziran 1996 tarihli ve aynı zamanda son sayısına denk gelen 'Kıbrıs Şiiri Özel Sayısı'dır.[19] Yayın hayatı boyunca toplam üç özel sayıya (Kadın Şairler Altları, Nâzım Hikmet, Kıbrıs Şiiri) imza atmış olan bu derginin hüzünlü ifadelerin yer aldığı 'Sombahar'ın Sonu' baş-

lıklı takdim yazısından etkilenmemek mümkün değil. Özelde Sombahar'ın genelde ise edebiyat dergilerinin trajedisinin dile getirildiği bu takdim yazısında kısaca şunlar söylenir:

'(...) *Sombahar*'ın edebiyat ömrünü tamamlamış bir dergi olduğuna inanmıyoruz. Ancak, ulaşılan tirajın bizlerde yarattığı psikolojik etki, derginin düşünce üretimi dışındaki soluk alıp vermesini etkilemeye başladı. (...) *Sombahar*'a altı yıl içinde 1500'ün üstünde şairden şiir geldiğini saptadık. Sombahar'm bir iki istisna dışında satış sayısı 800-900'ü geçmedi. Yani öyle bir nokta söz konusu ki, dergimize şiir yollayan kişilerin dahi *Sombahar*'ı alıp okumadığı bir gerçek. Bir de genel anlamıyla, şiir yazanları, okuyanları düşündüğümüzde okur sayısının ne denli dramatik olduğunun baştan beri farkındaydık. Ama, altı yıldır belli bir ritim ve tavırla çıkan bir derginin değişmez okur sayısıiun 400'ü bulmaması, bizi son aylarda kötümserliğe itti.'

Derginin son sayısı olmasına rağmen öylesine bir özel sayı olmaktan uzak. Kıbrıs şiiri üzerine ciddî inceleme yazılarının yer aldığı bu sayı, 'Kıbrıslı Türk Şiiri' ve 'Kıbrıslı Rum Şiiri' olmak üzere iki bölümden oluşuyor. Sekiz inceleme yazısı ve bir soruşturmanın yer aldığı birinci bölümde Kıbrıslı Türk şairlerden on iki de şiir bulunmaktadır. İkinci bölüm için ise Kıbrıslı Rum şiiri hakkında bir fikir verebilecek düzeyde inceleme yazılarının ve şiir örneklerinin bir araya getirilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Derginin son sayısı olmasına rağmen gayet titiz bir çalışma neticesinde hazırlanan bu özel sayının, siyasî plânda her zaman gündemde kalan; fakat sanat edebiyat açısından bize yabancı gibi duran Kıbrıs'ı şiir cephesiyle gündemleştirmesi ayrıca önem arz etmektedir.

DİĞERLERİ

I-Şiir Dosyaları

Beat Şiiri, *Sombahar*, y. 1, nr. 6, Temmuz-Ağustos 1991, s. 16-46.

Çağdaş Şiirde Mistik Öğe, *Ludingirra*, y. 1, nr. 2, Bahar 1997, s. 29-151.

Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı I, *Sombahar*, nr. 10, Mart-Nisan 1992, s. 12-34.

Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı II, *Sombahar*, nr. 11, Mayıs-Haziran 1992, s. 15-53.

Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı III, *Sombahar*, nr. 12, Temmuz-Ağustos 1992, s. 14-33.

30'lu Yıllarda Şiir, *Ludingirra*, y. 2, nr. 5, Bahar 1998, s. 33-115.

Savaş ve Şiir, *Sombahar*, y. 1, nr. 4, Mart-Nisan 1991, s. 13-35.

80 Sonrası Şiiri 2, *Evrensel Kültür*, nr. 18, Haziran 1993, s. 25-40.

Şiir Antolojileri, *Ludingirra*, y. 2, nr. 10-11, Yaz-Güz 1999, s. 150-192.

Şiir Dergileri, *Sombahar*, nr. 25, Eylül-Ekim 1994, s. 5-27.

Şiir, Dil ve İmge, *Hece*, y. 2, nr. 17, Mayıs 1998.

Şiir Dosyası, *Yazıt*, nr. 2, Şubat 1990, s. 8-51.

Şiir ile Müzik, Ludingirra, y. 2, nr. 10-11, Yaz-Güz 1999, s. 30-96.

Şiir ve İktidar I, *Sombahar*, nr. 24, Temmuz-Ağustos 1994.

Şiir ve İktidar II, *Sombahar*, nr. 25, Eylül-Ekim 1994, s. 5-27.

Şiir ve İktidar III, *Sombahar*, nr. 26, Kasım-Aralık 1994, s. 57-71.

Şiir ve Eleştiri I, *Sombahar*, nr. 15, Ocak-Şubat 1993, s. 16-48.

Şiir ve Eleştiri II, *Sombahar*, nr. 16, Mart-Nisan 1993.

Şiir ve İntihar I, *Sombahar*, nr. 13, Eylül-Ekim 1992, s. 6-23.
Şiir ve İntihar II, *Sombahar*, nr. 14, Kasım-Aralık 1992, s. 14-48.
Şiir. Yorum ve Eleştiri, *Ludingirra*, y. 1, nr. 2, Bahar 1997, s. 22-128.
Şiir. Yorum ve Eleştiri, *Ludingirra*, nr. 4, Kış '97, s. 22-128.
Şiirin Geri Dönüşü, *Ana Dili*, nr. 18, Temmuz-Ağustos 2000, s. 85-93.
Şiirin Toplumsallaşması, *Yeni Olgu*, nr. 10, Ocak 1982, s. 1-19.
Şiirimizde Gençler Olgusu, *Gösteri*, y. 2, nr. 13, Aralık 1981, s. 62-79.
Yüzyılların Ötesinden Bugüne Divan Edebiyatı, *Gösteri*, y. 2, nr. 17, Nisan 1982, s. 62-79.

II-Şairler Üzerine Özel Sayı ve Dosyalar

A. Kadir [Dosya], *Düşün*, nr. 5/35, Mart 1987, s. 14-23.
Abdülhak Hâmid Tarhan, *Gündüz*, c. 3, nr. 14, 1 Mayıs 1937, s. 64.
Abdülhak Hâmid Tarhan, *Yücel*, c. V, nr. 27, Mayıs 1937.
Abdülhak Hâmid Tarhan, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XV, 1 Temmuz 1967, 159 s.
Ahmed Hâşim, *Yeni Türk*, c. I, nr. 10, Temmuz 1933, s. 43-88.
Ahmet Hamdi Tanpınar [Dosya], *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 91-143.
Ahmet Kutsi Tecer [Dosya], *Antoloji*, c. 2, nr. 7, Temmuz 1981, s. 41-60.
Ahmet Muhip Dıranaz, *Kitaplar*, nr. 8, Ağustos 1980, s. 54-71.
Ahmet Telli'nin Şiiri, *Türkiye Yazıları*, nr. 72, Mart 1983, 43 s.
Akif Kurtuluş, *Sombahar*, y. 1, nr. 4, Mart-Nisan 1991, s. 65-79.
Alâaddin Soykan [Dosya], *Düşçınarı*, nr. 12, Eylül-Ekim 1998, s. 3-33.
Arthur Rimbaud [Dosya], *Düşler*, nr. 2, Eylül 1991, s. 41-48.
Aşık Veysel, *Yelken*, nr. 194, Nisan 1973, 19 s.
Bahaettin Karakoç, *Seviye*, y. 1, nr. 6, Mart-Nisan 1998, 32 s.
Behçet Necatigil, [Dosya], *Kitaplar*, y. 1, nr. 2, Şubat 1980, s. 28-48.
Behçet Necatigil, *Edebiyat Cephesi*, nr. 19-20, 1-31 Aralık 1979.
Behçet Necatigil, *Saçak*, y. 4, nr. 29, Mart-Nisan 1980, 8 s.
Cahit Sıtkı Tarancı [Dosya], *Yeni İnsan*, nr. 23, Kasım 1964.
Cahit Sıtkı Tarancı, *Varlık*, y. 24, nr. 441, 1 Kasım 1956.
Cahit Sıtkı Tarancı, *Varlık*, y. 24, nr. 442, 15 Kasım 1956.
Cahit Sıtkı Tarancı, *Yenilik*, c. 10, nr. 47, Kasım 1956, 50 s.
Cahit Sıtkı Tarancı'nın Ölümü İzerine, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 12, nr. 57-58.
Cahit Zarifoğlu, Yedi İklim, nr. 5-6, Temmuz-Ağustos 1987, 58 s.
Cemal Süreya, *Çağdaş Türk Dili*, nr. 26, Nisan 1990, s. 661-693.
Çağdaş Macar Şiirinde Attile Jozsef [Dosya], *Militan*, nr. 3, Mart 1975, s. 32-76.
Diriliş Neslinden Sezai Karakoç'a Armağan, Biat, y. 5, nr. 6, Yazbahar 2000, 49 s.
Ebubekir Eroğlu [Dosya], *Sombahar*, nr. 12, Temmuz-Ağustos 1992, s. 14-33.
Ece Ayhan [Dosya], *Ludingirra*, y. 1, nr. 2, Bahar 1997, s. 24-116.
Egemen Berköz [Dosya], *Sombahar*, nr. 26, Kasım-Aralık 1994, s. 22-54.
Engin Turgut [Dosya], *Sombahar*, nr. 20, Kasım-Aralık 1993, s. 40-57.
Enis Batur [Dosya], *Sombahar*, y. 1, nr. 5, Mayıs-Haziran 1991, s. 15-30.
Goethe, *Tercüme*, c. 9, nr. 49-51, Ocak-Haziran 1949, 215 s.
Güzide Taranoğlu, *Gülpınar*, y. 4, nr. 45, Ocak 1980, 38 s.
Güzide Taranoğlu'nun Hayatı-Eserleri-Sanatı, *Gülpınar*, y. 3, nr. 33, Ocak 1979, 38 s.

Halil Soyuer [Dosya], *Antoloji* c. 1. nr. 6. Haziran 1981, s. 47-68.
Halit Asım [Dosya], *Sombahar*. nr. 28. Mart-Nisan 1995, s. 61-72.
Hamdullah Suphi Tanrıöver, *Türk Yurdu*, c. 6. nr. 2, Şubat 1967, 100 s.
Hasan Hüseyin [Dosya], *Dönem*, y. 1. nr. 7, Mart 1984, s. 1-11.
Hasan Hüseyin. Dönemeç. y. 7. nr. 78. Mart 1987, 67 s.
Haydar Ergülen [Dosya], *Sombahar* nr. 32, Kasım-Aralık 1995, s. 23-62.
Hisar Şairleri [Dosya], *Türk Edebiyatı*, nr. 120. Ekim 1983, s. 30-51.
Hoca Ahmed Yesevi, *Türk Edebiyatı*, nr. 192, Ekim 1989, 43 s.
Hulki Aktunç, *Sombahar*, y. 2. nr. 9. Ocak-şubat 1992, s. 21-37.
İlhami Çiçek, *Hece*, y. 1, nr. 6. Haziran 1997, s. 64-91.
Kadın Şairler Altları, *Sombahar*. nr. 21-22, Ocak-Şubat 1994, 254 s.
Küçük İskender [Dosya], *Sombahar*, nr. 17, Mayıs-Haziran 1993, s. 59-73.
Lale Müldür [Dosya], *Sombahar*. nr. 15, Ocak-Şubat 1993, s. 59-80.
M. Akif İnan, *Yedi İklim*, nr. 120. Mart 2000, 94 s.
M. Şakir İlkütaşır. *Sivas Folkloru*. nr. 53, Haziran 1977, 30 s.
Mehmet Âkif Anıt Sayısı. *Türk Edebiyatı*, nr. 158, Aralık 1986, 88 s.
Melunet Âkif Ersoy, *Yedi İklim*. c. 12. nr. 117-118, Aralık-Ocak 1999-2000, 122 s.
Mehmet Âkif'in Hatırasına, *Türk Edebiyatı*, nr. 113, Mart 1983, 50 s.
Mehmet Müfit [Dosya], *Sombahar*, y. 1, nr. 3, Ocak-Şubat 1991, s. 14-29.
Mehmet Taner [Dosya], *Sombahar*, nr. 19, Eylül-Ekim 1993, s. 54-70.
Melih Cevdet Anday [Dosya], *Sombahar*, nr. 23, Mayıs-Haziran 1994, s. 27-68.
Metin Altıok [Dosya], *Sombahar*, y. 1, nr. 2, Kasım-Aralık 1990, s. 18-29.
Metin Altıok [Dosya], *Ludingirra*, y. 2, nr. 5, Bahar 1998, s. 35-89.
Mevlâna, *Hamle*, c. 1. nr. 5. Birincikânun 1940, s. 1-15.
Mevlâna, *Türk Edebiyatı*, y. 12, c. 1, nr. 12, Aralık 1972, 45 s.
Mevlâna, *Türk Yurdu*, y. 52, c. 3, nr. 8-9-10, Temmuz 1964, 127 s.
Muallim Naci, *Yeni Sanat*. nr. 8. Kasım 1974.
Nâzım Hikmet, *Papirüs*, nr. 16. Eylül 1967, 78 s.
Nâzım Hikmet [Dosya]. May. nr. 9. Haziran 1968.
Nâzım Hikmet, *Türkiye Defteri*. nr. 8. Haziran 1974, 128 s.
Nâzım Hikmet - Orhan Kemal [Dosya], *Yansıma*, y. 3, c. 2, nr. 31, Temmuz 1974, s. 8-29, 44-58.
Nâzım Hikmet 85 Yaşında [Dosya], *Düşün*, nr. 3/34, Ocak 1987, s. 2-47.
Nâzım Hikmet, *Sombahar*. nr. 31. Eylül-Ekim 1995, 93 s.
Necip Fazıl Kısakürek, *Yönelişler*. nr. 25, Temmuz 1983. 63 s.
Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına, *Türk Edebiyatı*, nr. 117, Temmuz 1983, 111 s.
Necip Fazıl'a Rahmet. *Mavera*, nr. 80-81-82, Temmuz-Ağustos-Eylül 1983, 264 s.
Necip Fazıl Kısakürek [Dosya], *Kültür Dünyası*, y. 2, nr. 13, Mayıs 1998, s. 12-27.
Nilgün Marmara [Dosya], *Sombahar*, nr. 13, Eylül-Ekim 1992, s. 6-23.
Nuri Pakdil Üstadımıza. *Yedi İklim*, c. 8, nr. 58, Ocak 1995, 120 s.
Orhan Veli Kanık, *Kaynak*. c. 3. nr. 36, Aralık 1950.
Orhan Veli Kanık, *Papirüs*, nr. 8, Ocak 1967, 59 s.
Ölümünün 15. Yılında Cahit Sıtkı Tarancı, *Varlık*, y. 39, nr. 771, 1 Aralık 1971.
Ölümünün 20. Yılında Cahit Sıtkı Tarancı, *Milliyet Sanat*, nr. 200, 8 Ekim 1976, s. 1-9.
Rene Char, Düşler, nr. 3, *Kasım* 1991, s. 36-49.

Sabahattin Kudret Haksal [Dosya], *Türk Dili*, nr. 37, Temmuz-Ağustos 1993, s. 43-60.
Salah Birsel [Dosya], *Sombahar*, nr. 29, Mayıs-Haziran 1995, s. 22-54.
Sami Baydar [Dosya], *Sombahar*, nr. 14. Kasım-Aralık 1992, s. 14-48.
Schiller, *Tercüme*, c. XIII, nr. 65-68, Ocak-Aralık 1959, 269 s.
Sezai Karakoç, *Kitap Dergisi*, y. 13, nr. 93, Aralık 1998, 101 s.
Sezai Karakoç [Dosya], *Ludingirra*, nr. Bahar 1999, s. 33-95.
Sezai Karakoç'un Şiiri, *Yedi İklim*, c. 13, nr. 126, Eylül 2000, 128 s.
Suat Taşer'in Anısına, *Dönemeç*, nr. 65, Aralık 1982, 32 s.
Sunullah Arısoy [Dosya], *Karşı*, nr. 44, Aralık 1990, s. 8-15.
Şair Eşref, *Türkiye Yazıları*, nr. 58, Ocak 1982, 38 s.
Şeyh Galib [Dosya], *Hece*, nr. 26-27, Şubat-Mart 1999, s. 82-119.
Tevfik Fikret, *Galatasaray*, nr. 11, 24 Kânunuevvel 1931, 40 s.
Tevfik Fikret, *Varlık*, y. 35, nr. 708, 15 Aralık 1967, s. 1-10.
Tevfik Fikret [Dosya], *Hisar*, y. 12, c. 8, nr. 49 (124), Ocak 1968, s. 3-11.
Tevfik Fikret, *Militan*, nr. 8-9, Ağustos-Eylül 1975, 112 s.
Tuğrul Tanyol [Dosya], *Sombahar*, nr. 11, Mayıs-Haziran 1992, s. 15-53.
Turgut Uyar [Dosya], *Ludingirra*, y. 1, nr. 2, Bahar 1997, s. 29-151.
İlkü Tamer [Dosya], *Ludingirra*, y. 2, nr. 5, Bahar 1998, s. 45-121.
Üstad 79 Yaşında [Necip Fazıl Kısakürek], *Mavera*, y. 8, c. 8, nr. 91, Haziran 1984, s. 1-34.
Üstad Sezai Karakoç'a, *Yedi İklim*, c. 6, nr. 44-45, Kasım-Aralık 1993, 160 s.
Yahya Kemal Beyatlı [Dosya], *Kültür Dünyası*, y. 1, nr. 7, Kasım 1997, s. 33-52.
Yunus Emre, *Türk Yurdu*, y. 55, c. 5, nr. 319, Ocak 1966, 199 s.
Yunus Emre, *Yeni Edebiyat*, c. II, nr. 11 (23), Eylül 1971, 34 s.
Ziya Osman Saba, *Varlık*, y. 24, nr. 448, 15 Şubat 1957.
Ziya Osman Saba İlhan Tarus, *Varlık*, y. 34, nr. 687, 1 Şubat 1967, s. 1-19.

---

[1] *Kaynak* [Ank., Aylık Şiir dergisi], y. 2, nr. 17, Mayıs 1949.
[2] *Papirüs* [İst., Aylık], nr. 41, Ekim 1969, 159 s.
[3] *Yansıma* [İst., Aylık sanat ve kültür dergisi], y. 2, c. 3, nr. 18, Haziran 1973, 159 s.
[4] *Çağ* [İst, Aylık sanat ve düşün dergisi], nr. 12, Ağustos 1976, 14 s.
[5] *Varlık*, y. 44, nr. 847, Nisan 1978.
[6] *Oluşum* [Ank., Aylık sanat ve düşün dergisi], y. 6, nr. 22-23, Ağustos-eylül 1979, 48 s.
[7] *Dönemeç* [İzmir, Aylık edebiyat dergisi], y. 4, nr. 36-37, Temmuz-Ağustos 1980, 81 s.
[8] *Dönemeç*, y. 5, nr. 48-49, Temmuz-Ağustos 1981, 81 s.
[9] *Oluşum*, y. 8, nr. 46-47, Ağustos-Eylül 1981, 76 s.
[10] *Türkiye Yazıları* [Ank., Aylık dergi], nr. 61-62, Nisan-Mayıs 1982, 33 s.
[11] *Dönemeç*, y. 5, nr. 58, Mayıs 1982, 89 s.
[12] *Üç Çiçek* [İst, Kültür, sanat, edebiyat kitabı], nr. 3, Ocak 1984, 216 s.
[13] *Oluşum*, y. 11, nr. 81-82/123-124, Temmuz-Ağustos 1984.
[14] *Türk Dili* [Ank., Aylık dil dergisi], nr. 409, Ocak 1986, 157 s.
[15] *Türk Dili*, nr. 415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, 718 s.
[16] *Türk Dili*, Nr. 445-450, Ocak-Haziran 1989, 454 s.
[17] *Türk Dili*, nr. 481-482, Ocak-Şubat 1992, 784 s.
[18] *Türk Dili*, nr. 531, Mart 1996.
[19] *Sombahar* [İst., İki aylık şiir dergisi], y. 6, nr. 35, Mayıs-Haziran 1996, 144 s.

TURAN KARATAŞ

ŞİİR BİBLİYOGRAFYASI
-ŞİİRE DAİR YAZILANLAR-

Niçin Bibliyografya

Kitap, dergi, makale gibi yayınların türünü, yıl, ay ve türünü belirterek bir bakıma "kimlik" bilgilerini veren ve bazı başlıklar altında, liste hâlinde tanıtan yazılara bibliyografya deniyor. Genellikle inceleme kitaplarının, araştırma yazılarının sonunda yer alan bu tür çalışmalar, bazan müstakil kitap olarak da yayımlanıyor. "Bir eser hazırlanırken yararlanılan kaynaklar" anlamına gelen **kaynakça** ile yayınevlerinin basıp sattıkları çeşitli kitapların listesini gösteren **kataloglar** bibliyografyanın yerini tutmaz. Kaynakça kelimesinin, bibliyografya terimini karşılamadığını düşünmüşümdür. Kaynakça, sınırları dar, yahut bir kitabın ya da yazının kaynakları anlamını çağrıştırır, dahası bu anlama gelir. Bibliyografya ise daha kapsamlıdır, bir konu başlığıyla ilgili bütün yayınları/kaynakları içine alır. Genel olarak şiire dair yazılanları toplama iddiası taşıyan böyle bir çalışmaya, bu yüzden bibliyografya adını verdik.

Herhangi bir konuda yapılacak ilmî çalışmalar için, daha önce ortaya konan araştırma ve incelemeleri derli toplu sunması sebebiyle bibliyografyalar büyük bir önemi haizdir. Büyük bir mesai isteyen, yorucu bir çalışma sonrasında ortaya çıkan bibliyografyalar, ortalama okuyucunun fazla ilgisini çekmez ama, araştırmacılar ve "özel okur"lar için vazgeçilmezdir. Son derece dikkat ve emek ister bibliyografyaların hazırlanması. Böyle bir çalışmanın okunmak amacıyla değil de, gerektiğinde bakılmak üzere hazırlandığı da bilinen bir gerçektir.

İşin zorluğu ve kaygılar

Şiir hakkında yazılanların tam bir sayımını vermenin mümkün olmadığını edebiyata âşina olan herkes bilir. Ne var ki, bir şey yapmak, hiçbir şey yapmamaktan iyidir ilkesinden hareketle böyle "netameli", her zaman eleştiriye açık ve her zaman eksik kalmaya mahkum bir çalışmaya soyunduk. Amacımız, şiir üzerinde çalışanlara bir yazılanlar toplamı sunup yol göstermek, bir de şiir için ne zaman, nelerin yazılıp yazılmadığım mümkün mertebe gözler önüne sermekti. Daha önce, yaklaşık beş yüz yazının künyesini veren bir 'kaynakça' çalışması yapılmıştı (G. Gonca Gökalp: "Türkiye'de Şiir Kuramı Üzerine Bir Kaynakça Denemesi"). Epeyce eksik ve kimi künyelerin yanlış verildiği söz konusu çalışmadan elbette yararlandık. Diğer bibliyografyaları da bu anlamda gözden geçirdik. Araştırmacılara yararlanma kolaylığı sağlamak için yazıları yıllara göre ayırarak ve oluştukları çerçeveye (formata) göre gruplandırarak sunduk.

Her ne kadar Şuarâ Tezkireleri'nde şiir üzerine küçük değiniler yer alsa da, şiir üzerine kapsamlı bakışların, konuyla ilgili kuramsal yazıların ve değerlendirmelerin geçmişi çok uzak değildir. Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" (1868) başlıklı yazısını bir ilk örnek saymak yanlış olmaz. O tarihten bu güne şiire dair yazıların giderek arttığını ve ciddiyet arzettiğini ve kapsamını genişlettiğini görmek mümkündür. Ahmet Haşim'in önce "Şiirde Mana ve Vuzuh" adıyla kaleme aldığı ve sonradan Piyale'nin (1928) önsözüne koyduğu "Şiir Hakkında Bazı Müla-

hazalar", bizde ciddi manada ilk poetik yazıdır. Sonraki yıllarda Orhan Veli'nin "Garip Mukaddimesi" diye meşhur olan poetik yazıları, Necip Fazıl'in "Poetika"sı, 1950'ye gelinceye kadar şiirimizde görülen ciddi şiire dair kuramsal yazılardır. Cahit Sıtkı'nın şurda burda çıkmış, bir bütünlük arzetmeyen yazılarını da anmak gerekir. İkinci Yeni şiiriyle birlik şiir üzerine düşünen şairlerin sayısı artmış; şiir örneklerinin yanında şairlerin şiirin 'ne olup olmadığı'nı açıklayan ve kendi eserlerini destekleyen poetik yazıları da yayımlanır olmuştur. Hatta bunların kitap büyüklüğünde ve bütünlüğünde olduğunu da belirtelim. Sezai Karakoç'un *Edebiyat Yazıları I*, Salah Birsel'in *Şiirin İlkeleri*, İsmet Özel'in *Şiir Okuma Kılavuzu* ve Özdemir İnce'nin *Şiir ve Gerçeklik* kitapları, ilk akla gelen örneklerdir. Şiire dair teorik yazılar, daha yerinde bir deyişle şiirin 'ne idiği'ni irdeleyen yazıların sayısı özellikle son yirmi yılda ('80'den sonra) iyice artış göstermiştir. Şairlerin şiirin bizatihi kendisi üzerinde kafa yormaları da, dikkate değer bir çaba oluvermiştir.

Bu bibliyografya hazırlanırken, Türkiye'de özellikle son yüzyılda çıkmış önemli dergi koleksiyonlarının taranması gerekiyordu. Ne var ki 1950'lere kadar kaleme alınan şiire dair belli başlı teorik/poetik yazılar neredeyse bilindiği için son elli yıllık dönemin dergi koleksiyonları mümkün olduğunca taranmıştır. Özellikle kayda değer koleksiyonlar görülmüştür. Uzun bir zamanı ve yorucu bir uğraşı gerektiren bu çalışmayı yaparken geçmişte çıkmış ve hâlen yayımını sürdürmekte olan aşağıdaki dergi koleksiyonlarını taradık:

Adam Sanat (184 sayı, Aralık 1985-Mart 2001--->)
Ağaç (17 sayı, 14 Mart 1936-29 Ağustos 1936)
Broy (56 sayı, Kasım 1985-Mayıs-Haziran 1990)
Bürde (4 sayı, Nisan 1991-Temmuz 1991)
Dergâh (133 sayı, Mart 1990-Mart 2001--->)
Diriliş (396 sayı Nisan 1960-5 Şubat 1992 [7 dönem hâlinde])
Dost (102 sayı, Ekim 1957-Nisan 1973)
E (25 sayı, Nisan 1999-Nisan 2001--->)
Edebiyat (119 sayı, Şubat 1969-1983)
Edebiyat Ortamı (12 sayı, Şubat 1997-Ocak 1998)
Gurbet (Sivas; 12 sayı, Temmuz 1983-31 Mayıs 1984))
Hece (52 sayı, Ocak 1997-Nisan 2001--->)
Hisar (277 sayı, 16 Mart 1950-Aralık 1980 [iki dönem hâlinde])
Hürriyet Gösteri (222 sayı, Aralık 1980-Ekim 2000--->)
İpek Dili (Bursa; 15 sayı, 1 Nisan 1995-Ekim 1999)
Kalem ve Onur (Erzurum; 14 sayı, Sonbahar 1993-Bahar 1997)
Karçiçeği (Erzurum, 10 sayı, Mayıs 1991-Mayıs 1993)
Kaşgar (19 sayı, Aralık 1997-Ocak-Şubat 2001--->)
Kayıtlar (45 sayı, Kasım 1990-Haziran 1995)
Kitap-lık (46 sayı, Eylül 1993-Mart-Nisan 2001--->)
Kızılırmak (Sivas; 12 sayı, Ocak 1992-Aralık 1992)
Ludingirra (11 sayı, Bahar 1997-Yaz-Güz 1999)
Mavera (159 sayı, Aralık 1976-Mart 1990)
Palandöken (Erzurum; 15 sayı, Aralık 1992-Şubat 1994)
Papirüs (47 sayı, Haziran 1966-1970)
Polemik (11 sayı, Mayıs 1992-Ocak-Şubat 1994)

Polemik (Tokat; 11 sayı, Ocak 1998-Temmuz 1999)
Sombahar (35 sayı, Eylül-Ekim 1990-Mayıs-Haziran 1996)
Son Duvar (16 sayı, Mart 1997-Ağustos 1998)
Şiir Sanatı (2 sayı, 15 Ocak 1955-15 Şubat/15 Mayıs 1955)
Türk Dili (592 sayı, Ekim 1951-Nisan 2001--->)
Türk Edebiyatı (330 sayı, 15 Ocak 1972-Mart/Nisan 2001--->)
Varlık (1123 sayı, 15 Temmuz 1933-Nisan 2001--->)
Yaprak (28 sayı, 1 Ocak 1949-15 Haziran 1950)
Yazko Edebiyat (44 sayı, Kasım 1980-Mayıs-Haziran 1984)
Yedi İklim (132 sayı, Mart 1987-Mart 2001--->)
Yönelişler (51 sayı, Nisan 1981-1990)
Yusufcuk (24 sayı, Ocak 1979-Aralık 1980)

Aşağıdaki dergilerin ise belirttiğimiz sayılarına bakabildik: Akademi-Kubbealtı (1980-1989 yıllarına ait sayılar), Ay Işığı (Isparta; S. 1-10, Bahar 1996-Yaz 1998), Aylık Dergi (S. 1-38, Aralık 1978-Ocak 1982), Boğaziçi (1984-1991 yıllarına ait sayılar), Çağdaş Eleştiri (S. 1-24, Mart 1982-Aralık 1983), Çağdaş Türk Dili (S. 50-154, 1992-2000), Çağrı (Konya; S. 264-469, Ocak 1980-Aralık 2000), Doğuş (Yeni Dizi: S. 1-12, Nisan 1982-Mart 1983), Düş-Çınarı (S. 1-15, Kasım 1996-Mart-Nisan 1999), Gülpınar (S. 105-296, Ocak 1985-Aralık 2000), Güneyde Kültür (S. 11-22, Ocak 1990-Aralık 1990), İlmî Araştırmalar (S. 1-5, 1995-1997), İnsancıl (S. 15-50, Ocak 1992-Aralık 1994), İstanbul (C. 2, S. 1-12, Ocak 1955-Aralık 1955), Kafdağı (Almanya; S. 45-53, Temmuz 1998-Ekim 2000), Kıyı (S. 142-153, Ocak 1998-Aralık 1998), Merdiven (S. 1-11, Eylül 1997-Temmuz 1998), Meşâle (S. 86-97, 1989), Milliyet Sanat (S. 6-501, 3 Kasım 1972-Nisan 2001---->), Mina (Erzurum; S. 1-28, Şubat 1989-Ekim 1992), Oluşum (İkinci Dönem, S. 42-96, Ekim-Kasım 1977-Nisan 1982), Papirüs (Son Dönem: S. 23-46, 1999-2000), Sanat Olayı (S. 1-38, Ocak 1981-Temmuz 1985), Seviye (Çorum; S. 7-10, Mayıs-Haziran 1998-Kasım-Aralık 1998), Şehrengiz (S. 4-8, Şubat 1997-Haziran 1997), Töre (S. 103-115, 1979-1980), Türk Dili Dergisi (S. 64-81, Ocak 1998-Aralık 2000), Türk Yurdu (S. 1-12 1987; 29-40 1990; 101-112 1996), Yaşasın Edebiyat (S. 1-8, Kasım 1997-Haziran 1998), Yeni Defne (S. 30-81, Ocak 1984-Aralık 1988; S. 202-225, Ocak 1999-Aralık 2000), Yücel (S. 1-10, Kasım 1955-Ağustos 1956).

Kapsam ve Metod

Bibliyografyalar, araştırma konularının veya yapılan ilmî çalışmaların çeşitliliğine göre değişik şekillerde hazırlanabilirler. Yani, bibliyografya hazırlamanın değişmez bir metodu yoktur. Değişik bir ifadeyle, çoğu zaman, yapılan ilmî çalışmanın kendisi, bibliyografyasının yöntemini de belirler. Bazı bibliyografyalar, hazırlanan eserin kaynaklarını, yani araştırmacının yararlandığı eserleri ihtiva etmekle beraber, o konuda daha evvel yazılan kitap ve makaleleri de içine alır. Müstakil bibliyografyalar, neredeyse, belirlenen "başlık"ın ya da "konu"nun alanıyla sınırlıdır: *Şiir bibliyografyası, Halk edebiyatı bibliyografyası, Karacaoğlan bibliyografyası* vb. gibi. Bu tür bibliyografya çalışmalarına "özel" adı verildiğini de ekleyelim.

Bibliyografyalar, genellikle yazarların soyadı esas alınarak alfabetik olarak düzenlenir. Aynı yazarın birden çok eseri zikredilecekse, eserlerin tarih sırası dikkate alınır. Ne var ki, bizim hazırladığımız bu bibliyografyada, yazardan çok eser ve/ya yazı öne çıktığı için, yani bir bakıma yazının kendisi önem arzettiği için, bilinen yöntemin tersine yazıyı önceleyip başa al-

dık. Ne zaman, nerede, ne yazıldı sorusuna cevap olsun diye de, yazıları kronolojik sırayla verdik. Bibliyografyalarda çokluk, kitaplar ayrı bir başlık altında, yazılar da ayrı bir başlık altında verilir. Biz de öyle yaptık. Türk şiirinin dönemlerine, oluşumlarına değgin önemli bulduğumuz değerlendirmeleri ve değinileri kuramsal yazılardan ayırıp ayrı bir başlık altında sunduk. Ayrıca, soruşturmaları, söyleşileri de ayrı başlıklar altında vermeyi uygun bulduk. Yazı başlıkları belli olsun diye siyah (bold), kitap adları da eğik (italik) yazıldı.

Bu çalışmada, Türkçe'de (telif, tercüme) şiir üzerine yazılan kitapları ve şiire dair yazıları bir liste halinde sunmaya gayret ettik. Kitaplar kısmında, neredeyse bütünüyle şiire ayrılan kitaplara yer vermeye özen gösterdik. Ne var ki, bir kaç kitabın içinde genel/kuramsal şiir bahisleri ağırlıkta olmak üzere özel konulara da (şairlere ve şiir kitaplarına) yer verilmiştir. Bunları da, tümüyle şiiri konu edindiği için, bibliyografyaya aldık. İçinde şiir hakkında bir ya da bir kaç yazı yer alan ama bütünüyle şiire tahsis edilmeyen kitapları, kitaplar kısmında göstermek yerine, söz konusu kitabın içindeki yazıları, eğer ilk kez hangi kaynakta yayımlandığını tesbit edememişsek, bibliyografyaya aldık ve kitabın künyesini gösterdik. İlk yayımlandığı yer gösterilen bazı yazıların sonradan kitaplaştığını gördük. Bu durumda hem yazının ilk künyesini hem de kitabı (eğer bütünüyle şiir üstüneyse) "kitaplar" bölümünde zikrettik.

Bibliyografyaya künyelerini aldığımız yazıların "poetik" ya da "kuramsal" olmasına veya en azından şiirin kendisi çevresinde oluşmasına dikkat ettik. Genel olarak şaire değgin yazıların şüphesiz büyük bir yönüyle şiiri ilgilendireceğini düşünerek buraya almaktan kaçınmadık. Şairlerle ve şiirle ilgilenen diğer kişilerle yapılan söyleşilerin tümünü listemize almadık. Elbette şairlerle yapılan konuşmaların hemen hepsinde şiire değini vardır. Ancak, konuşmanın genel olarak şiiri ilgilendirip ilgilendirmediğine baktım. Bir şairin kendisi veya bir yapıtı etrafında vücut bulmuş bir konuşmaysa onu listeye dahil etmedim.

Bu çalışma yapılırken gazetelere bakıl(a)madı. Kaynaklar yoluyla elde ettiğim gazete yazılarının künyesini ve eğer bir zamanlar gazetelerden kesip sakladığım yazılar varsa dosyamda, onların künyelerini gösterdim bibliyografyada.

Şiir üzerine yazılan kitaplar, ayrı bir başlık altında, yayın tarihleri esas alınarak tarihsel sırayla verildi. Künyelerini verdiğimiz kitapların tümünü görme şansımız olmadığı için, bir kısmının sayfa sayılarını veremedik. Kadim şairlerin şiir anlayışlarını bir tarafıyla içeren divan dibacelerine yer veren bir kitabı, divan şiirini anlamak, hiç değilse tanımak yolunda önemli bir boşluğu dolduran eski şiirimiz üzerine yazılan yazıları toplayan bir başka kitabı da bibliyografyamıza almayı gerekli gördük.

Bazı yazı başlıklarından yazının içeriğini anlamanın mümkün olmadığını gördük. Böyle yazıları okuduktan sonra muhtevası ne ise, ona uygun bir başlık bularak yazıların başlığından hemen sonra, köşeli parantez açarak belirttik. Bazı yazıların önemli ve gerekli gördüysek altbaşlıklarını da parantez içinde belirttik.

Dergilerin bir kısmında, özellikle geçmiş dönemlerde çıkanlarda, sayı yerine no, numara ibareleri yer almaktadır. Bibliyografyada, dergi ayrımı yapmadan no, numara ve sayı yerine S. kısaltmasını kullandık. Çeviri yazılarda "tercüme", "Türkçesi", "Türkçeye aktaran", "çeviri" ibareleri vardı. Biz bunların tümünü "Çev." kısaltmasıyla gösterdik.

İmzasız olan yazılara, çıktığı derginin adını köşeli parantez içinde imza olarak koyduk. Yazının imzası yerinde derginin adı varsa onu da, derginin adıyla karışmasın diye, normal parantez içinde gösterdik. Bir yazının künyesi, bibliyografyada şu sırayla gösterildi: Yazı adı, yazar adı (varsa çevirmenin adı), dergi adı, derginin sayısı, ayı ve yılı. Yılları, kuramsal yazılarda, üstte belirtiğimiz için ayrıca altta, her yazının sonunda kaydetmedik.

İsimleri uzun olduğu için, bir iki derginin adını, bibliyografyada kısaltarak yazmak zorunda kaldık. Böylece yerden tasarruf etmiş olduk. Hangi dergilerin adlarının kısaltıldığını kısaltmalar kısmında belirttik.

Türk Dil Kurumu'nun İmla Kılavuzu'nda belirtilen, bizim de benimsediğimiz kurala uyarak bibliyografyamıza aldığımız yazıların başlığındaki her kelimenin baş harfini büyük yazdık. Halbuki, yazarların bir çoğu böyle yazmamıştı.

Uzun ve yorucu bir çalışmanın ürünü olan bu bibliyografya, umarım ilgililerin/ araştırmacıların işine yarar, bu alanda var olduğunu bildiğimiz önemli bir boşluğu doldurur. Başka bir temennim de, konuya ilgi duyanların yapacakları eleştiri ve yol göstermeyle bibliyografyanın tamam hâle getirilmesidir.

KISALTMALAR

Ank.	Ankara
AÜDTCF	Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
B.	Bakanlığı
bs.	Baskı
C.	Cilt
Çev.	Çeviren/Çeviri/Tercüme/Türkçesi
E. Kültür	Evrensel Kültür Dergisi
FDE	Fransız Dili ve Edebiyatı
gzt.	Gazete
H. Gösteri	Hürriyet Gösteri Dergisi
Hzl.	Hazırlayan
İKS Gerçek	İlim. Kültür ve Sanatta Gerçek Dergisi
İst.	İstanbul
Knş.	Konuşan
Nş.	Neşriyat
S.	Sayı
s.	Sayfa
TDK	Türk Dil Kurumu
UÜEFD	Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi
Üni.	Üniversite/Üniversitesi
Y.	Yayınları/Yayıncılık/Yayınevi
YE	Yeni Edebiyat Dergisi
YKY	Yapı Kredi Yayınları

A. Kitaplar

Şiir ve Musiki, Melahat Özgü, İst. 1946, 56 s.

Karalama Defteri, Nurullah Ataç, Varlık Y., İst. 1953.

Çağının Şairi, Hüseyin Cöntürk, a dergisi Y., İst. 1960 84 s.

Şiirin Geleceği: Şiir Sorunları, Celâl Çımralı, [Kendi Yayını], Mersin 1965, 104 s.

Türk Şiir Sanatı, Seyit Kemal Karaalioğlu, İnkılâp ve Aka Y., İst. 1966, 192 s.

Şiir Sanatı, Hzl.: Yaşar Nabi, 3. bs., Varlık Y., İst. 1969, 182 s.
Şiir Üzerine Düşünceler, Suut Kemal Yetkin. Varlık Y., İst. 1969. 85 s.
Edebiyat Yazıları I, Sezai Karakoç, Diriliş Y., İst. 1982, 111 s.
Önce Şiir Vardı, Oktay Akbal, Adam Y., İst. 1982, 162 s.
Şiir ve Edebiyat Sohbetleri I, Nihad Sâmi Banarlı, Kubbealtı Nş., İst. 1982, 303 s.
Konuşmalar/Konferanslar, Behçet Necatigil, Cem Y., İst. 1983, 427-748 s.
Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, Cem Dilçin, TDK Y., Ank. 1983, 531 s.
Şiir Nasıl Yazılır, Mayakovski, Yaşantı Y., 2. bs., İst. 1983, 66 s.
Ozan ve Gölgesi, Paul Eluard, Çev.: Özdemir İnce, Adam Y., İst. 1984.
Saf Şiir Yoktur, Mayakovski/Eluard/Aragon/Brecht/Neruda, Çev.: Erdoğan Alkan/ Teoman Aktürel/Eser Yalçın/Hilâl Çelik/Mustafa Ziyalan, de Y., İst.1984, 103 s.
Şiirin Açık Tarihi, İlhan Berk, Yazko Y., İst. 1984.
Şiir Sanatı, George Thomson, Çev.: Cevat Çapan, Üç Çiçek Y., İst. 1984.
Poetika: Şiir Sanatı Sorunları, Tuğrul Tanyol, Çizgi Y., İst. 1985.
Şiir Her Zaman, Cahit Külebi, Kelebek Y., İst. 1985, 173 s.
Şiir Üzerine Düşünceler, Stephane Mallarmé, Çev.: Mazhar Candan, Çizgi Y., İst. 1985.
Şiir ve Gerçeklik, Özdemir İnce, Broy Y., İst. 1985, 206 s.
Şiirin İlkeleri, Salâh Birsel, Broy Y., İst. 1986. 108 s.
Şiirin Yalnızlığı, Mehmet H. Doğan, Broy Y., İst. 1986, 283 s.
Yaşayan Bir Şiir, Ataol Behramoğlu, Broy Y., İst. 1986, 189 s.
Şiir Çünkü Şiir, Ramis Dara, Broy Y., İst. 1988.
Şiirin Saati, John Berger, Çev.: Gönül Çapan, Adam Y., İst. 1988.
Yanılsama ve Gerçeklik (Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme), Christopher Caudwell, Çev.: Mehmet H. Doğan, Payel Y., İst. 1988.
Günümüzde Şiirin Konumu, [Aynı isimli sempozyumda sunulan bildiriler], Metis Y., İst. 1989.
Söz Sanatları (Bütün Yazılar 1), Sabahattin Eyuboğlu, Cem Y., İst. 1989.
Şair Çünkü Onlar [Şairlerle şiir üzerine konuşmalar], Enver Ercan, Kavram Y., İst. 1990, 237 s.
Türkçe Dîvân Dîbâceleri, Doç. Dr. Tahir Üzgör, Kültür B. Y., Ank. 1990, 566 s.
Şapkam Dolu Çiçekle, Cemal Süreya, Yön Y., 3. bs., İst. 1991, 200 s.
Şiirin Ortak Paydası (Şiirbilime Giriş), Mehmet Yalçın, CÜ. Y., Sivas 1991.
Şiir Okuma Kılavuzu, İsmet Özel, Çıdam Y., 3. bs., İst. 1991, 157 s.
Şair ile Kurtarıcı, Ahmet Oktay, Korsan Y., İst. 1992, 126 s.
Şairin Toprağı, İlhan Berk, Simavi Y., İst. 1992, 150 s.
Şiirin İlk Atlası, Metin Altıok, Promete Y., Ank. 1992, 75 s.
Şiir Konuşması, Oktay Rıfat, Adam Y., İst. 1992, 355 s.
Şiir ve Şair Üzerine Aykırı Düşünceler, Eray Canberk, Sarmal Y., İst. 1992, 102 s.
Tabula Rasa, Özdemir İnce, Can Y., İst. 1992, 152 s.
Modern Türk Şiirinin Doğası, Ebubekir Eroğlu, YKY., İst. 1993.
Poetika, Aristoteles, Çev.: İsmail Tunalı, 5. bs., Remzi Kitabevi, İst. 1993.
Sivil Şiirler, Ece Ayhan, Cem Y., İst. 1993.
Şiir Hangi Sözcüklerle Yazılmalı ki? -46 Şair, 381 Soru/Dize, 381 Yanıt, Halil Korkmaz. Yön Y., İst. 1993, 148 s.
Şiirin Bir Altın Çağı, Ece Ayhan. Yapı Kredi Y., İst. 1993, 286 s.

Şiir Nedir?, Jean Louis Joubert, Türkçesi: Ece Korkut, Öteki Y., Ank. 1993, 94 s.

Şiir Sanatı, Boileau, Çev.: Mustafa Durak. Repta Y., Bursa 1993.

Şiir ve İdeoloji, Enis Batur, Mitos Y., 2. bs., İst. 1993, 74 s.

Yazıdan Bakmak, Mehmet H. Doğan, Adam Y., İst. 1993, 247 s.

Şiir Boşuna Yazılmış Olmayacak, Pablo Neruda, Çev.: Nesrin Arman, 4. bs., Broy Y., İst. 1994.

Şiir Gündemi, Sennur Sezer, İnsancıl Y., İst. 1994.

Şiirin Büyücü Kızı: İmge, Vecihi Timuroğlu, Kedi Şiir Kitaplığı, İst. 1994.

Şiirin Gücü, Metin Cengiz, Yön Y., İst. 1994, 102 s.

İnferno [Şiir Günlüğü], İlhan Berk, YKY., İst. 1995.

Poeturka, Mehmet Yaşın, Adam Y., İst. 1995.

Şiirde Metafizik Gerçek, Sedat Umran, Timaş Y., İst. 1995, 239 s.

Şiirin Dili-Anadil, Ataol Behramoğlu, Adam Y., İst. 1995.

Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış), Prof. Dr. Doğan Aksan, 2. bs., Engin Y., Ank. 1995, 290 s.

Şiirin Diyalektiği, Muhsin Şener, Suteni Y., İst. 1995.

Şiir Sanatı, Hzl.: Erdoğan Alkan, Yön Y., İst. 1995, 575 s.

Şiir ve Yaşam, Metin Cengiz, YKY., İst. 1995, 148 s.

Yay ve Lir, Octavio Paz, Çev.: Ömer Saruhanlıoğlu, Era Y., İst. 1995, 140 s.

Dipyazılar, Ece Ayhan, YKY., İst. 1996, 146 s.

Logos, İlhan Berk, YKY., İst. 1996.

Marksizm ve Şiir, George Thomson, Çev.: Cevat Çapan, Adam Y., İst. 1996, 80 s.

Mekanın Poetikası, Gaston Bachelard, Çev.: Aykut Derman, Kesit Y., İst. 1996, 264 s.

Şair/Şiir Yazıları, Mustafa Öneş, Oğlak Y., İst. 1996, 107 s.

Şair ve Otorite-Şiir ve Yanılsama, Hayati Baki, Suteni Y., İst. 1996.

Şiiri Düzde Kuşatmak, Gülten Akın, YKY., İst. 1996, 198 s.

Şiir ve Şiir Kuramları Üzerine Söylemler, N. Aksoy [ve diğerleri], Düzlem Y., İst. 1996, 226 s.

Gösterge Avcıları -Şiiri Okuyan Şairler I-, Mehmet Rifat, YKY., İst. 1997, 108 s.

Öteki Ses, Octavio Paz, Çev.: Murat Varlı, İnkılap Y., İst. 1997, 148 s.

Poetika, İlhan Berk, YKY., İst. 1997, 58 s.

Resmin Gölgesi Şiire Düştü -Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri, M. Kayahan Özgül, YKY., İst. 1997.

Sübjektif Yazılar, Mehmet Erdoğan, Dergâh Y., İst. 1997, 159 s.

Şiirin Dili,Yapısı, İşlevi, Ali Yüce, Doruk Y., Ank. 1997, 80 s.

Şiirin Geçitleri, Alaeddin Özdenören, Esra Sanat Y., Konya 1997, 80 s.

Şiir ve Yenilik, Veysel Öngören, Broy Y., İst. 1997, 199 s.

Şiir Yazıları, Fethi Naci, İyi Şeyler Y., İst. 1997, 106 s.

Ayna Sandım Şiiri, Abdülkadir Budak, İlkyaz Kitaplığı, İst. 1998.

Dünyaya Saldıran Şair, Hakan Arslanbenzer, Dergâh Y., İst. 1998, 152 s.

Şiir Vadilerinde, Turan Karataş, Hece Y., Ank. 1998, 119 s.

Şiir ve Eleştiri, Mehmet H. Doğan, YKY., İst. 1998, 231 s.

Zamanı Yaşatan Roman/Zamana Direnen Şiir, Füsun Akatlı, Boyut Y., İst. 1998.

Aşk, Şiir, Bilgelik, Edgar Morin, Türkçesi: Haldun Bayrı, Om. Y., İst. 1999, 108 s.

Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler, Yayına Hazırlayan: Mehmet Kalpaklı, YKY., İst. 1999, XIII+502 s.

Şiir Henüz [Şiir Üzerine Söyleşiler], Hilmi Yavuz, Est&Non, İst. 1999, 143 s.

Şiir ve Hakikat, Beşir Fuad, Hzl.: Handan İnci, YKY., İst. 1999, 568 s.

Şiirde Devrim, Özdemir İnce, Adam Y., İst. 2000, 185 s.

Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, Walter G. Andrews, Çev.: Tansel Günay, İletişim Y., İst. 2000, 245 s.

Toplumcu Gerçekçi Şiir, Metin Cengiz, Tümzamanlar Y., İst. 2000, 178 s.

Türk Şiiri Modernizm Şiir, Hasan Bülent Kahraman, Büke Y., İst. 2000, 414 s.

B. Yazılar

1. Kuramsal yazılar

1868, 1881, 1883, 1885, 1887, 1891, 1894, 1895

Şiir ve İnşa, Ziya Paşa, Hürriyet gzt., S. 11, 20 Cemaziyel-Evvel 1285/1868.

Şiirin Mahiyeti ve Hakikati, [Hafta], Hafta, S. 2, 29 Ramazan 1298/1881.

Şark'ta Şiir ve Şuarâ [1,2,3], [Hafta], Hafta, S. 4, 6, 7, 13 Şevval, 27 Şevval, 5 Zilkâde 1298/1881, [Üç sayıda üç bölüm hâlinde].

Şiir ve Şair, Menemenlizâde Tahir, Hâver, S. 2, 1 Recep 1301/1883.

Şiir Nedir? Şair Kimdir?, Şeyh Vasfi, İmdâdü'l-Midâd, S. 1, 1 Safer 1303/1885.

Makber Mukaddimesi, Abdülhak Hâmid, Makber, İst. 1885.

Yeni Yolda Şiir Budur, Mehmed Celâl, Ceridetü'l-Hakâyık, S. 79, 15 Kânun-ı Evvel 1302/1887.

Şairiyet, Nabizâde Nazım, Manzara, S. 4, 15 Nisan 1303/1887.

Şairiyet, Nabizâde Nazım, Manzara, S. 8, 15 Haziran 1303/1887.

Nazım-Nesir, Muallim Naci; Istılâhat-ı Edebiyye, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İst. 1307/1891. (İlavelerle Neşre Hzl: Doç. Dr. M. A. Yekta Saraç, Risale Y., İst. 1996, s. 143-147, 160-161).

Bir Müteşaire, Müstecabizâde İsmet, Maârif, S. 137, 2 Haziran 1310/1894.

Âsâr-ı Fenniye-i Şairânee, Ali Muzaffer, Malûmat, S. 1, 11 Mayıs 1311/1895

1896, 1897

Kafiye, Menemenlizâde Tahir, Servet-i Fünûn, S. 258, 8 Şubat 1311/1896.

Lisan-ı Şi'r, Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn, S. 267, 11 Nisan 1312/1896.

Şiirde Şekiller ve Kafiyeler, Nureddin Ferruh, Mekteb, S. 30, 11 Nisan 1312/1896.

Şiir Nedir?, H. Nazım, Servet-i Fünûn, S. 274, 30 Mayıs 1312/1896.

Sâdelik, Müstecabizâde İsmet, Malûmat, S. 44, 11 Temmuz 1312/1896.

Tabiata Karşı Şair, Cenab Şehabeddin, Servet-i Fünûn, S. 293, 10 Teşrin-i Evvel 1312/1896.

Nazım ını Güçtür Nesir mi?, Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn, S. 303,19 Kânun-i Evvel 1312/1897.

Şiirde Şekiller ve Kafiyeler, A. M., Malûmat, S. 81, 1 Mayıs 1313/1897.

1898, 1901, 1902, 1904, 1908

Biz Nasıl Şiir İsteriz?, Mehmed Emin [Yurdakul], Servet-i Fünûn, S. 380, 11 Haziran 1314/1898.

Şiir Hakkında, İsmail Safa, Servet-i Fünûn. S. 381, 18 Haziran 1314/1898.

Şiir Hakkında, H.[üseyin] Daniş, Servet-i Fünûn. S. 383, 2 Temmuz 1314/1898.

Şiir, Hüseyin Cahid, Servet-i Fünûn. S. 389. 13 Ağustos 1314/1898.

Te'sîr-i Evzân, Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn. S. 396. 1 Teşrin-i evvel 1314/1898;

(*Fikret'in bu ve yukarıdaki iki yazısı Dil ve Edebiyat Yazıları içinde, Hzl: Doç. Dr. İsmail Parlatır. TDK Y., Ank. 1987.)

Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahirimiz, Şemseddin Sami. Sabah gzt., 16 Teşrin-i Sâni 1314/1898.

Şiirimiz-Şairlerimiz, Ali Kemal. Mecmua-ı Kemal, S. 1, 27 Nisan 1317/1901.

Şiirimiz, A. Necmi, Mecmua-ı Edebiyye. S. 34. 14 Haziran 13171901.

Şiir, Vezin, Kafiye, Mehmed Asaf. Malûmat. S. 353, 5 Eylül 1318/1902.

Şairiyet Sıkıntıları, Şehabeddin Süleyman. İzmir, S. 38 (382). 23 Teşrin-i Evvel 1320/1904.

Şiir Nedir?, Cenab Şehabeddin. Servet-i Fünûn, S. 924, Kanun-i Sani 1323/1908.

1913, 1914, 1919, 1921

Şiir, Şehabeddin Süleyman. Resimli Kitap. S. 48. 1 Mayıs 1329/1913.

Din ve Şiir, Şehabeddin Süleyman. Büyük Duygu. S. 9, 20 Haziran 1329/1913.

Şairlerin Sefaleti, Şehabeddin Süleyman. Rübab, 2 Eylül 1329/1913.

Şiir ve Şiirin tisii, Mehmed Rauf. Hanımlar lemi, S. 1. 27 Mart 1330/1914

Şiire Karışmayın, Halit Fahri. Şair Nedim Mec., S. 2. 23 Kânun-i Sâni 1335/1919.

Gelenek ve Şair (1919), Thomas Stearns Eliot. Edebiyat Üzerine Düşünceler, Çev.: Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür B. Y Ank. 1983, s. 19-28.

Şiirde Vuzuh, Abdülhak Şinasi. Dergâh. S. 12, No: 12. 5 Teşrin-i Evvel 1337/1921.

Seninle Şair [Şiir ve Şair Üzerine Vecizeler], Abdülhak Şinasi [Hisar], Yarın, 20 Teşrin-i Evvel 1337/1921.

[1921/1922/1923]

Şiir Okumaya Dair, Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Y., 2. bs.. İst. 1984. s. 3-10.

Biz Nasıl Şiir İsteriz?, Yahya Kemal Beyatlı. *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Y 2. bs., İst. 1984. s. 11-16.

Derûnî henk ve Öz Şiir, Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair,* İstanbul FetihCemiyeti Y., 2. bs.. İst. 1984. s. 20-21.

Suâl ve Cevâbı [Şiir nedir, nasıl tarif olunur?], Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Y., 2. bs., İst. 1984, s. 22-25.

Şiir ve Müddeâ, Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Y., 2. bs., İst. 1984. s. 26-29.

Aşk (Lirizm), Yarın. 16 Şubat 1922. Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Y., 2. bs., İst. 1984, s. 34-40.

Şiire Dair Bir Konferans Planı, Düşünceler, Yahya Kemal Beyatlı: *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Y., 2. bs., İst. 1984, s. 44-47.

Şiir, Yahya Kemal Beyatlı: *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Y., 2. bs., İst. 1984, s. 48.

Kafiye, Yahya Kemal Beyatlı; *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Y., 2. bs., İst. 1984. s. 127-136.

[* Yahya Kemal'in yukarıdaki yazılarının, biri hariç, ilk yayın tarihlerini tesbit edemedim. 1921, 1922 ve 1923 yılında yayımlandığını tahmin ettiğim için buraya aldım.)

1923,1926,1927,1928,1930,1932,1933

Şiir Ölüyor mu?, Mehmed Rauf, Süs, S. 16, 29 Eylül 1339/1923.

Serbest Nazım, Ömer Adil. Çağlayan, 15 Mayıs 1926.

Şairlerin Kelime Dünyası, M. Nermi. Hayat, S. 43 1927.

Şiir ve Şair, Hasan Ali [Yücel], Hayat, S. 50, 10 Teşrin-i Sani 1927.

Şaire Yol Gösterenler, [Güneş], Güneş, S. 2, 15 Kanun-ı Sani 1927.

Şair Ahlakı, Ahmet Haşim, Meşâle, S. 5, 1 Eylül 1928.

Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar, Ahmet Haşim, Piyâle, 2. bs., İkdam Matbaası, İst. 1928, s. 4-13.

Şiir Hakkında I, Ahmet Hamdi [Tanpınar], Görüş, S. 1, Temmuz 1930.

Şiir Hakkında II, Ahmet Hamdi [Tanpınar], Görüş, S. 2, Temmuz 1930.

Şairin Bize Anlatacağı Şey Kaldı mı?, Yakup Kadri. Kadro, S. 1, Ocak 1932.

Şiir ve Şaire Dair, Dezsö Kostalanyi. Çev.: Sadrettin Rahmi. Varlık, S. 11, 15 Kânun-ı Evvel 1933.

1934, 1935

Öz Şiir Meselesi, Sabahattin Rahmi, Varlık, S. 15, 15 Şubat.

Şiir ve Musikî, Sabahattin Rahmi, Varlık, S. 17, 15 Mart.

Şairler ve Kahramanlar I- II, F. Gundolf'tan, Hasan Cemil. Varlık, S. 22, 23 1 Haziran, 15 Haziran.

Cemiyetçi Edebiyat ve Şiir, Muzaffer Reşit. Varlık, S. 28, 1 Eylül.

Şiir Aleyhinde, Vahdet Gültekin, Yeni Adam, S. 36, 6 Eylül.

Bugünkü Şiire Lüzum Yoktur-Yeni Şiir Ne Olmalıdır, Vahdet Gültekin, Yeni Adam, S. 37, 13 Eylül.

Şair Arayıcılar, Yaşar Nabi, Varlık, S. 31, 15 1.Teşrin.

Nazım ve Nesir, Nurullah Ataç, Yedigün, 26 Eylül.

Bir Tenkidin Tenkidi, Süreyya Hayret, Yeni Adam, S. 39, 27 Eylül.

Şiir, Kafiye, Vezin, Sanat, Cemiyet, Vahdet Gültekin, Yeni Adam, 4 Birinci Teşrin.

Şiir ve Nesir, Peyami Safa, Hafta, 20 Şubat 1935.

Bir Genç Şaire Mektuplar (Birinci Mektup), Rainer Maria Rilke, Çev.: Orhan Şaik, Varlık, S. 47, 15 Haziran 1935.

1936

Rüya, Şiir, Cinnet, Peyami Safa, Tan gzt., 25 Şubat.

Cep Takvimi Şiirleri, Peyami Safa, Tan gzt., 25 Mart.

Vezin ve Kafiye, Vasfı Mahir, Varlık, S. 66, 1 Nisan.

Şiir ve Fikir, Mustafa Şekip Tunç, Ağaç, S. 4, 4 Nisan.

Şiir Nerelidir?, Hasan İi Yücel, Varlık, S. 67, 15 Nisan.

Şiire Dair Bir Not, Peyami Safa, Kültür Haftası, S. 16, 29 Nisan.

Başta Şiir Olmak Üzere, Bütün Edebiyat Her Yerin Yerlisidir, Yusuf Şerif, Varlık, S. 69, 15 Mayıs.

Şiirin Macerası, Mustafa Şekip Tunç, Ağaç, S. 7, 16 Mayıs.

Vezin Meselesi, Orhan Selim [Nazım Hikmet]. Akşam, 21 Mayıs.

Şiir Nedir, Peyami Safa. Yedigün. S. 171.

1937

Şiir ve Şair **Buhranı,** Şerif Hulusi. Varlık. S. 99. 15 **Ağustos.**

Şiir Ölüyor mu?. Peyami Safa. Yedigün. 13 Ekim.

Şiir Buhranı. Yaşar Nabi [Nayır]. Varlık. S. 107. 15 İlkkanun.

Şiirimizin Acıklı Hali. Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 29 Kânun-ı Sâni.

1938

Şiir Ölüyor mu?, Hâmit Macit Selekler. Varlık. S. 110. 1 Şubat.

Şiire Dair, Ahmet Hamdi Tanpınar. Cumhuriyet gzt., 1 Mart.

Şiir, Çağını Değiştiriyor, Peyami Safa. Cumhuriyet gzt., 7 Mayıs.

Şiir Telâkkileri, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 2 Temmuz.

Şiir Ölüyor mu?, Ahmet Hamdi Tanpınar. Cumhuriyet gzt., 19 İkincikânun.

1939

Şiirimizin Canlanması İçin, Ahmet Kutsi Tecer, Varlık, S. 133. 15 Ocak.

Şiiri Bulamayan Nesiller, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 24 Şubat.

Şiirin Peşinde, Ahmet Hamdi Tanpınar. Oluş. S. 20. 14 Mayıs.

Anlaşılan Şiirle Anlayanlar İçin Yazılanın Farkları, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 16 Haziran.

Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme I, II, Cemil Sena Ongun, Varlık. S. 148. 149. 1 Eylül. 15 Eylül. [İki bölüm hâlinde]

Şiir Dili, Halit Fahri Ozansoy. Uyanış Servet-i Fünûn. S. 2254. 2 Teşrin-i Sâni.

Şairlik, Şairânelik ve Şiirde Alimânelik, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 25 Teşrin-i Sâni.

Şiirimizde Büyük Bir Değişme ve İlerleme Var, Füruzan Hüsrev Tokin. Varlık. S. 153. 15 Kasım.

Şiirde Egzotizme Doğru Gidiş, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 9 Kânun-ı Evvel.

Şiire Dair: Garip, Orhan Veli. Varlık, S. 154, 1 Aralık.

1940

Şiire Dair 2: Âhenk ve Tasvir, Orhan Veli. Varlık. S. 156. 1 Ocak

Şiire Dair 3: Taklit, Orhan Veli. Varlık. S. 157. 15 Ocak.

Şiire Dair 4: Şairane, Orhan Veli. Varlık. S. 158. 1 Şubat.

Kalp Şairi, Asaf Hâlet Çelebi. Sokak. S. 1. 6 Mart.

Epik Şiir ve Epopeye Dair, Cemal Köprülü. Varlık. S. 162. 1 Nisan.

Sanatkâr ve Muhiti [Şair-Çevre], Cevdet Kudret, Varlık. S. 164, 1 Mayıs.

Şiirde Şairin Tesiri, Asaf Hâlet Çelebi, Yeni Adam, S. 312, 19 Birincikânun.

1941

Şiir Hakkında Düşünceler, Asaf Hâlet Çelebi. Yeni Adam. S. 319. 6 Şubat.

Bugünün Şiiri Nasıl Olmalı, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 23 Nisan.

Aruzu Bilmenin Faydası, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 9 Haziran.

Bir İnkılâp ve Şiir [Poetika], Safder Melih Günay, Varlık, S. 194. 1 Ağustos.

Şiiri Kaybeden İnsanlar, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 5 Ağustos.

Gençlerde Şiir Salgını, Peyami Safa. Sanat-Edebiyat-Tenkit, Ötüken Y., İst. 1976, s. 314-317.

1942

Şair ve Şiir Hakkında, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt.. 28 Mayıs.

Şiire Dair Bir Konuşma, Peyami Safa. Yeni Mecmua, 30 Mayıs.

Şiirin ve Şairin Hâli, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt.. 5 Temmuz.

Yeni Şiir ve Yeni Şair, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt.. 15 Ağustos.

Şiirde Musiki (1942), Thomas Stearns Eliot, Edebiyat Üzerine Düşünceler. Çev.: Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu. Kültür B. Y.. Ank. 1983. s. 132-148.

1943

Şiire ve Şiirde Primitif Anlayışa Dair, Muzaffer Tayyip Uslu, Kara Elmas. S. 7. 15 Şubat.

Şiirin Sesi, Rüştü Şardağ. Varlık, S. 236, 1 Mayıs.

Şiire Dair Konuşmalar, Şahap Sıtkı Seren, Varlık. S. 239, 15 Haziran.

Şiir ve Rüya 1, Ahmet Hamdi Tanpınar. Ülkü. S. 50, 16 Birinciteşrin.

Şiir ve Şair Hakkında, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 24 Teşrin-i Evvel.

1944

Şiir ve Rüya II, Ahmet Hamdi Tanpınar. Ülkü. S. 57. 1 Şubat.

Şiir Ne Zaman Yazılmalıdır?, Rainer Maria Rilke. Çev.: Behçet Necatigil. Varlık. S. 260-261. 1-15 Mayıs.

Tercüme, Şiir ve Çocuk, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 13 Mayıs.

Biraz da Şiirden, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt.. 23 Eylül.

Yeni Şiirde Espri, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 12 Teşrin-i Sâni.

Şiir ve Mâbâdi, M. Kaya Bilgegil. Cehennem Meyvası. Yeni Türk Matbaacılık. İst.. s. 5-44.

Küçük Şiir Nedir? (1944), Thomas Stearns Eliot, Edebiyat Üzerine Düşünceler. Çev.: Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu. Kültür B. Y.. Ank. 1983. s. 149-165.

1945

Şiir Üzerine 1. Mektup, Aziz Behiç Serengil. Varlık, S. 280-281. 1-15 Mart.

Zavallı Şiir, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 31 Mart.

Şiirde Mana, Peyami Safa. Tasvir gzt., 3 Nisan.

Yeni Şiir Davası, Yaşar Nabi [Nayır]. Varlık. S. 284-285. 1-15 Mayıs.

Şairleri Nasıl Hatırlıyoruz?, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt.. 24 Haziran.

Şiir Öğütleri, Peyami Safa. Tasvir gzt.. 7 Temmuz.

Şiirden ve Şairden, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 1 Eylül.

1946

Edebiyatta Şiir Tercümesinin Önemi, A. Federov. Çev.: E. Güney-O. Peltek. Tercüme. S. 34-36. 19 Mart.

Güzelin Sırları [Şiirde Estetik Kaygı], Jean Cocteau, Çev.: O. V Kanık. Tercüme. S. 34-36. 19 Mart.

Harp ve Şiir, Stephen Spender. Çev.: Cemal Öztürk, Tercüme. S. 34-36. 19 Mart.

Şiirde Musıki, Andrè Gide, Çev.: Lütfi Ay, Tercüme, S. 34-36, 19 Mart.

Şiire Dair, Robert Lynd, Çev.: B. Ecevit-T. Yalman, Tercüme. S. 34-36, 19 Mart.

Şiire Dair, Claude Roy, Çev.: Sabahattin Eyuboğlu. Tercüme. S. 34-36. 19 Mart.

Şiirin Üç Tabiî Şekli, Goethe, Çev.: Nimet Danişmend. Tercüme. S. 34-36, 19 Mart.

Şiir Meseleleri, Paul Valery, Çev.: Lütfi Ay. Tercüme. S. 34-36, 19 Mart.

Şiir Üstüne, André Breton-Paul Eluard, Çev.: O[rhan] V[eli] Kanık, Tercüme, S. 34-36, 19 Mart.

Şiir Üzerine, Victor Hugo, Çev.: Azra Erhat. Tercüme, S. 34-36, 19 Mart.

Şiir Üzerine 2. Mektup, Aziz Behiç Serengil, Varlık. S. 306-307, 1-15 Nisan.

Şiire Dair, Şahap Sıtkı, Varlık. S. 310-311, 1-15 Haziran.

Şiirde Gençlik-İhtiyarlık, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 8 Haziran.

Saf Şiir Arıyoruz, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 26 Ekim.

Şiir ve Şairler Ne Âlemde?, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 21 Aralık

Şiir Üzerine, Ahmet Kutsi Tecer. Ülkü, S. 107.

Poetika (Şair, Şiir, Şiirde Usul. Şiirde Gaye. Şiirin Unsurları, Şiirde Kütük ve Nakış. Şiirde Şekil ve Kalıp, Şiirde İç Şekil. Şiir ve Cemiyet. Şiir ve Hayat. Şiir ve Din, Şiir ve Müsbet İlimler, Şiir ve Devlet), Necip Fazıl Kısakürek. [Poetika, önce Büyük Doğu Dergisinde (Eylül ve Ekim 1946) bölüm bölüm yayımlanmış sonra ilk kez şu kitabın içinde yer almıştır:] Sonsuzluk Kervanı, Serdengeçti Nş.. İst. 1955. [Şiir tarihimizin/tarifimizin bu kayda değer yazısı nihayet, şairin şiirlerini topladığı Çile isimli kitabının sonuna konmuştur].

Şiir Üzerine Düşünceler, Orhan Burian. Denemeler-Eleştiriler, Yayıma Hzl.: Vedat Günyol, Cem Y., İst. 1993, s. 68-69.

Yeni Ruh ve Şairler, Guillaume Apollinaire, Çev.: Hüseyin Salihoğlu, 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, Yayına Hzl. Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu. İmge Kitabevi Y., Ank. 1995, s. 39-48.

1947

Şiirde Mana, Oktay Rıfat, Varlık, S. 318, Ocak.

Ne **Bakımdan Zavallı Şiirimiz?,** Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 1 Şubat.

Yeni Şiir Anlayışı, Yaşar Nabi [Nayır], Varlık, S. 319, Şubat.

Şiir Üstüne Düşünceler..., Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 22 Şubat.

Şiir Münakaşalarına Malzeme, S. E.-M. C. A. Varlık, S. 321, Nisan.

Anlamak [Şiirde Kalıp-Şekil], Orhan Veli, Varlık, S. 323, Haziran.

Karikatürden Şiire, Orhan Veli, Varlık, S. 329, Aralık.

Şiir ve Dünya Ölçüsü, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet gzt., 12 Aralık.

1948

Şairlerin Sesi, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 11 Temmuz.

Yeni Şiirimizin Bir Kaynağı, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 27 Kasım.

1949

Şiir Anlayışları, M. Fırtınalı, Yaprak, S. 2, 15 Ocak.

Epik Şiir ve **Dramatik Şiir Hakkında,** Goethe-Schiller, Çev.: Melâhat Özgü, Tercüme, S. 49-51, Ocak-Haziran.

Şiir ve **Hakikat,** Goethe, Çev.: Recai Bilgin, Tercüme, S. 49-51, Ocak-Haziran.

Şairin Kişiliği, Oktay Rıfat, Yaprak, S. 3, 1 Şubat.

Şiir Davasının İki Cephesi, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 2 Şubat.

Şairin Düşünürlüğü, Oktay Rıfat, Yaprak, S. 4, 15 Şubat.

Şiirde Aydınlık (Aramızda Bir Konuşma), O[orhan) V[eli] K[anık]-S[abahattin] E[yüboğlu]-M[elih] C[evdet] A[nday], Yaprak, S. 4, 15 Şubat.

Türk Şiirine Kötülük Edenler, Osman Attila, Şadırvan, S. 10, 3 Haziran.

1950

Şiirin Gecekonduları, Peyami Safa, Ulus gzt., 26 Şubat.

Şiir Üzerine, Orhan Burian, Yücel, S. 2, Şubat.

Genç Şairlere Öğüt, [Elsa Triolet], Çev.: ?, Yaprak. S. 21, 1 Mart.

Şiir Yolu ile Tanıtma, O[rhan] V[eli] Kanık, Yaprak, S. 21, 1 Mart.

Şiir Üzerinde Konuşma, Orhan Seyfi Orhon, Hisar, S. 1, 16 Mart.

Tenkid ve Şiir, Munis Faik Ozansoy, Hisar, S. 1, 16 Mart.

Şiir ve Folklor, Peyami Safa, Ulus gzt., 19 Mart.

Şiirde Sürrealizm Hakkında, Halit Fahri Ozansoy, Son Posta gzt., 6 Mayıs.

Şiire Dair, Munis Faik Ozansoy, Hisar, S. 3. 7 Mayıs.

Yine Şiire Dair, Munis Faik Ozansoy, Hisar, S. 4, 1 Haziran.

1951

Yeni Şiir, Mehmet Çınarlı, Hisar, S. 9-10, Ocak-Şubat.

Şiir Piyasası, Prof. Sabri Esat Siyavuşgil, Varlık, S. 368, Mart.

Şiir Zevkine Dair, Cahit Tanyol, Varlık, S. 368, Mart.

Şiirin Mahiyeti, Cahit Tanyol, Varlık, S. 369 Nisan.

Konferans [Şiire Dair], Orhan Veli, Varlık. S. 369 Nisan.

Şiirde Mana, Orhan Veli, Varlık, S. 370, Mayıs.

Şiirin Çıkmazları, Cahit Tanyol, Varlık, S. 371, Haziran.

Şiir Üzerine Düşünceler, Peyami Safa, Türk Dili, S. 2, Kasım.

Şiir Denen Güzel, Nurullah Ataç, Pazar Postası, 1 Nisan, [Okuruma Mektuplar].

Şiir Sevmek, Nurullah Ataç, Pazar Postası, 29 Nisan, [Okuruma Mektuplar].

Şiir ve Halk, Salâh Birsel, Türk Dili, S. 3, Aralık.

Şiir Sanatı Üzerine Düşünceler, Jules Supervielle, Çev.: Hüseyin Salihoğlu, 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, Yayına Hzl. Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu, İmge Kitabevi Y., Ank. 1995, s. 216-222.

Şiir ve Tiyatro (1951), Thomas Stearns Eliot, Edebiyat Üzerine Düşünceler, Çev.: Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür B. Y., Ank. 1983, s. 202-222.

1952

Şiir Üzerine, Nurullah Ataç, Pazar Postası, 23 Ocak 1952 [Okuruma Mektuplar].

Bir Genç Şaire Mektup, Yaşar Nabi [Nayır], Varlık, S. 379, Şubat.

Bugünkü Şiirimiz, Cahit Tanyol, Varlık, S. 379, Şubat.

Şiir Var, Şair Yok, Suut Kemal Yetkin, Türk Dili. S. 5, Şubat.

Psikanaliz Işığında Şiir, Dr. Tevetoğlu, Hisar, S. 25, Mayıs.

Şairin Mevkii, Jean Cassou, Çev.: ?, Varlık, S. 386, Eylül.

Şiir Dilimizin Geleceği, Orhan Burian, Ufuklar, S. 10, Kasım.

Şiirin Yapısı, Munis Faik Ozansoy, Hisar, S. 32, Aralık.

Vezin Başka, Şiir Başka, Nurullah Ataç, Sözden Söze, 3. bs. Can Y., İst. 1991, s. 102-105.

Kolay Şiir, Nurullah Ataç, Sözden Söze, 3. bs. Can Y., İst. 1991, s. 110-112.

1953

Kelimelerin Dili, Hikmet Dizdaroğlu, Varlık, S. 390. Ocak.

Şiirin Anlaşılır Olması, Arthur Haulot-Emile Noulet, Varlık, S. 396, Temmuz.

Arthur Haulot'ya Cevap, Emile Noulet, Çev.: ?, Varlık. S. 396. Temmuz.

Vezinle Kafiye, Sabahattin Kudret Aksal, Türk Dili, S. 23, Ağustos.
Şiirin Kahrı: Muhteva Âhengi, Muvaffak Sami Onat, Hisar, S. 40-41, Eylül
Yeni Şiir ve Yeni Bir Eleştirmeci, Mehmet Çınarlı, Hisar, S. 44, Aralık.

1954

Aruzda Yeni Şiirin Sesi, Mustafa Şerif Onaran, Türk Dili, S. 28, Ocak.
Yeni Şiir, Munis Faik Ozansoy. Hisar, S. 45. Ocak.
Şiirde Nükte, Sabahattin Kudret Aksal, Vatan gzt., 7 Şubat.
Şiir Gibi, Sabahattin Kudret Aksal. Vatan gzt., 21 Şubat.
Geleceğin Şairi, Fikret Ürgüp, Varlık. S. 405. Nisan.
Şiir Sanatı, Nezihe Araz, İstanbul. S. 6. Nisan.
Şiirin Ne Lüzumu Var?, Mehmet Çınarlı. Hisar, S. 49, Mayıs.
Saf Şiir, Asaf Hâlet Çelebi. İstanbul. S. 9, Temmuz.
Şair Çağıyla İlgilenmeli mi?, Çev.: Tahsin Yücel, Varlık, S. 408, Temmuz.
Şairler Üzerine, Friedrich Nietzche, Çev.: Suat Taşer, Varlık, S. 408, Temmuz.
Şiirin Lüzumu, Munis Faik Ozansoy, Hisar, S. 51, Temmuz.
Yeni Şiir ve Şairler, Asaf Hâlet Çelebi, Büyük Doğu, S. 9, 2 Temmuz.
Şair Kimdir?, Cenap Şehabeddin, İstanbul, S. 10, Ağustos.
Şiirde Vuzuh, Saf Şiir, Asaf Hâlet Çelebi, İstanbul, S. 10, Ağustos.
Şiir=Felsefe, T. S. Eliot. Çev.: Emel Dilmen, Doğu ve Batı, S. 10, Ağustos.
Şiirde Şekil, Asaf Hâlet Çelebi, İstanbul, S. 11, Eylül.
Mücerred Şiir, Asaf Hâlet Çelebi, İstanbul. S. 12, Ekim.
Şiirde Rûh Ânı, Asaf Hâlet Çelebi, İstanbul, S. 13, Kasım
Şiirin Üç Sesi, T S. Eliot. Çev.: Züleyha Münif, Türk Düşüncesi, S. 12, Kasım.

1955

Şiir, Muzaffer Erdost. Evrim. S. 5. Ocak.
Tiyatroda Şair, Stuart Holroyd. Çev.: Cihat Alpan, Şiir Sanatı, S. 1, 15 Ocak.
Şiirde Beş Unsur, Özdemir Nutku, Mavi, S. 27, 1 Şubat.
Şiirde Konu Meselesi, Aldous Huxley, Çev.: Önay Sözer, Varlık, S. 415, Şubat.
Şiir Tercümeleri, Suut Kemal Yetkin, Varlık, S. 418, Mayıs.
Şiir ve Geometri, Alain'den Çev.: K. Domaniç [Mehmet Kaplan], İstanbul, S. 5, Mayıs.
Şairlere Dair, Friedrich Nietzche, Çev.: Sadi Irmak, Şiir Sanatı, S. 2, 15 Şubat-15 Mayıs.
Şiir ve Masal, Mehmet Kaplan, İstanbul, S 6, Haziran.
Nesir, Şiir Yolları, Ayhan Doğan, İstanbul, S. 7, Temmuz.
Nesir, Şarkı ve Şiir, Alain'den Çev.: K. Domaniç, İstanbul, S. 11, Kasım.

1956

Güç Şiir, T. S. Eliot, Çev.: Önay Sözer, Varlık, S. 426, Ocak.
Şair Sarhoşluğu, Selahattin Batu, Varlık, S. 426, Ocak.
Günün Şiiri, Munis Faik Ozansoy, Hisar, S. 65, Şubat.
Bir Şiir Problemi, Nihat Sami Banarlı, Hürriyet gzt., 18 Şubat.
Yeni Şiir Üzerine, Hikmet Dizdaroğlu, Varlık, S. 428, Mart.
Şiir Çevirmesinde İzlenimcilik, Hüseyin Cöntürk, Y. Ufuklar. S. 32, Mayıs.

Şiirimiz Üzerine, Necdet Eruygur, Yücel, S. 7, Mayıs.
Sabır ve Şiir, Alain'den, Çev.: [Sezai Karakoç], Büyük Doğu, 17 Haziran.
Suç Folklorde Değil, Sezai Karakoç, a dergisi, S. 8, Ağustos.
Şiir Üzerine Bazı Düşünceler, Tektaş Ağaoğlu, Varlık, S. 436, 15 Ağustos.
Şiir Üzerine Mektuplar, Stephane Mallarme, Çev.: Oktay Akbal, Türk Dili, S. 59, Ağustos.
Müstehcenlik ve Şiir, Cahit Tanyol, Cumhuriyet gzt., 5 Eylül.
Folklor Şiire Düşman, Cemal Süreya, a dergisi, S. 10, Ekim.
Şiir Üzerine, Nuri Tarhan, Varlık, S. 440, 15 Ekim.
Şiir Üzerine Düşünceler, Cahit Sıtkı Tarancı, Varlık, S. 442, 15 Kasım.
Şiir ve Sentaks, Arthur Sewell. Çev.: A. Edip Uysal, AÜDTCF Dergisi, S. 3-4, Eylül-Aralık.
Cemiyete Göre Şiir, Cahit Sıtkı Tarancı, Varlık, S. 444, 15 Aralık.

1957

Şekil Üzerine, Cahit Sıtkı Tarancı, Varlık, S. 445, 1 Ocak.
Şiirde Moda ve Yenilik, Mehmet Salihoğlu, Türk Dili, S. 64, Ocak.
Bir Şiirin Güzelliği, Oktay Rıfat, Esi, S. 14, Şubat.
Şiir Denilen Anlaşılmaz Şey, Peyami Safa, Milliyet gzt., 25 Şubat.
Şiirin Diyeti, Necati Cumalı, Varlık, S. 450, 15 Mart.
Şiir Üzerine, Nurullah Ataç, Varlık, S. 457, 1 Temmuz.
Şiirin Kurtarıcılığı, Celâl Sılay, Çağrı, S. 3, Aralık.
Şiirde İnsan, Sezai Karakoç, Pazar Postası, S. 51, 29 Aralık.

1958

Biçimi Anlamak Üzerine yahut Şiir Anlamamak, Attila İlhan, Dost, S. 4, Ocak.
Şiire Saygı, Suut Kemal Yetkin, Türk Dili, S. 78, Mart.
Şiir Üzerine Karalama, İlhan Demiraslan, Varlık, S. 473, Mart.
Şiir ve Mantık, Sezai Karakoç, Pazar Postası, S. 11, 16 Mart.
Şiirde Üç Bağıntı, Hüseyin Cöntürk, Varlık, S. 475, 1 Nisan.
Şairler İçin, Ünal Boduroğlu, Varlık, S. 478, 15 Mayıs.
Şiir[in] Anlamı, Nermin Menemencioğlu, Forum, S. 100, 15 Mayıs.
Şiirin Mahiyeti, Peyami Safa, Milliyet gzt., 22 Mayıs.
Nesir ile Şiir Üstüne, Alain, Çev.: Acarı [Asım Bezirci], Dost, S. 9, Haziran.
Şiiri Unutanlar, Cemal Süreya, Pazar Postası, S. 34, 24 Ağustos.
Serbest Mısra, André Maurois, Çev.: T[ahsin] Y[ücel], Varlık, S. 486, 15 Eylül.
Ayrık Otları [Şiir-Anlam], Halis Acarı [Asım Bezirci], Dost, S. 13, Ekim.
Şiir ve Felsefe, T. S. Eliot, Çev.: Ömer Gürcan, Yelken, S. 23, Aralık.
Şiir ve Nesir Farkı, Peyami Safa, Sanat-Edebiyat-Tenkit, Ötüken Nş., İst. 1976, s. 300-303.

1959

Şiir Hakkında Düşünceler, John Hall Wheelock, Çev.: Ferhan Oğuzkan, Varlık, S. 494, 15 Ocak.
Yeni Şiiri Anlamak, Memet Fuat, Varlık, S. 494, 15 Ocak.
Şiirde Sebep ve Sonuç, Ali Nihat Darcan, Özsu, S. 1, Şubat.
Şiir ve Gerçek, François Mauriac, Çev. T[ahsin] Yücel], Varlık, S. 495, 1 Şubat.
Şiir Kıralları Asım Bezirci, a dergisi, S. 14, Mart.

Şiir Üstüne Konuşma, Edip Cansever. Yeditepe, S. 1, 1/15 Nisan.
Şair-Şiir-Okuyucu, Memet Fuat. Varlık. S. 500, 15 Nisan.
Şiiri Anlamak, Memduh Balaban. Varlık. S. 502, 15 Mayıs.
Şiiri Açımlamak, Edip Cansever. Yeditepe. S. 4, 16/31 Mayıs.
Şiirin İçi Dışı, Hüseyin Cöntürk. Yeditepe. S. 4, 16/31 Mayıs.
Anlamsızı Anlamak, Edip Cansever. a dergisi, S. 17, Haziran.
Şiire Giden Yol, Ahmet Bağışgil. Varlık. S. 504, 15 Haziran.
Güç Şiir ve Eleştirmenin Görevi, T. S. Eliot. Çev.: Akşit Göktürk, a dergisi, S. 18, Temmuz.
Şiiri Anlatmak, Halis Acun [Asım Bezirci]. Yeditepe, S.8, 16/31 Temmuz.
Son Şiir Anlayışları, Edip Cansever. Yelken, S. 33, Ekim.
Durgun Şiir, Ferit Öngören. a dergisi. S. 22-23, Kasım-Aralık.
Modern Şiir, T. H. Hulme. Çev.: Hüseyin Cöntürk, a dergisi, S. 22-23, Kasım-Aralık.
Açık-Kapalı, Cevdet Kudret. Varlık. S. 515, 1 Aralık.
Şiir ve Retorik, Hüseyin Cöntürk. Yelken, S. 35, Aralık.
Şiiri Değerlendirme 1-2. Doğan Hızlan. Saklı Su, YKY., İst. 1996, s. 295-301.

1960

Düşünce-Yır, T. S. Eliot. Çev.: Doğan Hızlan, Türkçe, S. 2, Şubat.
Yeni Sözcükler ve Ozanlar. Celâl Çumralı, Dost, S. 29, Şubat.
Şiirin Kolaylaşması, Memet Fuat. Yeditepe, S. 18, 1/15 Şubat.
Soyut Şiir Üstüne, Sami Çelenk. Varlık, S. 520, 15 Şubat 1960.
Anlam, İlhan Berk. Varlık. S. 520. 15 Şubat 1960.
Modern Şiir ve Geleneksel Şiir. Allen Tate. Çev.: Hüseyin Cöntürk, Maya, S. 2-3, Şubat-Mart.
Şiirin Özü, Martin Heidegger. Çev.: Akşit Göktürk, Türkçe, S. 3, Mart.
Şiirin Yapısı, Sabahattin Eyuboğlu, Yeni Ufuklar, S. 1, Mart.
Anlamsızlık Tartışması. Melih Erçin, Varlık, S. 522, 15 Mart 1960.
Şiirde İncelik Sağlamlık Gerek, Louis Macneice, Çev.: Memet Fuat, Varlık, S. 523, 1 Nisan.
Şiirde Yenilik, Hart Crane. Çev.: Hüseyin Cöntürk, Maya, S. 4, Nisan.
Anlamsızlığa Birinci Cevap, Sami Çelenk, Varlık, S. 522, 15 Nisan 1960.
Şairliğin Zanaat Yanı. Selahattin Batu, Türk Dili, S. 104, Mayıs.
Genç Bir Şaire Öğütler. Max Jacob, Çev.: Salâh Birsel, Tercüme, S. 71-72, Temmuz-Aralık.
Şiir Çevirisi, Edmond Carry. Çev.: Fuat Pekin, Tercüme, S. 71-72, Temmuz-Aralık.
Şiirler ve Şairler, Reşat Nuri Darago, Dünya gzt., 19 Eylül.
Ölçü Dedikleri, Cevdet Kudret, Türk Dili, S. 110, Kasım.
Şiir Kuramı Üzerine, Doğan Hızlan, Türk Dili, S. 111, Aralık.
Şiir Üzerine Bir Kaç Söz, Mehmet Salihoğlu, Ilgaz, S. 60.
Ozanın İşi, Saint John Perse, Çev.: Sabahattin Eyuboğlu, Yeni Ufuklar, S. 103-104, Aralık-Ocak(1961).

1961

Şiir ve Yalnızlık, François Mauriac, Çev.: Orhan Gürsel, Türk Dili, S. 112, Ocak.
Evrensel Şiir, Friedrich Schlegel, Çev.: Melahat Özgü, Türk Dili, S. 113, Şubat.
Genç Bir Şaire Öğütler, Max Jacob, Çev.: Salâh Birsel, Türk Dili, S. 113, Şubat.
Güç Şiir, T. S. Eliot, Çev.: Fikret Kolverdi, Türk Dili, S. 113, Şubat.

İsveç Söylevi, Saint John Perse, Çev.: Tahsin Saraç, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Kötü Şiir, T. S. Eliot, Çev.: Fikret Kolverdi, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Modern Şiir Ne Değildir?, Gottfriend Benn, Çev.: Behçet Necatigil, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şairden Şaire Mektup, Heinrich von Kleist, Çev.: Melahat Özgü, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şairin Kapalılığı, Randall Jarrell, Çev.: Doğan Hızlan, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şair-Şiir-Okuyucu, Johannes Poethen, Çev.: Melahat Özgü, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiir, Robert Graves, Çev.: Ömer İnanç, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiirin İlkesi, Edgar Allan Poe, Çev.: Fikret Kolverdi, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiirin İşi, R. M. Alberes, Çev.: Salâh Birsel, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiirle Soyut Düşünce, Paul Valery, Çev.: Orhan Gürsel, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiir Nasıl Doğar, Rainer Maria Rilke, Çev.: Suut Kemal Yetkin, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiirin Tanımı, Kleber Haedens, Çev.: Lütfi Ay, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiir Üstüne Notlar, Jean Wahl, Çev.: Onat Kutlar, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiir Üzerine, Alain, Çev.: Fehmi Baldaş, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Şiir Üzerine, Saint John Perse, Çev.: İlhan Berk, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Usun Yarattığı Her Şeyde Önce Şiir Vardı, Saint John Perse, Çev.: Tahsin Saraç, Türk Dili, S. 113, Şubat.

Yeni Bir Şiir Okuma ve Dinleme Tekniğinin Doğuşu, Georges Mounin, Çev.: Ali Avni Öneş, Türk Dili, S. 114, Mart.

Şiirde Bütünlüğe Doğru, Erdal Öz, Türk Dili, S. 115, Nisan.

Sanatçının Ruh Sayısı, Bençet Necatigil, Varlık, S. 552, 15 Nisan.

Şiir Üstüne, Demir Özlü, Yeditepe, S. 41, 1-31 Mayıs.

Şairden Yana, Necati Cumalı, Varlık, S. 550, 15 Mayıs.

Şiir Üstüne [2], Demir Özlü, Yeditepe, S. 42, 1-30 Haziran.

Şair ve Dil, Josef Weinheber, Çev.: Yaşar Önen, Türk Dili, S. 118, Temmuz.

Şiir, Bilim, Sanat, Halil Kocagöz, Yeni Ufuklar, S. 110, Temmuz.

Şiir Üzerine, Friedrich Schlegel, Çev.: Melahat Özgü, Türk Dili, S. 118, Temmuz.

Tabiat Bilimleri ve Şiir, Wilhelm Bölsche, Çev.: Cemil Ziya Şanbey, Türk Dili, S. 118, Temmuz.

Şairlerimizi Artık Anlamıyoruz, Robert Kanters, Çev.: Orhan Gürsel, Varlık, S. 558, 15 Eylül.

Başlangıçta Şiir, Thierry Maulnier, Çev.: Tahsin Saraç, Türk Dili, S. 123, Aralık.

Şiir Üzerine Sözler, Mehmet Salihoğlu, Varlık, S. 564, 15 Aralık.

Şiir Anayasaya Aykırıdır, Cemal Süreya, Folklor Şiire Düşman, Can Y., İst. 1992, s. 27-29.

Şiir ve Gelenek, William Butler Yeats, Çev.: Yalçın Coşkun, 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, Yayına Hzl. Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu, İmge Kitabevi Y., Ank. 1995, s. 25-27.

1962

Şiir ile Musıki, Cevdet Kudret, Türk Dili, S. 128, Mart.

Uzun Şiir-Kısa Şiir, Melih Cevdet Anday, Dost, S. 12, Mart.

Şiirin Çizdiği Çizgi, İlhan Berk, Dost, S. 14, Mayıs.

Şiir Üstüne Konuşma, Melih Cevdet Anday, Ataç, S. 1, 15 Mayıs.

Şiirin Vazgeçilmez Üç Dönemi, Melih Cevdet Anday, Yeditepe, S. 63, 16 Mayıs.

Şiire Dair, İlhan Geçer, Ilgaz, S. 9, Haziran.

Şiir ve Metafizik, Jean Wahl, Çev. Mehmet Toprak, Türk Dili, S. 129, Haziran.

Şiir ve Metafizik, Jean Wahl, Çev.: Mehmet Toprak, Türk Dili, S. 130, Temmuz.

Şair ve Şiir Üstüne, Cahit Tanyol, Yeditepe, S. 66, 1-15 Temmuz.

Şiirin Geçerliği, Mehmet H. Doğan. Yeni Dergi, S. 62, Kasım.

Şiir Kaynağından Uzaklaşıyor mu?, Celâl Çumralı, Dost, S. 21, Aralık.

Şiirin İşlevi, Doğan Hızlan, Türk Erdebiyatı Birliği Yıllığı 1961, s. 224-227.

Bir Şiir Nasıl Oluşuyor?, Hans Magnus Enzensberger, Çev.: Ersel Kayaoğlu, 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, Yayına Hzl. Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu, İmge Kitabevi Y., Ank. 1995, s.18-21.

1963

Soyut Şiir, Talat S. Halman, Varlık. S. 589, 1 Ocak.

İki Soyut Şiirin Düşündürdükleri, Talat S. Halman, Varlık, S. 590,15 Ocak.

Şiirde Ritm, Alain, Çev.: Asım Bezirci. Otağ, S. 2, Şubat.

Şiirde Çağrışım Akımı, Celâl Çumralı. Sanat Dünyası, S. 174, 15 Mayıs.

Şiir Üstüne, Sabahattin Kudret Aksal. Türk Dili. S. 141, Haziran.

Geleceğin Şiiri, Edip Cansever. Yeni İnsan. S. 6-7, Haziran-Temmuz.

Şiirde Biçim, Sabahattin Kudret Aksal. Yeni İnsan, S. 6-7, Haziran-Temmuz.

Şiirsel Söyleyiş, William Wordsworth. Çev. Memet Fuat, Türk Dili, S. 142, Temmuz.

Şiir ve Gelenek, Cleanth Brooks, Çev.: Ayşegül Günkut, Türk Dili, S. 142, Temmuz.

Şiir ve Düşünce, Cahit Tanyol, Yeni İnsan. S. 9, Eylül.

Şiir ve Gerçek, Cahit Tanyol, Yeni İnsan. S. 10, Ekim.

Çıkmazın Güzelliği, Turgut Uyar. Dönem. Kasım.

Şiir ve Gerçek [2], Cahit Tanyol, Yeni İnsan. S. 12, Aralık.

Şiir Üstüne 1, Celâl Sılay. Yeni İnsan. S. 12. Aralık.

1964

Şiirin Sırrı, Mustafa Şekip Tunç. Yeni İnsan. S. 1. Ocak.

Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire, Edip Cansever, Dönem, Şubat.

Şiir Eleği, Ceyhun Atûf Kansu, Varlık, S. 616. 15 Şubat.

Şiir Sanatı 1, Roger Caullois, Çev.: Tahsin Yücel, Varlık, S. 617, 1 Mart.

Şiirde Oluşum, Seyfettin Başcıllar, Türk Dili. S. 150, Mart.

Şiir ve Mısra, İlhan Geçer, Hisar, S. 78. Mart.

Şehir Şiiri, Tabiat Şiiri, Mehmet Çınarlı, Hisar. S. 79. Nisan.

Şiirin Toplumsal İşlevi, Öksel Demir. Dost. S. 37, Nisan.

Şiir Üstüne Konuşurken, Celâl Çumralı. Dost. S. 37, Nisan.

Anlamsız Şiir Dedikleri, İlhan Geçer. Ilgaz. S. 32, Mayıs.

Şiir Sanatı 2, Roger Caullois, Çev.: Tahsin Yücel, Varlık, S. 621, 1 Mayıs.

Şiirin Geleceği, Celâl Çumralı, Dost. S. 38. Mayıs.

Çağlar Boyu Tartışılan Şiir, Osman Türkay, Varlık, S. 623, 1 Haziran.

Şiir ve Mısra, İlhan Geçer, Ilgaz, S. 34. Temmuz.

Arkeolojinin Şiiri, Mehmet Önder, Hisar. S. 84, Eylül.

Şiir Günleri, Halim Yağcıoğlu, Varlık, S. 629, 1 Eylül.

Şiir Müzesi, Mehmet Önder, Hisar. S. 85, Ekim.

Şair, Sezai Karakoç, Büyük Doğu, S. 3, 14 Ekim.

Şiir, Rainer Maria Rilke, Çev.: [Sezai Karakoç], Büyük Doğu, S. 3, 14 Ekim.

Şiirde (Reform), Sezai Karakoç, Büyük Doğu, S. 4, 21 Ekim.

Şiir Tutumum, Behçet Necatigil, Türk Dili, S. 159, Aralık.

1965

Şiirde Devinim, Celâl Çumralı, Dost, S. 2, Ocak.

İmge ve Açık Anlatımlı Şiir, İsmet Özel, Devinim 60, S. 1, Şubat.

Şiir Hakkında, Cemil Doğruer, Aksu, S. 5, Şubat.

Şiirsel Aydınlık, Celâl Çumralı, Yelken, S. 98, Nisan.

Aşmak ve Kişilik [Şiirde], Celâl Çumralı, Dost, S. 65, 15 Nisan.

Şiir Sanatı 3, Roger Caullois, Çev.: Tahsin Yücel, Varlık, S. 646, 1 Mayıs.

Şiirin Yapısı 1, İsmet Zeki Eyuboğlu, Varlık, S. 647, 1 Haziran.

Anlatabilmek, Roger Caullois, Çev.: Tahsin Yücel, Varlık, S. 648, 15 Haziran.

Gene Şiir Üzerine, Suut Kemal Yetkin, Hisar, S. 94, Temmuz.

Şiirin Sınırları, Roger Caullois, Çev.: Tahsin Yücel, Varlık, S. 649, 1 Temmuz.

Dize İşlevini Yitirdi mi?, Asım Bezirci, Soyut, 15 Temmuz.

Öykünme, Roger Caullois, Çev.: Tahsin Yücel, Varlık, S. 650, 15 Temmuz.

Şiirin Yapısı 2, İsmet Zeki Eyuboğlu, Varlık, S. 651, 1 Ağustos.

Gerçek Şiir, Şiire Övgü ve Şiirin Yapısı, Gücü, İşlevi, İsmet Kemal Karadayı, Yelken, S. 103, Eylül.

Sokağa Dökülen Şiir, Mehmet Önder, Hisar, S. 96, Eylül.

Zaman ve Şiir Üzerine Düşünceler, Munis Faik Ozansoy, Hisar, S. 96, Eylül.

Şiirin Geleceği, Muzaffer Uyguner, Varlık, S. 656, 15 Ekim.

Şiirin Kaynakları, Afşar Timuçin, Şiir Sanatı, S. 1, Kasım.

Saf Şiir, Paul Valéry, Çev.: Cengiz Ertem, 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, Yayına Hzl. Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu, İmge Kitabevi Y., Ank. 1995, s. 73-79.

1966

Şair Kime Karşı Sorumludur?, Allen Tate, Çev.: İpek Tümerdem, Yeni Dergi, S. 16, Ocak.

Şiirin Çevrilmezliği Üzerine, Cemal Süreya, Soyut, S. 9, Ocak.

Toplumsal Öz [Şiirde], Celâl Çumralı, Dost, C. 17, Ocak.

Şiirin Kaynakları, Afşar Timuçin, Şiir Sanatı, S. 4, Şubat.

Şiirin Gücü, Roger Caillois, Çev.: T[ahsin] Y[ücel], Varlık, S. 664, 15 Şubat.

Şiiri Yorumlamak, Hikmet Dizdaroğlu, Varlık, S. 665, 1 Mart.

İmgenin Yeri, Roger Caillois, Çev.: T[ahsin] Y[ücel], Varlık, S. 665, 1 Mart.

Şiir Konusunda, Selahattin Batu, Varlık, S. 666, 15 Mart.

Şiirde İlham Hakkında A. Bremond'a Mektup, Paul Claudel, Çev.: [Sezai Karakoç], Diriliş, S. 2, Nisan.

Şiirden Yana, Ergun Sav, Hisar, S. 103, Nisan.

Şiirin Durumu, Galton Picon, Çev.: ?, Soyut, S. 13, Mayıs.

Esin ve Emek, Roger Caillois, Çev.: T[ahsin] Y[ücel], Varlık, S. 669, 1 Mayıs.

Saf Şiir, Benedetto Croce, Çev.: Mehmet Şahap, Diriliş, S. 3, Mayıs-Haziran.

Şiir Eleştirileri, Afşar Timuçin, Şiir Sanatı, S. 9, Temmuz.

Şiir Sanatı Üzerine Notlar, Dylan Thomas, Çev.: Murat Belge, Şiir Sanatı, S. 9, Temmuz.

Şiir Sanatı ve Ötesi, Mehmet Salihoğlu, Ilgaz, S. 58, Temmuz.

Şiir ve Mistisizm, Selahattin Batu, Hisar, S. 107, Temmuz.

En Genç Şairlerle, Edip Cansever, Papirüs, S. 3, Ağustos.

Şiir ve Mistisizm II, Selahattin Batu, Hisar, S. 108, Ağustos.

Yitmeyen Şiir, Mehmet Doğan, Papirüs, S. 3, Ağustos.

Şiirde Konu Anlam, Mehmet H. Doğan, Şiir Sanatı, S. 11, Eylül.

Toplumculuk, Yabancılaşma ve Şiir, Ahmet Oktay, Papirüs, S. 4, Eylül.

Bizim Şiir, Şeref Necati, Varlık, S. 678, 15 Eylül.

Şiirde Teknik ve Toplumsal Öge, Mehmet H. Doğan, Şiir Sanatı, S. 13, Kasım.

1967

Sanat Görüşü, Şiirimiz-Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında, Sezai Karakoç, Diriliş, S. 10-11-12, Ocak-Şubat-Mart.

500 Kelimeyle Şiir, 300 Kelimeyle Eleştiri, R. Tomris, Papirüs, S. 10, Mart.

Bir Şiirin Oluşumu, Stephen Spender, Çev.: Yurdanur Salman, Yeni Dergi, S. 30, Mart.

Modern Şiirin Dünya Hali, Hans Magnus Enzensberger, Çev.: ?, Yeni Dergi, S. 30, Mart.

Ozan, Ceyhun Atûf Kansu, Varlık, S. 689, 1 Mart.

Şiir, Dil ve Eleştiri Üzerine, H. Vasfi Uçkan, Şiir Sanatı, S. 18, Nisan.

Şiir Çevrilebilir mi?, Osman Türkay, Yeditepe, S. 132, Nisan.

Sözle Müziğin Karışıklığı, Georges Duhammel, Çev.: Orhan Okay, Hareket, S. 17, Mayıs.

Şiirde Kapalılık, Fethi Naci, Papirüs, S. 12, Mayıs.

Geleceğin Şiiri, Ayhan Can, Dost, S. 32, Haziran.

Roman ve Şiir, Michel Butor, Çev.: Tahsin Yücel, Cep, S. 8, Haziran.

Roman ve Şiir [II], Michel Butor, Çev.: Tahsin Yücel, Cep, S. 9, Temmuz.

Şiirde Kapalılık, Asım Bezirci, Papirüs, S. 14, Temmuz.

Şair ve Şiir Üstüne, Marin Sorescu, Çev.: Berke Vardar, Cep, S. 11, Eylül.

Düzyazı ve Şiir, Roland Barthes, Çev.: Berke Vardar, Cep, S. 13, Kasım.

İlkel Şiir, Ferit Öngören, Soyut, S. 31, Kasım.

Şiir Deyince Neye Hep "Manifesto" Gibi Yazılar, Behçet Kemal Çağlar, Hisar, S. 122, Kasım.

Şiir Nasıl Yazılır?, Güner Altıntaş, Soyut, S. 31, Kasım.

Şiir ve Gelenek, Melih Cevdet Anday, Cep, S. 13, Kasım.

Şiirsiz Dünya, Selahattin Batu, Varlık, S. 706, 15 Kasım 1967.

Konuşma Dili ve Şiir, (Papirüs), Papirüs, S. 19, Aralık.

Yazılı Olmayan Şiir, Ferit Öngören, Soyut, S. 32, Aralık.

Şiir Yazmak ya da Yazmamak, Mehmet Salihoğlu, Ilgaz, S. 65.

Şiirin Pratiği, Selahattin Hilav, Edebiyat Yazıları, YKY., İst. 1993, s. 141-142.

1968

Şiir ve Sinema, Luis Bunuel, Çev.: Nijat Özön, Türk Dili, S. 196, Ocak.

Uzun Şiir, Cemal Süreya, Papirüs, S. 20, Ocak.

Şiir Nedir?, Jaroslaw Marek Rymkiewicz, Çev.: Ender Gürol, Cep, S. 16, Şubat.

Şiir ve Matematik, Mehmet Kaplan, Hisar, S. 126, Mart.

Şiir ve Yorum, Tahsin Yücel, Varlık, S. 718, 15 Mayıs.

Somut Şiir 1, Osman Türkay, Cep, S. 20, Haziran.

Şiir Çevirisi Üzerine, F. Mualla Genez, Hisar, S. 129, Haziran.

Şiir Konusu, Selahattin Batu, Varlık. S. 720. 15 Haziran.
Somut Şiir 2, Osman Türkay, Cep. S. 21. Temmuz.
Şiirin Doğuşu, Christopher Caudwell, Çev.: Mehmet Doğan, Yeni Dergi. S. 46. Temmuz.
Türkiye'de Şiirin Sürümü, Ülkü Tamer, Papirüs, S. 26, Ağustos.
Şiir Denince, Selahattin Batu, Varlık, S. 725, 1 Eylül.
Toplumsal Açıdan Şiire Bakmak, Ömer Faruk Toprak, Yeditepe, S. 149, Eylül.
Şiirin Çevrilmesi, Robert Goffin, Çev.: Tahsin Yücel, Cep, S. 26, Aralık.
1969
Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz, (Papirüs), Papirüs. S. 31. Ocak.
İmgenin Kökleri, (Papirüs), Papirüs, S. 32, Şubat.
Şiirin İçeriği, Ömer Faruk Toprak. Yeditepe. S. 155, Mart.
Şiirde Biçim Üzerine, Mehmet H. Doğan, Papirüs, S. 34, Nisan.
Dilden Dile Şiir Çevrilebilir mi?, Sabahattin Teoman, Varlık. S. 739. Nisan.
Şiire Bakmak, İlhan Berk. Varlık. S. 739. Nisan.
Şiir, Ozan Üstüne Birkaç Söz, Mehmet Salihoğlu. Türk Dili, S. 212, Mayıs.
Şiir ve Devrim, Cemal Süreya, Papirüs. S. 35. Mayıs.
Modern Şiir, Selden Rodman, Çev. Yurdanur Salman. Yeni Dergi. S. 57. Haziran.
Şiirin Ölüm-Kalım Çırpınışı, Sabahattin Teoman, Varlık. S. 742. Temmuz.
Yeni Şiirin Eleştirisi, Celâl Çumralı. Dost, S. 57. Temmuz.
Şairimiz, Sadık Deniz, Papirüs, S. [38. Ağustos].
Şiirimizle İlgili Bir Açıklama, Akif İnan, Mavera, S. 33, Ağustos.
Şiirimiz Tehlikede mi?, Yaşar Nabi [Nayır], Varlık, S. 743, Ağustos.
Şiirin Temel Özellikleri, Christopher Caudwell, Çev.: Mehmet Doğan, Yeni Dergi. S. 59. Ağustos.
Şiir ve Devrim, (Papirüs), Papirüs, S. [38, Ağustos].
Çağdaş Şiirin Ölçütü, Yüksel Pazarkaya, Dost. S. 60, Ekim.
Şiirin Alfabesi, Rauf Mutluay, Yeni Edebiyat, S. 1, Kasım.
Şiirin Alfabesi 1, Yves Day Lewis Peres. Çev.: Cemal Süreya. YE. S.2, Aralık.
1970
Şiirin Alfabesi 2, Yves Day Lewis Peres, Çev.: Cemal Süreya, YE. S. 3, Ocak.
Şiirin Alfabesi 3, Yves Day Lewis Peres, Çev.: Cemal Süreya, YE. S. 4, Şubat.
Yeni Şiiri Eleştirme Ahlakı, Rüştü Şardağ. Hisar. S. 149. Şubat.
Şiirin Adı-Soyadı, Özdemir İnce. Dost, S. 65, Mart.
Şiirin Alfabesi 4, Yves Day Lewis Peres. Çev.: Cemal Süreya. YE. S. 5. Mart.
Şiir Nasıl Çevrilir, Roger Caullois, Çev.: Tahsin Yücel. Varlık, S. 750, Mart.
Şiirin Alfabesi 5, Yves Day Lewis Peres, Çev.: Cemal Süreya, YE, S. 6, Nisan.
Şiir ve Çevirisi, Guillevic, Çev.: Nihal Önal. Varlık, S. 751. Nisan.
Şiir ve Çevirisi, Jean Smrek. Çev.: Nihal Önal, Varlık, S. 751, Nisan.
Şiir ve Serüven, Afşar Timuçin. Papirüs. S. 45, Nisan.
Şiirin Alfabesi 6, Yves Day Lewis Peres. Çev.: Cemal Süreya. YE, S.7. Mayıs.
Şiir ve Çevirisi, Arthur Miedzyrzecki. Çev.: ?, Varlık, S. 752, Mayıs.
Şiir ve Çevirisi, Robert Goffin, Çev.: ?, Varlık, S. 752, Mayıs.

Şiirin Alfabesi 7, Yves Day Lewis Peres, Çev. Cemal Süreya, YE, S. 8, Haziran.

Şiir Başlıkları, Tuncer Uçarol, Soyut, S. 28, Temmuz.

Şiir Üstüne, Selahattin Batu, Varlık, S. 754, Temmuz.

Şiir... Çetin İş!.., Tarık Buğra, Tercüman gzt., 5 Ağustos.

Şiir Üzerine, Mustafa Özbalcı, Hisar, S. 156, Eylül.

Şiirsel İmgenin Akılsallığı, Bedrettin Cömert, Halkın Dostları, S. 9, Kasım.

Şiirin Semantik Anahtarı 1, Bedrettin Cömert, Halkın Dostları, S. 10, Aralık.

1971

Şiirin Semantik Anahtarı 2, Bedrettin Cömert, Halkın Dostları, S. 11, Ocak.

Şiir Ölüyor mu?, Necati Cumalı, Varlık, S. 761, Şubat.

Genç Şair, Stephen Spender, Çev.: Nur Deriş, Türk Dili, S. 234, Mart.

Şiir ile İnanç, I. A. Richards, Çev.: Taciser Ulaş, Türk Dili, S. 234, Mart.

Şiirin Toplumsal Görevi, T. S. Eliot, Çev.: Nur Deriş, Türk Dili, S. 234, Mart.

Şiirsel Söyleyiş ve Bilimsel Söyleyiş, Galvano Della Volpe, Çev.: Bedrettin Cömert, Türk Dili, S. 234, Mart.

Şiirin Yararı, Necati Cumalı, Varlık, S. 763, Nisan.

Şiirde Gelenek ve Yenilik, Gyula İllyes, Çev.: Muzaffer Uyguner, Varlık, S. 764, Mayıs.

Özeleştiri [Şairin Şiirini Eleştirisi], Behçet Necatigil, YE, S. 8, Haziran.

Yeni Bir Söyleyiş Biçimi mi, Gyula İllyes, Çev.: Muzaffer Uyguner, Varlık, S. 765, Haziran.

Devrimci Şiir, Ataol Behramoğlu, Halkın Dostları, S. 16, Temmuz.

Şiir Üstüne Çeşitlemeler, Sabahattin Teoman, Türk Dili, S. 237, Temmuz.

Şiir ve İlim, Mehmet Kaplan, Hisar, S. 169, Ekim.

1972

Şairler Durağı, Naci Girginsoy, Varlık, S. 772, Ocak.

Çağımızın Şiiri, Nemes Nagy Agnes, çev.: İnci Gürel, Varlık, S. 774, Mart.

Çağımızın Şiiri, Etiemble, Çev.: İnci Gürel, Varlık, S. 775, Nisan.

Şiirin Yeri, Yılmaz Aybar, Hisar, S. 175, Nisan.

Şiirde Duygu, Bedrettin Cömert, Yansıma. S. 5, Mayıs.

Çağımızın Şiiri, Michel Daguy, Çev.: İnci Gürel, Varlık, S. 777, Haziran.

Şiir Bir Gençlik Hevesi midir?, Mehmet Çınarlı, Hisar, S. 177, Haziran.

Çağımızın Şiiri Üzerine, A. Duran Ayyıldız, Hisar, S. 178, Temmuz.

Şiir Bırakılır mı?, Yılmaz Aybar, Hisar, S. 178, Temmuz.

Şiirde Müzik, Bedrettin Cömert, Soyut, S. 48, Temmuz.

Şiir Üstüne, Mehmet Salihoğlu, Türk Dili, S. 250, Temmuz.

Şiirin Düş Görevi 1, 2, 3, 4, Christopher Caudwell, Çev.: Mehmet Doğan, Yeni Dergi, S. 95, 96, 97, 98 Ağustos, Eylül, Ekim, Kasım.

İki Gerçek: Şiir ve Matematik, Mehmet Kaplan, Milliyet, 13 Ağustos.

Şiir, Dil ve Millet, Mehmet Çınarlı, Hisar, S. 183, Aralık.

1973

Şiir Nasıl Yayınlanır, Hilmi Yavuz, Varlık, S. 785, Şubat.

Şiir ve Cinayet, Salâh Birsel, Türk Dili, S. 257, Şubat.

Politika ve Şiir, Ali Naili Erdem, Hisar, S. 186, Mart.

Şairlik Üzerine, Burhanettin Muz, Hisar, S. 186, Mart.
Bir Şiirin Oluşumu, Nermin Menemencioğlu, Yeni Dergi. S. 103, Nisan.
Şairlik Mesleği, Jean Breton, Çev.: İnci Gürel, Varlık, S. 789, Haziran.
Şiir ve Politika, Nurettin Özdemir, Hisar, S. 190, Temmuz.
Öztürkçe'nin Şiiri, Emin Özdemir, Varlık, S. 792, Eylül.
Şair ve Sözcükler, Suut Kemal Yetkin, Varlık, S. 795, Aralık.
Şiir Enerjisi, Yusuf Nevzat, 1. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, s.359-364.
1974
Deneme-Şiir Üstüne Birkaç Söz, Mehmet Salihoğlu, Ank. Sanat, S. 93, Ocak.
Dilbilim Açısından Şiir, Doğan Aksan, Türk Dili, S. 271, Nisan.
İşlevsel Açıdan Şiirin Özü ve Biçimi, Halil Şahan, Y. Ufuklar, S. 248, Mayıs.
Hâlâ Şiir Okunuyor mu?, Hans Dieter Schmidt, Çev.: İnci Gürel, Varlık, S. 805, Ekim.
Neden Şiir Okuyoruz?, Muhsin Ziya, Hisar, S. 206, Kasım.
Şiirimizde Resim ve Fotoğraf, Aydın Oy, Hisar, S. 206, Kasım.
Şiirin Oluşumu, Sait Yeni [Sezai Karakoç], Diriliş, S. 3, Kasım.
Şiirde Form, Sait Yeni [Sezai Karakoç], Diriliş, S. 4, Aralık.
Şiir Defteri, Sami N. Özerdim, Varlık, S. 807, Aralık.
Şiir Felsefesi 1, Gaston Bachelard, Çev.: Necati Ergez, Köken, S. 10, Aralık.
Şiir Üzerine Sorusuz Karşılıklar, Attila İlhan, Türk Dili, S. 279, Aralık.
1975
Şiir Üstüne Bir Söyleşi, Mehmet Salihoğlu, Türk Dili, S. 280, Ocak.
Şiirde Düşüncenin Payı, Bedrettin Cömert, Yeni Ufuklar, S. 257, Şubat.
Şiirle Savaş, Behçet Necatigil, Milliyet Sanat, S. 120, 21 Şubat.
Şiirin Özgül Niteliği, Bedrettin Cömert, Yeni Ufuklar, S. 258, Mart.
Şiir... Gene Şiir..., Dr. Necdet Bingöl, Hisar, S. 211, Nisan.
Şiirin Yorum Gücü, Celâl Çumralı, Türk Dili, S. 284, Mayıs.
Güfteciler, Besteciler ve Şairler, Mehmet Çınarlı, Hisar, S. 213, Haziran.
Şiirimiz Gelenekten Ne Zaman Koptu? Nuri Pakdil, Edebiyat, S. 6, Temmuz.
Şiir ve Tabiat, Alain'den, Çev.: S. Y. [Sezai Karakoç], Diriliş, S. 12, Ağustos.
Şiir Üstüne 1, İlhan Berk, Türk Dili, S. 288, Eylül.
Şiirin Bugünkü Durumu Üzerine, Memet Fuat, Politika gzt., 26 Kasım.
1976
Şiirin Dayanma Gücü, Nuri Pakdil, Edebiyat, S. 12, Ocak.
Şiirde Nicel Soluk, Bedrettin Cömert, Yeni Halkçı, 4 Ocak.
Şairaneden Kaçarken, Memet Fuat, Politika gzt., 21 Ocak.
Şiirimizde Çağrışım, Mazhar Candan, Varlık, S. 823, Nisan.
Şairlik Mesleği, Yusuf Mardin, Hisar, S. 225, Haziran.
Şiir ve Yaşam Üstüne Söylev, Hugo von Hofmannsthal, Çev.: Eşref Selçuk, Edebiyat, S. 17, Haziran.
Serbest Nazım, Memet Fuat, Politika gzt., 14 Temmuz.
Şair, Cemil Meriç, Hisar, S. 228, Eylül.
Şiir ve Anlam, Mehmet Salihoğlu, Türk Dili, S. 300, Eylül.

Şairin Yalnızlığı, Yılmaz Aybar, Hisar, S. 229, Ekim.

Şiir-Film, Mehmet Kaplan, Hisar, S. 229. Ekim.

Şiir ve Müsveddesi, Mehmet Çınarlı, Hisar, S. 229. Ekim.

Şiir ve Slogan, Ataol Behramoğlu, Politika gzt., 3 Kasım.

Şiirin Yalnızlığı (1976), Mehmet H. Doğan, Çağının Tanığı Olmak. Yapı Kredi Y., İst. 1993, s. 63-65.

1977

Ozanları Ünlendiren Şiirleri, A. Kadir Bulut, Varlık, S. 832, Ocak.

Şair ve Şiir, Cahit Zarifoğlu, Mavera, S. 2, Ocak.

Şiir Okuma Kılavuzu, İsmet Özel, Mavera, S. 2, Ocak.

Biz Şiir'e Dizin Deriz, Hasan Hüseyin. Milliyet Sanat, S. 215, 21 Ocak.

Şiir Okuma Kılavuzu, İsmet Özel, Mavera, S. 3, Şubat.

Şiir Nedir?, Ahmet Köklügiller. Varlık. S. 834. Mart.

Şiir Okuma Kılavuzu, İsmet Özel, Mavera, S. 5, Nisan.

Halkın Damarına Bağlanan Şiir, Gülten Akın, Özgür İnsan, Mayıs.

Konuşma Dili, Şiir ve Anlam, Veysel Çolak. Yeni Toplum, S. 19, Mayıs.

Akıl ve Şiir İlişkisi, Jacques Netzer. Çev.: İlhan Sezen, Hisar, S. 237, Haziran.

Şiir Duyarlığı Dile Çevirmektir, Ceyhun Atûf Kansu, Özgür İnsan, S. 44. Haziran.

Şiir Burçları, Behçet Necatigil, Milliyet Sanat, S. 236, 17 Haziran.

Çeviri Şiir, Ceyhun Atûf Kansu, Özgür İnsan, S. 47, Eylül.

Şairler ve Şehirler, Yılmaz Aybar. Hisar. S. 240. Eylül.

Şiirin Gizi, Ceyhun Atûf Kansu. Varlık. S. 840. Eylül.

Şiire Başlamak, Ceyhun Atûf Kansu. Özgür İnsan, S. 48, Ekim.

Şiir Üzerine Şiirlemeler, Sedat Umran. Hisar. S. 241, Ekim.

Şiir Yazmak, Şair Olmak, Şahin Yenişehirlioğlu, Oluşum, S. 42-43, Ekim-Kasım.

Şiirde Yenilik, Hüseyin Atabaş, Oluşum. S. 42-43, Ekim-Kasım.

Şiir ve Kavga, Ceyhun Atûf Kansu, Özgür İnsan. S. 49, Kasım.

Bir Şiire Yaklaşmak, Mustafa Miyasoğlu, Mavera. S. 13, Aralık.

Sözcük Ekonomisi, Veysel Çolak, Oluşum. S. 2/44, Aralık.

Şiirlerden Umuda, Ceyhun Atûf Kansu, Özgür İnsan. S. 50, Aralık.

Dünya, Kelime ve Şair, Irwin Edman. Çev.: Turhan Oğuzkan, Sanat ve İnsan, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İst., s. 30-43.

1978

Şairin Yaratıcılığı, Hermann Kuprian, Çev.: Burhanettin Muz, Hisar, S. 244, Ocak.

Şiirin Öznelliği, Bilgin Adalı, Oluşum, S. 4/46, Şubat.

Şiir Eleştirisi Üstüne, Bilgin Adalı, Oluşum, S. 5/47, Mart.

Genel Dilbilim ve Şiir Değerlendirmesi, Bedrettin Cömert, FDE, S. 1, Bahar.

Şiir, Hastalık, Acılar, Behçet Necatigil, Milliyet Sanat, S. 279, 29 Mayıs.

Kitle Önünde Şiir Okumak, Ataol Behramoğlu, Politika gzt., 27 Mayıs.

Şiirde Dil Dizgesi, Mehmet Yalçın, Oluşum, S. 8/50, Haziran.

Çeviride Şiir Dili, İlhan Berk, Türk Dili, S. 322, Temmuz.

Şiir Çevirisinde Yöntem, Nedim Gürsel, Türk Dili, S. 322, Temmuz.

Şiirin Aydınlığında, Emin Özdemir. Varlık, S. 850, Temmuz.
İyi Bir Şiir Kitabının Özellikleri, Tuncer Uçarol, Türk Dili, S. 324, Eylül.
Şiir ve Eleştiri ya da Eleştiri ve Şiir, Tarık Dursun K., Milliyet Sanat, S. 285, Eylül.
Doğa, İnsan, Toplum, Şiir ve Dil, Abdullah Rıza Ergüven, Ilgaz, S. 207, Aralık.
Kelime Kuyumculuğu, Mehmet Atilla Maraş, Mavera, S. 25, Aralık.
Ozan ve Şiir [Mektup], Oluşum, S. 14/56, Aralık.

1979

Herkes Şiire Düşman, [Yusufcuk], Yusufcuk, S. 1, Ocak.
Kelime, Attila İlhan, Yusufcuk, S. 1, Ocak.
Ölmeyen Şiir, Alaeddin Özgür, Aylık Dergi, S. 2, Ocak.
Şiir Nedir?, Bilgin Adalı, Yusufcuk, S. 1, Ocak.
Şiir Yaşamdır, Yevgeni Yevtuçemke, Çev.: ?, Yusufcuk, S. 1, Ocak.
Şiirde Yapı, Cahit Külebi, Yusufcuk, S. 2, Şubat.
Şiire Yaklaşmak, [Yusufcuk], Yusufcuk, S. 2, Şubat.
Şiirin Duygusallığı, Mehmet Yalçın, Yusufcuk, S. 2, Şubat.
Şiir Nedir?, Metin Altıok, Yusufcuk, S. 2, Şubat.
Şiir Yaşama Ne Katar?, Fakir Baykurt, Yusufcuk, S. 2, Şubat.
Şiir İnanç, Mevlüt Ceylan, Aylık Dergi, S. 3, Şubat.
Sözcük Sofrası, Faruk Uysal, Aylık Dergi, S. 4, Mart.
Şiirin Gizli Tarihi, I, İlhan Berk, Yusufcuk, S. 3, Mart.
Şiirin Tanımına Doğru, Osman Serhat Erkekli, Yusufcuk, S. 3, Mart.
Şiir ve Dil, Ayfer Çam, Yusufcuk, S. 3, Mart.
Şiir ve Kavga, Ceyhun Atûf Kansu, Yusufcuk, S. 3, Mart.
Şiir ve Yazı, Güven Turan, Oluşum, S. 17/59, Mart.
İmge, Mevlüt Ceylan, Aylık Dergi, S. 5, Nisan.
Şairane, Nazım Hikmet, Yusufcuk, S. 4, Nisan.
Şiirin Birimi, Hilmi Yavuz, Yusufcuk, S. 4, Nisan.
Şiir Ölür mü?, Ataol Behramoğlu, Sanat Emeği, Nisan.
Yanlış Şiir, [Yusufcuk], Yusufcuk, S. 4, Nisan.
Kimin İçin Şiir?, Nazım Hikmet, Yusufcuk, S. 5, Mayıs.
Ozanca [İslamcı Şair/Şiir], Mevlüt Ceylan, Aylık Dergi, S. 6, Mayıs.
Şiir, Ahmet İnam, Yusufcuk, S. 5, Mayıs.
Şiirin Birimi Sözcüklerdir, Cemal Süreya, Yusufcuk, S. 5, Mayıs.
Şiiri Tanımlama Denemeleri, Mehmet Yalçın, Yusufcuk, S. 5, Mayıs.
Birikim [Şairin Donanımı], Cahit Külebi, Yusufcuk, S. 6, Haziran.
Neden Şiirsiz Olamayız?, Adalet Ağaoğlu, Yusufcuk, S. 6, Haziran.
Ozanlık, [Yusufcuk], Yusufcuk, S. 6, Haziran.
Şiirde Biçimcilik, Rüştü Şardağ, Varlık, S. 861, Haziran.
Şiir Üzerine, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Yusufcuk, S. 6, Haziran.
Şiir Üzerine, Suphi Aytimur, Yusufcuk, S. 6, Haziran.
Şiir ve Sözcük Ekonomisi, Ahmet Ada, Yusufcuk, S. 6, Haziran.

Biçem [Şiirde Eda/Üslûp], Cahit Külebi, Yusufçuk, S. 7, Temmuz.
Ozanın Olgunluğu ve Şiir, Yunus Koray, Yusufçuk, S. 7, Temmuz.
Poetika, Federico Garcia Lorca, Çev.: Osman Serhat Erkekli, Yusufçuk, S. 7, Temmuz.
Şiiri Tanımlamak mı?, Mehmet Güler, Yusufçuk, S. 7, Temmuz.
Şiirlemeler [Şiir Üstüne Belirlemeler], Ali Cengizkan, Yusufçuk, S. 7, Temmuz.
Şiir Üzerine Düşünceler, Fatih Yiğit, İKS Gerçek, S. 13, Temmuz.
Şiirde Folklor Tuzağı, Abdülkadir Bulut, Varlık, S. 863, Ağustos.
Bir Şiiri Tersinden Okumak, Bilgin Adalı, Oluşum, S. 22-23/64-65, Ağustos-Eylül.
Şiirde Kıtlık Neden Sürüyor?, Oğuz Demiralp, Oluşum, S. 22-23/64-65, Ağustos-Eylül.
Şiir ve Şiir Dili Üstüne Notlar, Ahmet Ada, Oluşum, S. 22-23/64-65, Ağustos-Eylül.
Bir Şiiri Okumak, Bilgin Adalı, Yusufçuk, S. 9, Eylül.
Hangi Şiir?, Nahit Eruz, Yusufçuk, S. 9, Eylül.
Şiirde Sapmalar, Mehmet Yalçın, Yusufçuk, S. 9, Eylül.
Şiirin Bağları, [Yusufçuk], Yusufçuk, S. 9, Eylül.
Şiir Üstüne İki Söz Edelim, Ümit Kaftancıoğlu, Varlık, S. 864, Eylül.
Ahşap Rüzgârı O Eski Üsküdar'ın [Şiirin Ne'yi Söylediği], Özdemir İnce, Yusufçuk, S. 10, Ekim.
Elden Ele Dolaşan Şiir, [Yusufçuk], Yusufçuk, S. 10, Ekim.
Şiirin Gizli Tarihi, II, İlhan Berk, Yusufçuk, S. 10, Ekim.
Şiirin Ne Olmadığı Üzerine Denemeler, Mehmet H. Doğan, Yusufçuk, S. 10, Ekim.
Kaynağından Kopmayan Şiir, Güven Turan, Yusufçuk, S. 11, Kasım.
Öncü Edebiyat [Şiir], Arif Ay, Edebiyat, S. 38+58, Kasım.
Şiirin Gelenekleri, Samuel R. Levin, Çev.: Ahmet Kocaman, Yusufçuk, S. 11, Kasım.
Şiir İnsanlığın Ortak Dilidir, Ataol Behramoğlu, Sanat Emeği, Kasım.
Biçembilgisi, Şiir Sanatı ve Eleştiri, René Wellek, Çev.: Ahmet Kocaman, Türk Dili, S. 339, Aralık.
Deyişin (Şiirin) Doğuşu, Tanımı, Türleri, Gereği, Tahir Nejat Gencan, Ilgaz, S. 219, Aralık.
Süslemeci Şiir, Oğuz demiralp, Oluşum, S. 26/68, Aralık.
Şairin Sesi, Güven Turan, Kendini Okumak, Eleştiri Y., İst., s. 43-46.
Şiirin Yapımı, Enis Batur, Babil Yazıları, Afa y., İst. 1979, s. 54-56.

1980

Konu Haritaları [Şiirimizin], Tuncer Uçarol, Yusufçuk, S. 13, Ocak.
Niçin Uzun Şiir?, Hasan Hüseyin, Yusufçuk, S. 13, Ocak.
Şiirin Kıyılarında, Yunus Koray, Yusufçuk, S. 13, Ocak.
Şiir Yaşama Anlam Katar, Talip Apaydın, Yusufçuk, S. 13, Ocak.
İstiyorum ki Şiir İnsanları Aydınlatsın, Odysseas Elitis, Çev.: ?, Yusufçuk, S. 14, Şubat.
Niçin Kısa Şiir?, Behçet Necatigil, Yusufçuk, S. 14, Şubat.
Şiir Anayasaya Aykırı mıdır?, Ali Püsküllüoğlu, Yusufçuk, S. 14, Şubat.
Şiirlemeler [Şiir Üstüne Tespitler], Ali Cengizkan, Yusufçuk, S. 14, Şubat.
Şiirde Üzgü, Rüştü Şardağ, Varlık, S. 870, Mart.
Televizyon ve Şiir, Cemal Süreya, Yusufçuk, S. 15, Mart.
Eğretileme: Felsefe ile Şiir arasında Anlatım Köprüsü, Enis Batur, Papirüs, 1. Kitap, Nisan.
Sevgili Şiir, [Yusufçuk), Yusufçuk, S. 16, Nisan.

Şiirimizin Zamanı, Cahit Külebi, Yusufcuk, S. 16, Nisan.

Şiirin Okulu Yoktur, Oktay Akbal, Yusufcuk, S. 16, Nisan.

Şiirin Özdeksel Yapısı, Mehmet Yalçın, Yusufcuk, S. 16, Nisan.

Şiir Üzerine, Yahya Akengin, Hisar, S. 269, Nisan.

Bir Çelişki [Şiirin-Dil İlişkisi], Sabahattin Kudret Aksal, Yusufcuk, S. 17, Mayıs.

Bir Şiir Yazılırken, Cesare Pavese, Çev. Cevat Çapan, Yusufcuk, S. 17, Mayıs.

İnsanlarımız İçin Şiir, Suphi Aytimur, Yusufcuk, S. 17, Mayıs.

Müzik ve Şiir, Vedat Günyol, Yusufcuk, S. 18, Haziran.

Şiir ve Slogan İlişkisi, Ahmet Ada, Yusufcuk, S. 18, Haziran.

"El Değmemiş Uyaklar", Yevgeni Yevtuçenko, Yusufcuk, S. 19, Temmuz.

Ozanın İşi, T. S. Eliot, Çev.: ?, Yusufcuk, S. 19, Temmuz.

Yasadışı Şairler, Sabit Kemal Bayıldıran, Yusufcuk, S. 19, Temmuz.

Şiir ve Tasavvufun İki Yüzü, Ahmet Oktay, Oluşum, S. 33/75, Temmuz.

Ölçü ve Uyak, Nâzım Hikmet, Yusufcuk, S. 20, Ağustos.

Şiirin Gizli Tarihi, III, İlhan Berk, Yusufcuk, S. 20, Ağustos.

Şiirin Ne Olmadığı Üzerine Düşünceler II, Mehmet H. Doğan, Yusufcuk, S. 20, Ağustos.

Sanat, Şiir ve Edebiyata Dair, İlhan Geçer, Milli Kültür, S. 3-5, Ağustos-Ekim.

Aykırı Dilde Şiir Tohumu, Ahmet İnam, Yusufcuk, S. 21, Eylül.

İyi Şiiri Ayırırken, Yvor Winters, Çev.: G. Kırancı, Yusufcuk, S. 21, Eylül.

Şiirin Dili, Archibald Macleish, Çev.: Akşit Göktürk, Türk Dili, S. 345, Eylül.

"Şiirin Dilsel Nesne Olarak Kurulmasında...", Samuel R. Levin, Çev.: Ahmet Kocaman, Yusufcuk, S. 21, Eylül.

Şiirin Özgeçmişi, Sabit Kemal Bayıldıran, Yusufcuk, S. 21, Eylül.

Çağdaş Şiir Nasıl Olmalı?, Paul Breskin, Çev.: Sevim Raşa, Türk Dili, S. 346, Ekim.

Şiirin Dili, Oktay Rıfat, Yusufcuk, S. 22, Ekim.

Avuntu mu? [Şiirin Tüketimi], Attila İlhan, Yusufcuk, S. 23, Kasım.

Özgürlüktür Şiirin İmlediği, Ahmet Oktay, Yazko Edebiyat, S. 1, Kasım.

Şiir, Yaşar Miraç, Yusufcuk, S. 23, Kasım.

Şiiri Ders Kitaplarına Sokmak, Yasemin Tuzcu, Yusufcuk, S. 23, Kasım.

Şiirin Ne Olmadığı Üzerine Düşünceler III, Mehmet H. Doğan, Yusufcuk, S. 23, Kasım.

Şiir Nedir?, Turhan Gürel, Oluşum, S. 37/79, Kasım.

Dilbilim ve Şiir Dilinin İncelenmesi, Edward Stankiewicz, Çev.: Ahmet Kocaman, Türk Dili, S. 348, Aralık.

Metafizik Şairler, T. S. Eliot, Çev.: Sevim Kantarcıoğlu, Hisar, S. 277, Aralık.

Nobel Ödülü ve Şiir Çevirisi, Melih Cevdet Anday, H. Gösteri, S. 1, Aralık.

Şairlik Üstüne Küçük Notlar, Fergun Özelli, Yusufcuk, S. 24, Aralık.

Şiir Dersi, Mehmet Yalçın, Yusufcuk, S. 24, Aralık.

Şiir Elçileri, Adnan Binyazar, Yusufcuk, S. 24, Aralık.

Şiirin Gizli Tarihi, IV, İlhan Berk, Yusufcuk, S. 24, Aralık.

Şiir Zamanı, Salâh Birsel, Yusufcuk, S. 24, Aralık.

Şiir Yapılır mı?, Hilmi Yavuz, Eleştiri, S. 10.

Sözcükleri **Değiştirmek,** Cemal Süreya, Folklor Şiire Düşman, Can Y., İst. 1992, s. 49-51.

Şairler, Cemal Süreya, Folklor Şiire Düşman, Can Y., İst. 1992, s. 41-43.

1981

Bilim ve Şiir Üzerine, Hasan Hüseyin, Bilim ve Sanat, S. 1, Ocak.

Günümüz Şiiri Üzerine, Jean Royere, Çev.: Nijat Özön, Türk Dili, S. 349, Ocak.

Ozan, Evrenin Simgesel Arayışını Sürdüren Kişidir, Baudelaire, Çev.: Tanju İnal-Özkan Göksu, Türk Dili, S. 349, Ocak.

Ozanın Görevi, Victor Hugo, Çev.: Osman Senemoğlu, Türk Dili, S. 349, Ocak.

Şiir ve Logos, Hilmi Yavuz, H. Gösteri, S. 2, Ocak.

Yalın Şiirin Ardından, Necati Cumalı, Türk Dili, S. 350, Şubat.

Şiir Çevrilir mi?, Oktay Akbal, Yazko Edebiyat, S. 5, Mart.

Şiir Yapılmaz, Yaratılır, Erdal Alova, Yazko Edebiyat, S. 6, Nisan.

Zeytin Üreticileri, Şiir Üreticileri, Ahmet Oktay, Varlık, S. 883, Nisan.

Şiirin İmgeselliği ve İdeolojik Söylem, Mehmet Ocaktan, Yönelişler, S. 2, Mayıs.

Şiir Özelinde İçerik Sorunu, Recep Selahattin, Yazko Edebiyat, S. 7, Mayıs.

Tavşan Suyuna Çorba (Şiir Çevirimi Üzerine), Metin Celâl, Yeni Olgu, S. 2, Mayıs.

Mülksüzler ve Şiir, Ahmet Oktay, H. Gösteri, S. 7, Haziran.

Okuyucunun "Bunu Ben de Yazarım" Dediği Türden Bir Şiir [Yalın Şiir], Tuncer Uçarol, Varlık, S. 885, Haziran.

Şiir Üstüne Noktalamalar, Mehmed Kemal, H. Gösteri, S. 7, Haziran.

Şiir Üzerine Birkaç Söz, Ahmet Ayberkin, Gülpınar, S. 62, Haziran.

Şiir Çevirisi Üzerine, George Steiner, Çev.: Nihal Akbulut, Yazko Çeviri, S. 1, Temmuz.

Şiirde Dize ve Sözcükler Sorunu, Ahmet Ayberkin, Gülpınar, S. 63, Temmuz.

Şiirin Geleceği, Paul Eluard, Çev.: ?, Varlık, S. 886, Temmuz.

Şiirin Tanıklığı, Emin Özdemir, H. Gösteri, S. 8, Temmuz.

Şiir Nedir, Ne Değildir?, Cevdet Kudret, Varlık, S. 886, Temmuz.

Şiirsel Ben ve Şiirin Kullanım Değeri, Hasan Hüseyin, Bilim ve Sanat, S. 7, Temmuz.

Şiir, Şiir, Şiir, Egemen Berköz, Varlık, S. 886, Temmuz.

Şiir Üstüne, Tekin Sönmez, Varlık, S. 886, Temmuz.

Şiir ve Mitologya, Hüseyin Ferhad, Bilim ve Sanat, S. 7, Temmuz.

Şiir ve Tarih, Georges Mounin, Çev.: Teoman Aktürel, Varlık, S. 886, Temmuz.

Türk Şiirinin Gizli Gücü, Aslan Kaynardağ, Varlık, S. 886, Temmuz.

Şiirin Şartları, Şiirin Anlamı, Mehmet Atilla Maraş, Yeni Devir, 3 Temmuz.

Şiir ve Hikmet, Şiiri Anlama, Mehmet Atilla Maraş, Yeni Devir, 17 Temmuz.

Şiirin Safiyeti, Şiirin İmkanları, Mehmet Atilla Maraş, Yeni Devir, 24 Temmuz.

Bir Şiirin Oluşumu, İlhan Berk, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

Nasıl Şiir Yazıyorum, Ataol Behramoğlu, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

Saf Olmayan Bir Şiire Doğru, Pablo Neruda, Çev.: Yusuf Atılgan, Sanat Olayı, S. 8, Ağustos.

Şiirde Dil ve Öz Sorunu, Ahmet Ayberkin, Gülpınar, S. 64, Ağustos.

Şiirde Gelenek Sorunu, Tuğrul Tanyol, Yazko Edebiyat, S. 10, Ağustos.

Şiiri Nasıl Yazıyorum, Özdemir İnce, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

Şiirin Kurgusu, Ece Ayhan, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

Şiirin Oluşumu, Ali Yüce, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

Şiir Söylemek, Attila İlhan, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

Şiir Tohumu, Necati Cumalı, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

Şiir ve Tarih, Octavio Paz, Çev.: Yusuf Atılgan, Sanat Olayı, S. 8, Ağustos.

Şiir Yazmak, Sabahattin Kudret Aksal, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

Yaşam ve Şiir, Gülten Akın, Türk Dili, S. 356, Ağustos.

İnançtan Kopan Şiir, H. F. U., Yeni Devir, 7 Ağustos.

Şiir ve Ötesöz, Enis Batur, Oluşum. 46-47/88-89, Ağustos-Eylül.

Şiir ve Politika, Georges Mounin, Çev.: Teoman Aktürel, Varlık, S. 888, Eylül.

Şiir Neden Çevrilmeli?, Christopher Middleton, Çev.: Zeynep Sayın, Yazko Çeviri, S. 2. Eylül.

Şiir Nasıl Yazılır?, Cevdet Kudret, H. Gösteri, S. 12, Kasım.

Aranan Şiir, Sıtkı Caney, Yeni Devir, 23 Kasım.

Genç Şairlikten Şairliğe Geçiş, Hilmi Yavuz, H. Gösteri, S. 13, Aralık.

Genç Şiir, Genç Hayat, Ataol Behramoğlu, H. Gösteri, S. 13, Aralık.

Gözlemler [Şiir ve Yaş], Kemal Özer, H. Gösteri, S. 13, Aralık.

Her Mevsim Her Ozan, Adnan Özer, Yazko Edebiyat, S. 14, Aralık.

Ozanların Yaşı, Melih Cevdet Anday, H. Gösteri, S. 13, Aralık.

Ozansılık [Şiir Dili], Emin Özdemir, Sanat Olayı, S. 12, Aralık.

Şiirden Çok Laf, Attila İlhan, H. Gösteri, S. 13, Aralık.

Şiirden Kemlik Gelmez, Mehmed Kemal, Sanat Olayı, S. 12, Aralık.

Adanmış Şiir, Mustafa Miyasoğlu, Devlet ve Zihniyet, Elifbe, İst., s. 189-192.

Düş Teknisyenleri, Teknik Düşçüleri [Şiirde Teknik], Enis Batur, e/babil Yazıları, Yapı Kredi Y., İst. 1995, s. 127-132.

Şiir, Bedrettin Cömert, Eleştiriye Beş Kala, Ayko Y., İst. s. 148-156.

Şiirimizin Vasıfları, Mustafa Miyasoğlu, Devlet ve Zihniyet. Elifbe. İst. s. 192-194

Şiir ve Oyun, Mustafa Miyasoğlu, Devlet ve Zihniyet. Elifbe, İst., s. 194-197.

Şiirde Yazınsallık, Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Y., İst., s. 169-172.

1982

Demokrat-O-Federal Şiircilik Ltd., İsmet Özel, Sanat Olayı, S. 13, Ocak.

Şiir Üstüne, Kerim Korcan, Bilim ve Sanat, S. 13, Ocak.

Uygulayımbilimin Biçimlediği Bir Ekinde Şiir, Mehmet Ocaktan, Yönelişler, S. 10, Ocak.

Şiir Çevirileri, Necati Cumalı, Türk Dili, S. 362, Şubat.

Şiir ve Ftkilenim (Şiir ve Büyü, Şiir ve Sezgi, Şiir ve Yargı), Oktay Taftalı, Yazko Edebiyat, S. 16, Şubat.

Etiler Mektupları: Şiir Yazarken, Necati Cumalı, Sanat Olayı, S. 14, Şubat.

Şiir Sözcüğünün Semantik Alanı, İlhan Kutluer, Yönelişler, S. 11-12, Şubat-Mart.

Şiirde Ustalık, Necati Cumalı, Türk Dili, S. 363, Mart.

Şiirimizde Çeviri Akımı, Necati Cumalı, Türk Dili, S. 363, Mart.

İmgeyi Boşlayan Şiir, Ebubekir Eroğlu, Yönelişler, S. 13, Nisan.

İnsana Ulaşan Şiir, Selahattin İpek, Mavera, S. 65, Nisan.

Şairler İntellect'in Pençesinde, İsmet Özel, Yazko Edebiyat, S. 18, Nisan.

Şiirin Gücü ve Güçlüğü, Mehmet Salihoğlu, Türk Dili, S. 364, Nisan.

Şiirimiz Nerede, Sıtkı Caney, Aylık Dergi, S. 41-42-43, Nisan-Mayıs-Haziran.

Çağcıllık Kavramı ve Şiir, Tuğrul İnal, Türk Dili, S. 365, Mayıs.

Günümüzde Şiir Yazmak (Özet Çeviri), İnci Gürel, Varlık, S. 896, Mayıs.

Şiir ve Nesir, Yüksel Kanar, Yönelişler, S. 14, Mayıs.

Şiir Dili Üstüne Savlar, Jakobson-Karsevsky-Trubetskoy, Çev.: Engin Büyükinal. Yazko Çeviri, S. 6, Mayıs-Haziran.

Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi, Mukarovsky, Çev.: Yavuz Çekirge, Yazko Çeviri. S. 6. Mayıs-Haziran.

Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi, Yavuz Çekirge, Yazko Çeviri, S. 6, Mayıs-Haziran.

Nazım, Nesir, Şiir ve Şairler, İbrahim El-Kayravani, Çev.: Kâzım Sağlam, Yönelişler, S. 15. Haziran.

Şiir Nasıl Okunur, Lorenzo Renzi, Çev.: ?, Çağdaş Eleştiri, S. 4, Haziran.

Şiir Okuma Sanatı, Abdülkadir Budak, Varlık, S. 898, Haziran.

Şiir ve Aşk, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 75, Temmuz.

İyi Şair, Güzel Şiir, Salih Bolat, Türkiye Yazıları, S. 64/65, Temmuz.

Üretim ve Yaratım Olarak Şiir, Salih Bolat, Yeni Olgu, S. 16, Temmuz.

Bir Şiir İçin Üstyazı, Cumalı Ü. Hasannebioğlu, Aylık Dergi, S. 44-45-46, Temmuz-Ağustos-Eylül.

Şiirin A.B.C.'si, Necati Polat, Aylık Dergi, S. 44-45-46, Temmuz-Ağustos-Eylül.

Şair ve Şiir Üstüne Notlar, Salih Bolat, Akdeniz, S. 2, Ağustos.

Şiir Dilinde Sapmalar, Ünsal Özünlü, Türk Dili, S. 368, Ağustos.

Şiir Üzerine Düşünceler, Nail Tan. Gülpınar, S. 76, Ağustos.

İçerik ve Biçim, Atilla Birkiye, Yazko Edebiyat, S. 23, Eylül.

Şiir Nedir?, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 77. Eylül.

Şiir Nedir?, Roman Jakobson, Çev.: Yurdanur Salman, Yazko Çeviri, S. 8, Eylül-Ekim.

Şiir Ne Değil ki?, Metin Ünsal, Ankara Sanat, S. 182, Ekim.

Şiirsel İşlev, Pierre Reverdy, Çev.: Adnan Benk, Çağdaş Eleştiri, S. 8, Ekim.

Şiir Yaz Denize At, Abdülkadir Budak, Varlık, S. 901, Ekim.

Şiir Sanatı Üzerine, Sami Ateş, Gülpınar, S. 79, Kasım.

Şiirin İlkesi, Edgar Allan Poe, Çev.: Fikret Kolverdi, Çağdaş Eleştiri, S. 10, Aralık.

Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler, Tunca Kortantamer, Ege Üni. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, S. 1, s. 61-106.

Şiir ve Şiir Sanatında Ses Unsuru, Sabahattin Küçük, Fırat Üni. Edebiyat Fakültesi Dergisi, S. 2.

Şiir İşe Yarar mı, Rasim Özdenören, Ruhun Malzemeleri. Risale Y., İst. 1986, s. 161-162.

1983

Deyişbilimde Şiir İncelemeleri ve Dönüşümsel-Üretici Dilbilgisi, Ünsal Özünlü, FDE, S. 11, Bahar.

Şiirsel Eylem, Sabri Altınel, Çağdaş Eleştiri, S. 2, Mart.

Televizyonda Şiir, Memet Fuat, Somut, S. 4, Mart.

Şiir ve Siyasa, Hans Magnus Enzensberger, Çev.: Koral Özgül, Varlık, S. 907, Nisan.

Şiir Dili, Memet Fuat, Somut, 29 Nisan.

Sözcük, Dize, Çıkmaz ve Saçlar, Özdemir İnce, Varlık, S. 908, Mayıs.

Ozanın Trajedisi, Sedat Umran, Yönelişler, S. 23-24, Mayıs-Haziran.

Dar Kapı [Şiirde Yenilik], Özdemir İnce, Varlık, S. 909, Haziran.

Güle de, Sümbüle de, Karanfile de, Asım Bezirci, Varlık, S. 909, Haziran.

Yenilik/Güzellik, Tuğrul Tanyol, Varlık, S. 909, Haziran.

İmge ve Serüvenleri-1, Özdemir İnce, Varlık, S. 910, Temmuz.

Şiirin Dünyasına Yaklaşmak, Sadık Kemal Tural, Konevi, S. 10, Temmuz.

Şiirsel Gerçek ve Boyutları, Özdemir İnce, Yazko Edebiyat, S. 33, Temmuz.

Şiir ve Hazır Duyarlık, Sabit Kemal Bayıldıran, Yazko Edebiyat, S. 33, Temmuz.

Şiirsel Söylem Kuramı Üzerine, A. Julien Greimos, Çev.: ?, Yazko Çeviri, S. 13, Temmuz-Ağustos.

İmge ve Serüvenleri-2, Özdemir İnce, Varlık, S. 911, Ağustos.

Eylem Olarak Şiir, Tedeusz Rozewicz, Çev.: Mustafa Ziyalan, Varlık, S. 912, Eylül.

İmge ve Serüvenleri-3, Özdemir İnce, Varlık, S. 912, Eylül.

Susmak ya da Susmamak, Mustafa Ziyalan, Varlık, S. 912, Eylül.

Şiir İçin Önemsiz Karalamalar, Afşar Timuçin, Varlık, S. 912, Eylül.

Şiirimizde Kuşak Kavramı, Mehmet Yaşar Bilen, Varlık, S. 912, Eylül.

Şiirin Artalanı, Emin Özdemir, Çağdaş Eleştiri, S. 9, Eylül.

Şiirin Dünyasına Yaklaşmak, Sadık Kemal Tural, Konevi, S. 12, Eylül.

Şiirin Yenilmezliği, Seyyit Nezir, Varlık, S. 912, Eylül.

İmge ve Serüvenleri-4, Özdemir İnce, Varlık, S. 913, Ekim.

Şiir-Akım Denince, Ahmet Ayberkin, Gülpınar, S. 90, Ekim.

Şiir Eleştirisinin Yetersizliği, Osman Türkay, Yazko Edebiyat, S. 36, Ekim.

Şiirin Dünyasına Yaklaşmak, Sadık Kemal Tural, Konevi, S. 13, Ekim.

Bilemeyiz [Şiirin Güzel Olup Olmadığını], Arif Damar, Varlık, S. 914, Kasım.

İmge ve Serüvenleri-5, Özdemir İnce, Varlık, S. 914, Kasım.

Şairlikte Tutunmak Zor, Kemal Sülker, Varlık, S. 914, Kasım.

Şiirin Dünyasına Yaklaşmak, Sadık Kemal Tural, Konevi, S. 15, Aralık.

Şiirin Yapısı Üstüne Bir Yaklaşım, Salih Bolat, Yaba, S. 31, Aralık.

Şairin Hayatı Şiire Dahil, Cemal Süreya, Folklor Şiire Düşman, Can Y., İst. 1992. s. 61-64.

Şiir Tanım ve Gözlemleri, Behçet Necatigil, Bile/Yazdı-Yazılar, Cem Y., İst. 1983, s. 31-35.

1984

Şiir İçin Önsözler, Özdemir İnce, Üç Çiçek, Ocak.

Şiirin Gücü, Teoman Aktürel, Varlık, S. 916, Ocak.

Şiir Dedikleri, Mehmet Salihoğlu, Ankara Sanat, S. 214, Şubat.

Şiirin Kaynağı, Teoman Aktürel, Varlık, S. 917, Şubat.

Verili Toplumsal İlişkiler Ortamında Düşünür-Gezer Olarak Şair, Ahmet Oktay, Çağdaş Eleştiri, S. 2, Şubat.

Ozanın İşi, Teoman Aktürel, Varlık, S. 918, Mart.

Şiirde Devrim ve Güzel, Mehmet Salihoğlu, Ankara Sanat, S. 215, Mart.

Şiirin Yapısı, Mustafa Şekip Tunç, Türk Edebiyatı, S. 125, Mart.

Şiir ve Gerçekçilik, Özdemir İnce, Varlık, S. 918, Mart.

Şiir ve Tercüme, Sumru Ünsal, Musıki ve Nota, S. 15, Mart.

Kente Karşı Kır [Şiirin Doğayla İlgisi], Ahmet Oktay, Çağdaş Eleştiri, S. 4, Nisan.

Sinema ve Şiir Üzerine Bir Konuşma, Andrey Karkovsky, Çev.: Rekin Teksoy, H. Gösteri, S. 41, Nisan.

Şiirin Oluşumu, Suut Kemal Yetkin, Türk Edebiyatı, S. 126, Nisan.

Şiir Çelişkidir (Gerçeklik ve Şiir Üzerine Eleştirel Bir Deneme), Turgay Kantürk, Yazko Edebiyat, S. 43-44, Mayıs-Haziran.

Şiir ve Tenkit, Alemdar Yalçın, Töre, S. 157, Haziran.

Dilbilim Açısından Şiir Dili, Semiramis Kantel, Yabancı Diller Birinci Sempozyumu (18-22 Haziran, Bursa), s. 92-99.

Ne Anlatır Bir Şiir, Atilla Birkiye. Varlık, S. 923, Ağustos.

Şiirde İçerik Sorunu ve Biçem Olayı, Metin Güven, Yarın, S. 36, Ağustos.

Bileyci ve Ozan, Hans Magnus Enzensberger, Çev.: Mustafa Ziyalan, Varlık, S. 924, Eylül.

Kötü Şiir İyi Şiiri Kovamadı, Füsun Akatlı, H. Gösteri, S. 46, Eylül.

Şiir İnsana Benzer, Özdemir İnce, Varlık, S. 924, Eylül.

Şiir İşçiliği, Teoman Aktürel, Varlık, S. 924, Eylül.

Şiir ve Musıki, Minaceddin Minarecioğlu, Üçüncü Yeni, S. 6, Eylül.

Şiirde/Sanatta Esin, Bilinç, Birikim, Şükrü Erbaş, Yarın, S. 38, Ekim.

Şiirin Ş'si, Refik Durbaş, Sanat Olayı, S. 29, Ekim.

"Genç Şair"in Durumu, Özdemir İnce, Düşün, S. 8, Kasım.

Şiirsel Kurguda Zaman Kavramı, Salih Bolat, Düşün, S. 8, Kasım.

Şiir, Gençlik, Yaşlılık vs., Ebubekir Eroğlu, Yönelişler, S. 31-32.

'Gençliğimde Ben de Şiir Yazmıştım!' [Genç-Şiir/Şair], Hilmi Yavuz, Denemeler/Karşı Denemeler, Bağlam Y., İst. 1988, s. 73-79

1985

Şiirde Şey Meselesi, Mehmet Müfit, H. Gösteri, S. 50, Ocak.

Şiir Üstüne, Feyzi Kutlu Kalkancı, Yeni Defne, S. 42, Ocak.

Şiir ve Gelecek, Kemal Özer, Varlık, S. 928, Ocak.

Saf Şiir, Hans Seldmayr, Çev.: Sedat Umran, Yönelişler, S. 38, Şubat.

Şiir ve Tefekkür, Prof. Dr. Nazım Polat, Gülpınar, S. 107, Mart.

Şiirin Unsurları, Naci Dilmen, Türk Edebiyatı, S. 138, Nisan.

Gençlerle Şiir Üstüne Konuşma [Şiirin tanımı/mahiyeti/nitelikleri], Coşkun Ertepınar, Milî Kültür, S. 48, Mayıs.

Direnme ve Şiir, Özdemir İnce, Yarın, S. 45, Mayıs.

Mecazlar, Oktay Rıfat, H. Gösteri, S. 55, Haziran.

Şair ve Şiir, Durdu Güneş, Erguvan, S. 4, Haziran.

Şiir Tutkunları, Kemal Sülker, H. Gösteri, S. 55, Haziran.

Şiir ve Geleceği, Turan Alptekin, Yeni Defne, S. 47, Haziran.

Şiir Dili ya da Şiirce 1, Teoman Aktürel, Düşün, S. 16, Temmuz.

Şiir: Sonsuz Yorumlanan Söz, Olcay Yazıcı, Boğaziçi, S. 37, Temmuz.

Genç Şairin Üretim Politikası Üzerine, Oktay Taftalı, Varlık, S. 935, Ağustos.

Şiir Dili ya da Şiirce 2, Teoman Aktürel, Düşün, S. 17, Ağustos.

Çağdaş Bir Hurâfe: Şiir, Sefa Kaplan, Boğaziçi, S. 39, Eylül.

Mevzun ve Mukaffa, Halil İbrahim Bahar, H. Gösteri, S. 57, Eylül.

Şiirde Gelenek ve Yenilik, Blaje Koneski, Çev.: Ferdane Elmazoviç Altanay, Yarın. S. 49, Eylül.

Şiir Dili ya da Şiirce 3, Teoman Aktürel, Düşün, S. 18, Eylül.

Şiir ve Ozan, Ahmet Ayberkin, Gülpınar, S. 113, Eylül.

Şiir ve Uyumsuzluk, Salih Bolat, Su, Eylül.

Şiir Dili ya da Şiirce 4, Teoman Aktürel, Düşün, S. 19, Ekim.

Kötü Şiir-İyi Şiir, T. S. Eliot, Çev.: Tülin Yılmaz, Broy, S. 1. Kasım.

Şiir Neye Yarar?, Yves Day Lewis Peres, Çev.: A. Tekin. Yarın, S. 51, Kasım.

Şiir ve Gerçeklik, Salih Bolat, Sanat Rehberi, S. 33, Kasım.

Şiirsel İmge, Salih Bolat, Broy, S. 1, Kasım.

Bir Şair Severin Notları (Slogancı Şiir, Şiir İçin Şiir, Toplumsal-Bireysel, Kuğunun Şarkısı...), Varlık, S. 939, Aralık.

Söyleyeceklerim Var [Gençlik ve Şiir], Taha Altaylı, Varlık, S. 939, Aralık.

Şairlik Üzerine, Veysel Atayman, Varlık, S. 939, Aralık.

Şiiri Kendi Dışında Sevmek, Memet Fuat, Broy, S. 2, Aralık.

Şiirin İşlevi ya da Havanda Kuram Dövmek, Ergin Koparan, Varlık, S. 939, Aralık.

Şiir Sanatında Sembolizm, W. B. Yeats, Çev.: Tülin Yılmaz, Broy, S. 2, Aralık.

Şiir ve Panayır, Turan Alptekin, Yeni Defne, S. 53, Aralık.

Yaşamın Dışındaki Şiir, Ergül Çetin, Yarın, S. 52, Aralık.

1986

Şiirimizin Ruhu, Muhsin İlyas Subaşı, Türk Edebiyatı, S. 147. Ocak.

Şiirin Sesi Soluğu, Necmi Zeka, Adam Sanat, S. 2, Ocak.

Özetlemek Gerekirse, Octavio Paz, Çev.: Cevat Çapan, Broy, S. 4, Şubat.

Slogan Şiiri, Memet Fuat, Broy, S. 4, Şubat.

Şiir Ne Demeğe Gelir, Roger Caullois, Çev.: Yakup Şahan, Broy. S. 4, Şubat.

Şiir Sanatı, Max Jacob, Çev.: Metin Cengiz, Broy, S. 4, Şubat.

Şiir ve Müstehcen, Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, S. 148, Şubat.

Niçin Yeni Türk Şiiri, Metin Celâl, Varlık, S. 942, Mart.

Ozan ve Aydın, Özdemir İnce, Broy, S. 6, Nisan.

Sinema Dili ve Şiir, Veysel Çolak, Broy, S. 6, Nisan.

Şiirin Sesi, Kemal Atakay, Adam Sanat, S. 5, Nisan.

Şiirle Sinemanın Apaçık Sevdası, Işıl Özgentürk, Broy. S. 6, Nisan.

Şiir Sanatı, Roger Caullois, Çev.: Ramis Dara, Broy. S. 6, Nisan.

Şiir ve Bilgi, Ali Budak, Boğaziçi, S. 46, Nisan.

Şiir ve Kuram, Zahit Eren, İmece, S. 14, Nisan.

Şiir Krizi, Stephane Mallarme, Çev.: Metin Cengiz, Broy, S. 7, Mayıs.

Şiir ve Dil, İsmail Özmel, Boğaziçi, S. 47, Mayıs.

Şiir Denilen Muamma, Mehmet Kaplan, Boğaziçi, S. 48, Haziran.

İzlenimcilik Üzerine Bir Kez Daha, Oktay Taftalı, Varlık, S. 946, Temmuz.

Siyasal Şiirden Toplumcu Şiire, Ömer Ateş, Varlık, S. 946, Temmuz.

Şiir Sanatına Uygun Ögeler, Saint John Perse, Çev.: Metin Cengiz. Broy, S. 9, Temmuz.

Tarih ve Şiir 1, Nurer Uğurlu, Broy, S. 9. Temmuz.

Şiir ve Kültür, İsmail Özmel, Boğaziçi, S. 49. Temmuz-Ağustos.

Şiirimizin Derinliği Niçin Kayboluyor?, Muhsin İlyas Subaşı, Türk Edebiyatı, S. 154, Ağustos.

Tarih ve Şiir 2, Nurer Uğurlu, Broy, S. 10, Ağustos.

'Yeni' Şiir mi, Hortlayan Eski mi?, İbrahim Oluklu, Varlık, S. 947, Ağustos.

Müzik-Şiir İlişkisi Üzerine Saptamalar, Erdir Zat, Broy, S. 11, Eylül.

Şairin İşi, Özdemir İnce, Broy, S. 11, Eylül.

Tarih ve Şiir 3, Nurer Uğurlu, Broy, S. 11, Eylül.

Şiirin Gücü, Metin Cengiz, Broy, S. 12, Ekim.

Şiir Okumak, Hüsnü Yurdasev, Gülpınar, S. 126, Ekim.

Şiir Şölenlerinde, Talat Sait Halman. Varlık. S. 949, Ekim.

Şiir Şölenlerinde, Kemal Özer, Varlık, S. 949, Ekim.

Şiir ve Slogan, Ataol Behramoğlu, Broy, S. 12, Ekim.

Tarih ve Şiir 4, Nurer Uğurlu, Broy, S. 12, Ekim.

Geleneksel Şiirimizin Sesi, Özdemir İnce. Varlık, S. 950, Kasım 1986.

İyi Şiir Formülü: Yx(K-V)+İ, Tuncer Uçarol, Broy, S. 13, Kasım.

Somut Bir Madde Olarak Söz, Karl Krolow, Çev.: Gertrude Durusoy-Ahmet Necdet, Broy. S. 13. Kasım.

Şiir Çevirisi, Özdemir İnce-Yüksel Pazarkaya, H. Gösteri, S. 72, Kasım.

Şiir Hırsızları, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 127, Kasım.

Tarih ve Şiir 5, Nurer Uğurlu, Broy, S. 13. Kasım.

Şiir ve Okuru, Mehmet H. Doğan, Adam Sanat. S. 13, Aralık.

Tarih ve Şiir 6, Nurer Uğurlu, Broy, S. 14, Aralık.

1987

Lirik Şiir, Baudelaire, Çev.: Erdoğan Alkan, Broy, S. 15, Ocak.

Şiir Başka Yerdedir, Therry Molnier, Çev.: Ramis Dara, Broy. S. 15, Ocak.

Tarih ve Şiir 7, Nurer Uğurlu, Broy, S. 15, Ocak.

Şiirde İç Ses Uyumu 1, Metin Turan, İmece, S. 24, Şubat.

Tarih ve Şiir 8, Nurer Uğurlu, Broy, S. 16, Şubat.

Şiirde İç Ses Uyumu 2, Metin Turan, İmece, S. 25, Mart.

Şiirin İlkeleri, Adnan Binyazar, Milliyet Sanat, S. 164, Mart.

Şiir ve Müziğin Kan Bağı, İlhan Usmanbaş, Broy, S. 18, Nisan.

Şiir ve Müzik İlişkileri Üzerine Notlar, Tuğrul Tanyol, Broy, S. 18, Nisan.

Şiirde Dilin Olgu ve İlişkisinin Zorunluluğu, Veysel Çolak, Broy, S. 19, Mayıs.

Şiir, Alexandre Zolkovski, Çev.: Ülker İnce, Adam Sanat, S. 19, Haziran.

Şiir Müzik İlişkisi, Tugay Başar-Özkan Manav-Hasan Uçarsu-Gürsel Yurtsever, Varlık, S. 957, Haziran.

Şiirin ve Yaşamın Öznesi Olarak Şair, Veysel Çolak, Broy, S. 20, Haziran.

Tehlikeli Şairler, Tuğrul Tanyol, H. Gösteri, S. 79, Haziran.

Şiire Armağan: Şiir'den Şiir'e, Muammer Karadaş, Varlık, S. 958, Temmuz.

Şiir ve Dua, Bekir Oğuzbaşaran, Türk Edebiyatı, S. 165, Temmuz.

Şiir Atölyeleri ya da, Ece Ayhan, H. Gösteri, S. 81, Ağustos.

Şiir-Kadın-Gençlik, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 136, Ağustos.

Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine, Özdemir İnce, Yeni Düşün, S. 41, Eylül.

Şiire Armağan: Şiir ve Yaşanan, Muammer Karadaş, Varlık, S. 960, Eylül.

Şiirlere Sarın Beni, Gültekin Emre, Varlık, S. 960, Eylül.

Şiire Armağan (1- Şiiri Yazarken, 2- Divan Şiiri ve Klasisizm), Muammer Karadaş, Varlık, S. 962, Kasım.

Şiirin İncelikleri, Hüsnü Yurdusev, Gülpınar, S. 139, Kasım.

Şiire Armağan (Şiir, Mutsuzun Egemen İlişkilere Müdahalesidir), Muammer Karadaş, Varlık, S. 963, Aralık.

Tarih ve Şiir, Muhsin İlyas Subaşı, Türk Edebiyatı, S. 170, Aralık.

Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme, Nüket Güz, Dilbilim, S. 7.

'Şekerim Annabell Lee' [Şiir Okumak], Cemal Süreya, Folklor Şiire Düşman, Can Y., İst. 1992, s. 69-73.

Şiir İçin Küçük Tractatus, Hilmi Yavuz, Yazın Üzerine, Bağlam Y, İst. 75-76.

Şiirin Tılsımı, Arif Ay, Gece Yazıları, İz Y., İst. 1993, s. 32-34.

Şiir Çevirisi Üzerine, Hilmi Yavuz, Denemeler/Karşı Denemeler, Bağlam Y., İst. 1988, s. 66-68.

1988

Şair, Dil ve Tehlike, Kâmil Eşfak Berkî, Yedi İklim, S. 13, Mart.

Şiir Çevirisi Üstüne Notlar 1: Sanat Yapıtının Dokunulmazlığı, Yakup Şahan, Varlık, S. 966, Mart.

Şiir ve Estetiği, Afşar Timuçin, Varlık, S. 966, Mart.

Şiir ve Harfler, Hilmi Yavuz, H. Gösteri, S. 88, Mart.

Şiir ve Mitoloji, Turan Alptekin, H. Gösteri, S. 88, Mart.

Her Kitap Şairin Cesedidir, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 89, Nisan.

Şiir Dilinin Yapısı, Orhan Okay, Yedi İklim, S. 14, Nisan.

Organik Şiir, Ataol Behramoğlu, Adam Sanat, S. 30, Mayıs.

Parçalanan Şiir, Özdemir İnce, Adam Sanat, S. 30, Mayıs.

Şiirde Bilim, Bilimde Şiir, Gürhan Tümer, Adam Sanat, S. 30, Mayıs.

Şiire Armağan-Kim Haksız?, Muammer Karadaş, Varlık, S. 968, Mayıs.

Şiirin Adı, Mustafa Ziyalan, Varlık, S. 968, Mayıs.

Şiir Kime Hitap Edecek, Orhan Okay, Yedi İklim, S. 15, Mayıs.

Şiirde Esinin Oluşumu, Jean Follain, Çev.: Ramis Dara, Broy, S. 20, Haziran.

Sözcük ve Anlam Üzerine, Özdemir İnce, Adam Sanat, S. 32, Temmuz.

Şiir Üstüne Diyalog, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 147, Temmuz.

Bir Şiir Okuması: "Encamı Macera", Yakup Şahan, Varlık, S. 971, Ağustos.

Şiir Dilinde Sapmalar, Ünsal Özünlü, Türk Dili, S. 368, Ağustos.

Şiir O Kadar Önemli mi?, Sefa Kaplan, Boğaziçi, S. 73, Ağustos.

Şiirsel Anlamın Yapısı, Özdemir İnce, Adam Sanat, S. 33, Ağustos.

Yalın İmgeye Dayalı Şiir, Veysel Öngören, Yeni Düşün, S. 53, Ağustos.

Şiir Çevirisi Üstüne Notlar 2: "Ekin İdim Oldum Harman"ın Serüveni ve Çevirisi, Yakup Şahan, Varlık, S. 973, Ekim.

Şiire Armağan: Kara Şiir, Muammer Karadaş, Varlık, S. 974, Kasım.

Şiirin Yaşamı Kuşatan Sıcaklığı, Hüseyin Alemdar, Varlık, S. 975, Aralık.

Şiir Çevirisi Üzerine, Hikmet Kayhan, Metis Çeviri, S. 2, Kış.

Şiir Öğretilebilir mi?, Hilmi Yavuz, Denemeler/Karşı Denemeler, Bağlam Y., İst. 1988, s. 69-72.

1989

Şiirin Unsurları, M. Halistin Kukul, Boğaziçi, S. 1 (78), Ocak.

Şiir ve Tabiat, Alain, Çev.: S. Y. [Sezai Karakoç], Diriliş, S. 31, 20 Şubat.

Hukuk ve Şiir, İbrahim Minnetoğlu, Size, S. 185, Mart.

Şiir ve Musıki, Yıldırım Doğan Ergeneli, Gülpınar, S. 155, Mart.

Şiir ve Saçma, Mehmet Salihoğlu. Türk Dili Dergisi, S. 11, Mart-Nisan.

Şiir ve Hayat, M. Halistin Kukul. Gülpınar, S. 156, Nisan.

Şiir Nedir?, Frederick A. Pottle. Çev.: Yener Sonuşen, Diriliş, S. 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 21 Nisan-2 Haziran [7 bölüm/parça hâlinde 7 sayıda].

Şiire Armağan: Kara Şiir II, Muammer Karadaş, Varlık, S. 981, Haziran.

Şiiri Ucuzlatanlar [Şiir-Güfte-Beste], İlhan Geçer, Türkiye gzt., 29 Haziran.

Şiir ve Önemi, Mehmet Kardeş, Gülpınar, S. 159, Temmuz.

Şiirde Ozan-Okur İlişkileri, Yıldırım Doğan Ergeneli, Gülpınar, S. 160, Ağustos.

Şiirde Akla-Aykırı Öğe, Wallace Stevens, Özetleyerek Çev.: H. A., Diriliş, S. 56, 11 Ağustos.

Şiir Üstüne, André Suares, Çev.: Tahir Yücel, Diriliş, S. 58, 25 Ağustos.

Şiir Üstüne, Gülten Akın, Çağdaş Türk Dili, S. 18, Ağustos-Eylül.

Şiir... Kimsenin Umurunda mı?, Chris Cherry. Çev.: Erendiz Atasü, Çağdaş Türk Dili, S. 18, Ağustos-Eylül.

Şiir Üstüne Notlar, M. Sunullah Arısoy, Çağdaş Türk Dili, S. 18, Ağustos-Eylül.

Şiire Armağan: Kara Şiir III, Muammer Karadaş, Varlık, S. 984, Eylül.

Şiirimizin Bazı Temel Sorunları, Özdemir İnce, Adam Sanat, S. 46, Eylül.

Şiirimizin Güncel Sorunları, Timuçin Özyürekli, Varlık, S. 985, Ekim.

Şiirin Dili ve İşlevi, Tülin Erduran, Güneyde Kültür, S. 8-9, Ekim-Kasım.

'Gelenekten Yararlanmak' Merakı Üzerine, Özdemir İnce, Adam Sanat, S. 48, Kasım.

Yenilik ve Günümüzün Şiiri, M. L. Rosenthal, Çev.: Turhan Akışık, Diriliş, S. 75, 76, 77, 22 Aralık-5 Ocak (1990) [3 bölüm/parça hâlinde 3 sayıda].

Şiirden Korku, Mehmet H. Doğan, Çağının Tanığı Olmak, Yapı Kredi Y., İst. 1993, s. 66-71.

Şiirde Öyküleme, Feridun Andaç, Gerçeklik Yolunda, Cem Y., İst., s. 272-285.

1990

Okuma Notları [Şiir Tanımları Üzerine], Hilmi Yavuz, H. Gösteri, S. 110, Ocak.

Şiirde İlham Hakkında, Paul Claudel, Çev.: D. [Sezai Karakoç], Diriliş, S. 80, 26 Ocak.

Şiirin Mahiyeti Üzerine, Sedat Umran, Mavera, S. 158, Şubat.

Şiir Sorunları [Cemal Süreya'nın Gözüyle], Milliyet Sanat, S. 233, 1 Şubat.

Şiir Uçuruma Tutunmaktır, Ali Mustafa, Varlık, S. 989, Şubat.

Günümüz Şiirine Genel Bir Bakış, Arif Ay, Mavera, S. 159, Mart.

Metaşiir: Değişimin Şiiri, George Quasha, Çev.: Ufuk Uygu, Yönelişler, S. 44, Mart.

Özgürlük İçin Şiir, İsmet Özel, Dergâh, S. 1, Mart.

Şiir Kaç Para Eder? [Caize], (Dergâh), Dergâh, S. 1, Mart.

Şairleri Affedebiliriz, İsmet Özel, Dergâh, S. 2, Nisan.

Din ve Şiir'den, Paul Claudel, Çev.: Tahir Yücel, Diriliş, S. 92-93, 20-27 Nisan.

İmge ve Hikmet, Yılmaz Taşçıoğlu, Yönelişler, S. 45, Nisan.

"Sünnî" Şair Olur mu?, İsmet Özel, Dergâh, S. 3, Mayıs.

Şiir ve Tasavvuf, Nihat Hayri, Dergâh, S. 3, Mayıs.

Din ve Şiir'den II, Paul Claudel, Çev.: Tahir Yücel, Diriliş, S. 94, 4 Mayıs.

Şiir Dilinin Kimi Semantik Özellikleri Üzerine Gözlemler, Doğan Aksan, 4. Dilbilim Sempozyumu Bildirileri, (17-18 Mayıs, Boğaziçi Üni., İst.), s. 59-69.

Şiirde Öykü-Öyküde Şiir, Fahrettin Demir, Broy, S. 55-56, Mayıs-Haziran.

Metafiziksiz Şiir, İhsan Deniz, Yönelişler, S. 47, Haziran.

Sözel, Tözel, Tüzel, Güzel, İsmet Özel, Dergâh, S. 4, Haziran.

Şiirin Yapısal ve İletişimsel Boyutları, Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 6, Temmuz-Ağustos.

Geleceğin Gündeminde Şiir Var, Olcay Yazıcı, Boğaziçi, Temmuz-Ağustos-Eylül.

Barbarın Dili Şiir, İsmet Özel, Dergâh, S. 6, Ağustos.

Hikmet ve İmge II, Yılmaz Taşçıoğlu, Yönelişler, S. 49, Ağustos.

Modern Türk Şiirinin Doğası Üzerine Bir Deneme I, Ebubekir Eroğlu, Yönelişler, S. 49, Ağustos.

Şiir Çevirirken: Yedi Strateji ve Bir Şablon, André Lefevre, Çev.: Gülşat Aygen-Yurdanur Salman, Metis Çeviri, S. 13, Güz.

Şiir Çevirisinde Tercihler, Willis Barnstone, Çev.: Gülşat Aygen, Metis Çeviri, S. 13, Güz.

Şiir Dönüştürümü, Teoman Aktürel, Metis Çeviri, S. 13, Güz.

Şiir ve Soyut Düşünce, Paul Valery, Çev.: Necmiye Alpay, Metis Çeviri, S. 13, Güz.

'Dichterisch Wohnt der Mensch' [Yeryüzünde İnsanoğlu Şairâne Mukîmdir], İsmet Özel, Dergâh, S. 7, Eylül.

Modern Türk Şiirinin Doğası Üzerine Bir Deneme II, Ebubekir Eroğlu, Yönelişler, S. 50, Eylül.

Şiir Nedir, Muhsin Bozkurt, Erciyes, S. 153, Eylül.

Bir Şiirin Oluşumu, Seyfettin Ünlü, Yönelişler, S. 51, Ekim.

Modern Türk Şiirinin Doğası Üzerine Bir Deneme III, Ebubekir Eroğlu, Yönelişler, S. 51, Ekim.

Şiir, Dil, Muhayyile, Yılmaz Taşçıoğlu, Yönelişler, S. 51, Ekim.

Şiir ve Tarikat Âdabı, M. Kara, Dergâh, S. 8, Ekim

Şeyhim Güldür [Şiir, Beşeri Olanı Verir], İsmet Özel, Dergâh, S. 8, Ekim.

Şair'in Konumu, Ahmet Oktay, Milliyet gzt., 12 Ekim.

Şair Şaire [Genç Şaire Öğütler], Şahin Çandır, Tercüman gzt., 30 Ekim.

Bir Şey Fazla, Bir Şey Eksik [Şiir-Anlam], İsmet Özel, Dergâh, S. 9, Kasım.

Modern Türk Şiirinin Doğası Üzerine Bir Deneme III, Ebubekir Eroğlu, Yönelişler, S. 52, Kasım.

Şairin Konumu, Ahmet Oktay, Milliyet gzt., 20 Kasım.

Bir Şiir Hırsızlığı Olayı, Ersin Kalkan, Sombahar, S. 2, Kasım-Aralık.

Şiir Sanatı, Horatius, Çev.: Erendiz Özbaylı, Sombahar, S. 2, Kasım-Aralık.

Yalnızlığın Şiiri, Paylaşımın Şiiri (Şiir Günah Kabul Etmez, Şiir Masumiyettir), Octavio Paz, Çev.: Cem Öner, Sombahar, S. 2, Kasım-Aralık.

İyi Şiir Koalisyonu, Tuğrul Tanyol, Varlık, S. 999, Aralık.

Nağme Değil Müsıki, İsmet Özel, Dergâh, S. 10, Aralık.

Söylen, Şiir ve Tarih, Ahmet Oktay, Milliyet gzt., 21 Aralık.

Şair ve Gölgesi, Kemal Özmen, Frankofoni, S. 2.

Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru, Roman Jakobson, Çev.: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Sekiz Yazı, Düzlem Y., İst., s. 9-14.

Şiirden Kime Ne, Mehmet H. Doğan, Çağının Tanığı Olmak, Yapı Kredi Y., İst. 1993, s. 91-93.

Şiir Sanatı Üzerine, Orhan Okay; Sanat ve Edebiyat Yazıları içinde, Dergah Y., İst. 1990, s. 34-39.

Şiir Sevme Egzersizleri, Prof. Dr. H. Hüsrev Hatemi, Çelebi Bizi Unutma, İşaret Y., İst., s. 141-142.

Şiir Üzerine Öyle Bir Yazı, Mehmet H. Doğan, Çağının Tanığı Olmak, Yapı Kredi Y., İst. 1993, s. 59-62.

Şiir ve Mantık, Bertolt Brecht, Çev.: Yıldız Ecevit, Denemeler Seçkisi, Haz.: Gürsel Aytaç, Gündoğan Y., s. 82-86.

1991

İnferno 90, İlhan Berk, Hürriyet Gösteri, S. 122, Ocak.

Şiir Bilgisi Gerçekleri Yok Eder, İsmet Özel, Dergâh, S. 11, Ocak.

Şiir Deyince, Cevdet Kudret, Varlık, S. 1000, Ocak.

Şiirin Çok Sesliliği, Güven Turan, H. Gösteri, S. 122, Ocak.

Şiirin Yazanı Yoktur, Burak Tuna, Dergâh, S. 11, Ocak.

Şairlerin Terbiyesini Beyan Eder, Keykavus, [Aktaran] Ersin Kalkan, Sombahar, S. 3, Ocak-Şubat.

Şiirde Sözcüklerin Büyüsü, Sedat Umran, İslamî Edebiyat, S. 11, Ocak-Şubat.

Şiirin Boyutları 1: Şunuş, Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 3, Ocak-Şubat.

Şiir, Pedagoji ve Mimesis'in Dördüncü Ayağı, Oktay Taftalı, Sombahar, S. 3, Ocak-Şubat.

Şiir Sanatı II, Horatius, Çev.: Erendiz Özbayoğlu, Sombahar, S. 3, Ocak-Şubat.

Şiir İklimleri, Sabahattin Eyüboğlu, Boğaziçi, S. 1, Ocak-Şubat-Mart.

Şiir Meseleleri, Paul Valery, Çev.: ?, Boğaziçi, S. 1, Ocak-Şubat-Mart.

Muhalefet ve Teknik Müessesesi Olarak Şiir, Hayri Melih, Boğaziçi, S. 1, Ocak-Şubat-Mart.

Kendini Tasarlamak Versus Kendini Azaltmak [Şiirde Kendilik Bilgisi], İsmet Özel, Dergâh, S. 12, Şubat.

Şiirin Savunulması, Ahmet Oktay, Milliyet gzt., 9 Şubat.

Şairin Muteberi, Şiirin İtibarı, M. Fatih Andı, Dergâh, S. 13, Mart.

Ozan ve Romancı, Melih Cevdet Anday, Cumhuriyet gzt., 8 Mart.

Şiir Korkusu, Ahmet Oktay, Milliyet gzt., 15 Mart.

Şiirin Boyutları 2, Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 4, Mart-Nisan.

Şairlerin Konuşma Halleri, Levent Yılmaz, H. Gösteri, S. 125, Nisan.

Şiirin Maddîleşmesi Problemi, İhsan Deniz, Bürde, S. 1, Nisan.

Bir Ahlak Problemi [Şiir ve Kibir/Gurur], İhsan Deniz, Bürde, S. 2, Mayıs.

Kültür Şiirinin Görkemi, Nazir Akalın, Karçiçeği, S. 1, Mayıs.

Mükemmeli Arayış Eylemi: Şiir, Hakan Hadi Kadıoğlu, Karçiçeği, S. 1, Mayıs.

Şiir Dünyaya Usla Karşı Çıkıştır, Gülten Akın, Varlık, S. 1004, Mayıs.

Şiir İki Çelişik Kavramın Bileşkesidir: Büyü ve Matematik, Sabahattin Kudret Aksal, Varlık, S. 1004, Mayıs.

Şiirin Dünü, Bugünü, Yarını, Sabahattin Kudret Aksal, Varlık, S. 1004, Mayıs.

Şiirin Geleceği İnsanın Geleceği, Refik Durbaş, Varlık, S. 1004, Mayıs.

Şiirin Geleceği Yoktur Bugünü Vardır, İlhan Berk, Varlık, S. 1004, Mayıs.

Şiirin Uzunluğu-Kısalığı, Turan Karataş, Dergâh, S. 15, Mayıs.

Şiir Kendimizin Tanığıdır Önce, Şukran Kurdakul, Varlık, S. 1004, Mayıs.

Şiir Önce Düzyazıdır, Şavkar Altınel, H. Gösteri, S. 126, Mayıs.

Şiirsiz Bir Dünya Yaşamaya da Değmez, Necati Cumalı, Varlık, S. 1004, Mayıs.

Şiir Sonsuz **Bir Ütopyadır,** Güven Turan, Varlık, S. 1004, Mayıs.

Poetikanın Boyutları, Hakan Sazyek, Sombahar, S. 5, Mayıs-Haziran.

Şiirin Boyutları: İki Nesne, Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 5, Mayıs-Haziran.

Şiirin Köklerinde, Mazhar Candan, Sombahar, S. 5, Mayıs-Haziran.

Şiir Üstüne, Şahap Sıtkı, Türk Dili Dergisi, S. 24, Mayıs-Haziran.

Sözcüklerin Dünyası ve Genç Şair, Metin Cengiz, H. Gösteri, S. 127, Haziran.

Serçenin Kartala Öykünmesi [Şiirin İşlevi], Cevdet Karal, Bürde, S. 4, Temmuz.

Şiir Geleneği, Cahit Tanyol, Varlık, S. 1006, Temmuz.

Zekanın Özgün Özgürlük Savaşı, Hakan Hadi Kadıoğlu, Karçiçeği, S. 2, Temmuz.

Evrensel Boyut ve Şiir, Hakan Hadi Kadıoğlu, Karçiçeği, S. 3, Ağustos.

Düzanlatım Şiiri Nedir?, Melih Cevdet Anday, Cumhuriyet gzt., 20 Eylül.

Şairin Dünya Söylevi, İsmail Esti. Karçiçeği, S. 4, Eylül.

Şiirsel Yapılaşmanın Boyutları, Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 7, Eylül-Ekim.

Şiir Üzerine, Cumali Ünaldı Hasannebioğlu, Karçiçeği, S. 5, Ekim.

Şiir Yazmak Sanatı, İsmail Ergi. Mina, S. 23, Ekim.

Şiir ve Kutsal Kitap Kur'an-ı Kerim, İsmail Ali Sarar, Size, S. 217, Kasım.

Şiir Dili ve Lirizm, Hakan Sazyek, Sombahar, S. 8, Kasım-Aralık.

Töz ve Biçim Olarak Şiir, Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 8, Kasım-Aralık.

Şiir Üzerine Sözler, Halil Cin, Kültür ve Sanat, S. 12, Aralık.

'Solgun Bir Gül' ya da Gülgûn Bir Piyâle midir Şiir Çevirisi?, Abidin Emre, Frankofoni, S. 3.

Şiir Çevirisi Estetik Bir İfadedir, Tuğrul İnal, Frankofoni, S. 3.

Şiir Çevirisinde 'Çevrilmezlik' Sorunu, Oya Batum Menteşe, Frankofoni, S. 3.

Bir Şiiri Okumak, Mehmet H. Doğan, Çağının Tanığı Olmak, Yapı Kredi Y., İst. 1993, s. 72-77.

Simge, İmge ve Kapalılık Üzerine, Mehmet H. Doğan. Çağının Tanığı Olmak, Yapı Kredi Y., İst. 1993. s. 78-83.

Şiirin Kıyılarında, Mehmet H. Doğan, Çağının Tanığı Olmak, Yapı Kredi Y., İst. 1993, s. 84-87.

Nasıl Bir Şiir Özlemi, Mehmet H. Doğan, Çağının Tanığı Olmak, Yapı Kredi Y., İst. 1993, s. 88-90.

Şiir Nasıl Yazılır, Cevdet Kudret, Kalemin Ucu, Cem Y., İst., s. 15-19.

1992

Şiir Dilin Açıklarında Seyreder, Hayri Kako, İnsancıl, S. 15, Ocak.

İçerik Düzleminde Şiir, Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 9, Ocak-Şubat.

Şiir, Düş ve Sanrı, Erdoğan Alkan, Varlık, S. 1013, Şubat.

Şiir Gündemi [Genç/Şairlere Öğütler], Sennur Sezer, İnsancıl, S. 17, Mart.

Şiir: Şeytan Ezanı, küçük İskender. Milliyet Sanat, S. 283, 1 Mart.

Ben'in Bildirisi ya da Şairde 'Ölüm İlişkileri', Murat Yalçın, Sombahar, S. 10, Mart-Nisan.

Dize Ötesinde Şiir, Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 10, Mart-Nisan.

Sözcükler, Uyum ve Uyak, Sennur Sezer, İnsancıl, S. 18, Nisan.

Şiir ve Mitoloji, Erdoğan Alkan, Varlık, S. 1015, Nisan.

Şiirde Organik Biçim Üzerine Notlar, Denise Levertoy, Çev.: Ahmet Kocaman. Çağdaş Türk Dili, S. 50-51, Nisan-Mayıs.

Şiir Dilinin Bazı Ayrıcalıkları, Ünsal Özünlü, Çağdaş Türk Dili, S. 50-51, Nisan-Mayıs.

Şiirsiz Dünya Olmaz, Sennur Sezer. Çağdaş Türk Dili, S. 50-51, Nisan-Mayıs.

[Şiirde] Anlam Sorunu, Sennur Sezer. İnsancıl, S. 19, Mayıs.

Modern Zihniyet, T. S. Eliot, Çev.: Tuna Erdem, Sombahar, S. 11, Mayıs-Haziran.

Poetikanın Bireyselliği ve Biçimleri, Hakan Sazyek, Sombahar, S. 11, Mayıs-Haziran.

Günümüz Şiiri Üzerine Kenar Çıkmaları, Ahmet Oktay, Defter, S. 19, Yaz.

Şiirin Şaşkınlığı, Orhan Pamuk, Defter, S. 19, Yaz.

Şiir Üzerine Birşeyler [44 Şairin/Şiirseverin Şiir Tanımları], [Hzl.] Necip Evlice, İkindiyazıları, S. 118, Haziran.

Şiir ve Meydan Okuma, Sennur Sezer. İnsancıl, S. 20, Haziran.

Şiir ve Soru, Füsun Akatlı. H. Gösteri, S. 139, Haziran.

[Şiirde] Bakış Açısı, Sennur Sezer. İnsancıl. S. 21. Temmuz.

Geleneğe Uzanmak ve Genç Şair, Hakan Sazyek. Dergâh, S. 29, Temmuz.

Şiir Okulu Olarak Hapishaneler, Metin Celâl. Sombahar, S. 12, Temmuz-Ağustos.

Şiiri Yaşatmak, Mehmet Yalçın. Sombahar. S. 12. Temmuz-Ağustos.

Türk Şiiri ve Modernizm, Ahmet Oktay, Sombahar, S. 12, Temmuz-Ağustos.

Yeni Türkçe Şiirde Modernizm Bir Zorluk mudur?, Oktay Taftalı, Sombahar. S. 12. Temmuz-Ağustos.

Şiir ve Moda, Sennur Sezer. İnsancıl, S. 22, Ağustos.

Şiir ve Şairler Hakkında, Orhan Şaik Gökyay. Tarih ve Toplum, S. 104, Ağustos.

Yaşam Şiirsiz Olmaz, Şemsettin Ünlü, Çağdaş Türk Dili, S. 54, Ağustos.

Kelime İşçileri, Mustafa Kaylı, Harman, S. 12, 15 Ağustos.

Şiire Dair, Necmi Katar, Harman, S. 12, 15 Ağustos.

Şiir ve Anlam, Mehmet Sıtkı Soyluer, Harman, S. 12, 15 Ağustos.

Şair ve Üslûp, Necati Sungur, Yedi İklim, S. 30, Eylül.

Şiirin Dili I (Dil ve Şiir), Özdemir İnce, Adam Sanat, S. 82, Eylül.

Şiir Mimarlık, Cengiz Bektaş, İnsancıl, S. 23, Eylül.

Şiir ve Birikim, Sennur Sezer, İnsancıl, S. 23, Eylül.

Dize Ötesinde Şiir (II), Mehmet Yalçın, Sombahar, S. 13, Eylül-Ekim.

Karamsarlık ve Büyülenme [Modernizm-Şiir] Orhan Koçak. Sombahar, S. 13, Eylül-Ekim.

Sözle Sessizlik Arasındaki Gel-git: Şiir ve İntihar, Güven Turan. Sombahar, S. 13. Eylül-Ekim.

Şiirle Sınırın Serüvenleri, Necmiye Alpay, Sombahar. S. 13, Eylül-Ekim.

Şiirin Dili II- Yazınsal İmge: İmge ve Eğretileme, Özdemir İnce, Adam Sanat, S. 83, Ekim.

Şiir ve Özgürlük, Sennur Sezer, İnsancıl, S. 24, Ekim.

Kendi Canına Kıyma, Direnç, Şiir ve Dedikodu, Sennur Sezer, İnsancıl, S. 25. Kasım.

Modernizm ve Serbest Şiir, Kâmil Eşfak Berkî, Yedi İklim, S. 32, Kasım.

Siyasal Şiir, Nizar Kabbanî, Çev.: İbrahim Demirci, Yedi İklim, S. 32, Kasım.

Şairler Nasıl Çevrilmeli, Edmond Cary, Çev.: Mete Çamdereli, Kayıtlar, S. 25, Kasım.

Şiir Dili Aşmaktır, Muhsin Şener, İnsancıl, S. 25, Kasım.

Şiir ve Mimarlık, Üstün Alsaç. Adam Sanat, S. 84, Kasım.

Batı'da İntihar, Doğu'da Kahraman Şair, Oktay Taftalı, Sombahar, S. 14. Kasım-Aralık.

Herkes, Her Şair Kendi Şiirini Yazıyor, Mehmet H. Doğan, Milliyet Sanat, S. 302, Aralık.

Şiirlerde Ödence ve Benzek, Tuncer Uçarol. Varlık, S. 1023, Aralık.

Şiir Tüketilir mi?, Mustafa Sercan, İnsancıl, S. 26, Aralık.

Şiir ve Düşünce, Sennur Sezer, İnsancıl, S. 26, Aralık.

Şiir ve Özgürlük, A. Turan Oflazoğlu, Türk Dili, S. 492, Aralık.

Kimliksiz Şair, Kimliksiz Şiir, Halim Şafak, Damar, S. 20.

Şiirde İmaj ve Sembol, Nurullah Çetin, AÜDTCF Türkoloji Dergisi, S. 1.

Antalyalı Genç Kıza Mektup [Şiir Poetikası], Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanpınar'ın Mektupları, Hzl.: Zeynep Kerınan, Dergah Y., İst., s.244-250.

Göstergeler ve Şiir Dili, Doğan Aksan, 20. Yıl Yazıları, (Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dilbilimi Bölümü, Ank.), s. 155-162.

Şairin Donatımı, Cemal Süreya, Uzat Saçlarını Frigya, Yön Y., İst., s. 83-85.

Şiir Çevirisini Yönlendiren Kısıtlamalar, Işın Bengi, Dilbilim Araştırmaları 1992, Hitit Y., Ank., s. 101-112.

Şiir Üstüne Kafa Yormak, Cemal Süreya, Uzat Saçlarını Frigya, Yön Y., İst., s. 202-203.

1993

Bir Şiiryazanın Notları, Afşar Timuçin, Şairin Atölyesi, Divan 1, Ocak.

Neyin Özgürlüğü [Şiir ve Özgürlük], Özdemir İnce, Varlık, S. 1024, Ocak.

Özgürlüğün Mucizesi ve Şiir, Michel Camus, Çev.: Banu Tekgürler, Varlık, S. 1024, Ocak.

Şiir Bilincinin Dirilmesi İçin, Abdellatif Laabi, Çev.: Banu Tekgürler, Varlık, S. 1024, Ocak.

Şiir Dili, Necla Aytür, Kuram, S. 1, Ocak.

Şiire Davranma Çilesine Katlanma, Eray Canberk, Şairin Atölyesi Divan 1, Ocak

Şiir; Helâl Çile, Müştak Erenus, Şairin Atölyesi, Divan 1, Ocak.

Şiirimizde Alıntı ve Çalıntı, Tuncer Uçarol, Varlık, S. 1024, Ocak.

Şiirin Tarifi, Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, S. 231, Ocak.

Şiir Üzerine, Ahmet Oktay, Damar, S. 22, Ocak.

Şiir ve Bilgisayar, Sennur Sezer, İnsancıl, S. 27, Ocak.

Şiir ve Sayıklama, Nazir Akalın, Palandöken, S. 1, Ocak.

Şiir ve Yeni Özgürlükler, Salah Stetie, Çev.: Banu Tekgürler, Varlık, S. 1024, Ocak.

Zaman ve Mekan Boyutunun Yaşanmasındaki Değişimler ve Şairin Zorlaşan İşi, Ünsal Oskay, Varlık, S. 1024, Ocak.

Bir Süre Daha Şiirler mi Eleştirecek Bizi, Enis Batur. Sombahar. S. 15. Ocak-Şubat.

Sivil Şiir Dersleri, Mehmet Can Doğan, Polemik (Ank.). S. 8. Ocak-Şubat.

Şiirin Sesi ve Eleştiri, Orhan Koçak, Sombahar, S. 15. Ocak-Şubat.

Türk Şiir Eleştirisinde "Okuma"nın Yeri, Evren Erem, Sombahar. S. 15. Ocak-Şubat.

Yaratıcı Dil Kullanımı [Şiirde], Geoffrey N. Leech. Çev.: Gamze Varım, Sombahar. S. 15. Ocak-Şubat.

Benzetme, Eğretileme, Değişmece ve İmge Nedir?, Nizamettin Uğur. Promete. Şubat.

Beton, Ozon, Şiir, Eşref Denizhan. Şairin Atölyesi. Divan 2. Şubat.

Elinden Tutulan Şair/Elinden Tutulan Şiir, Halim Şafak. Damar, S. 23. Şubat.

Erotik Şiir, Cinsel Şiir, Metin Cengiz. Düşler. Şubat.

Kirletilen Dil, Kirletilen Şiir, Ahmet Ada, Şairin Atölyesi. Divan 2, Şubat.

Poetika: Şiirin Sıfır Noktası, İlhan Berk. Adam Sanat, S. 87. Şubat.

Sıcak Şiir, Soğuk Şiir, Erdoğan Alkan, Şairin Atölyesi, Divan 2, Şubat.

Şairler ve Oyuncaklar, İskender Pala, Türk Edebiyatı, S. 232, Şubat.

Şair, Şiir, Besteci ve Hukuk, Atilla Nalbant, Şairin Atölyesi. Divan 2. Şubat.

Şair ve Kadın, Taner Ay. Düşler. Şubat.

Şiir Nedir?, Doğan Ülkekul, Yeni Defne. S. 130-131. Şubat.

Şiir Niçin, Şiir Nerede?, Tevfik Taş, Şairin Atölyesi, Divan 2. Şubat.

Şiir ve Baskı Sayısı, Cemal Süreya. Şairin Atölyesi, Divan 2. Şubat.

Usu Şiire Koşmak, Afşar Timuçin, Şairin Atölyesi, Divan 2, Şubat.

Bilgisayar Şiir Yazabilir mi?, Haldun M. Özaktaş. Çağrı. S. 400. Mart.

900'lü Telefonlar ve Şiir, Melisa Gürpınar, Varlık, S. 1026, Mart.

İnferno '93 (Gelenek), İlhan Berk, H. Gösteri, S. 148, Mart.

Sen de mi Şair Oldun Ey Bilgisayar?, Dr. Cem Say, Çağrı, S. 400, Mart.

Şiirin Beyaz Dili, Erdoğan Alkan, Şairin Atölyesi. Divan 3, Mart.

Şiirin Rasyonelliği Üzerine Düşünceler, Heinrich Böll, Çev.: İ. Haşim Çakmak. Yedi İklim. S. 36, Mart.

Şiiri Şiir Yapan, Afşar Timuçin, Şairin Atölyesi. Divan 3. Mart.

Şiir ve Anlam, Varol Akman. Çağrı, S. 400, Mart.

Şiir ve Gerçekçilik, Ahmet Ada. Şairin Atölyesi, Divan 3, Mart.

Şiir, Anlam ve Güzellik, Ahmet Oktay. Milliyet gzt.. 13 Mart.

Yaşamdan Şiire, Feridun Andaç. Çağdaş Türk Dili, S. 61, Mart.

İmgeleme Dizgesi Olarak Şiir, "İmge" Kavramı ve "Şiirsel İmge", Mehmet Yalçın. Sombahar. S. 16. Mart-Nisan.

"Şair-Eleştirmen", Orhan Kahyaoğlu. Sombahar, S. 16, Mart-Nisan.

Şiirde "Açık Biçim" Üzerine, Gary Snyder. Çev.: İbrahim Kiras, Genç Dost. S. 7-8, Mart-Nisan.

Yeni Türk Şiiri ve Eleştiri, Metin Celâl, Sombahar, S. 16, Mart-Nisan.

Asıl Şiirler Bekler Bazı Yaşları, Orhan Koçak, H. Gösteri, S. 149, Nisan.

Gelenek ve Şiir, Özdemir İnce, Varlık, S. 1027, Nisan.

Şiir Cümlesinin Kapıları Dövülüyor, Muhsin Şener, Adam Sanat, S. 89, Nisan.

Şiir ve Eleştiri, Yılmaz Aybar, Güneyde Kültür, S. 50, Nisan.

Şiir ve Fizik, Kemal Çiftçi, Palandöken, S. 5, Nisan.
Tarih Karşısında Şiir ve İktidar İlişkileri, Mehmet Yaşın, Defter, S. 20, Yaz.
Şiirin Ömrü, Hakan Hadi Kadıoğlu, Karçiçeği, S. 10, Mayıs.
Şiirin Toplumsallığı, Muhsin Şener, Biçem-Yeni Biçem, Mayıs.
Şiir-Özgürlük, Cengiz Bektaş, İnsancıl, S. 31, Mayıs.
Şiir ve Hukuk, Tevfik Taş, İnsancıl, S. 31, Mayıs.
Alışkanlığın Şiirine Karşı, Enis Batur, Sombahar, S. 17, Mayıs-Haziran.
Eşcinsel Şiir, Stephen Coote, Çev.: Vedat Binaltı, Sombahar, S. 17, Mayıs-Haziran.
Şiirde Karmaşa-Şiirde Pırıltı, Orhan Kahyaoğlu, Sombahar, S. 17, Mayıs-Haziran.
Şiirin Gövdeyi Keşfi İçin Not, Enis Batur, Sombahar, S. 17, Mayıs-Haziran.
Şiir ve Eşcinsellik Üzerine Notlar, Mazhar Candan, Sombahar, S. 17, Mayıs-Haziran.
Tehlikeli İlişkiler: Türk Şiirinde Cinsellik, Ahmet Oktay, Sombahar, S. 17, Mayıs-Haziran.
Bir Karşıt Madde Olarak Şiir, Mehmet H. Doğan, Adam Sanat, S.91, Haziran.
Şiirde Görsellik ve İmge, Muhsin Şener, Biçem-Yeni Biçem, Haziran.
Şiirde Yeni, Cemile Çakır, İnsancıl, S. 32, Haziran.
Şiir Gecelerine Dair, [Prof. Dr.] Orhan Okay, Palandöken, S. 7, Haziran.
Şiirin Dili, Afşar Timuçin, İnsancıl, S. 32, Haziran.
Şiir, Yabancılaşma ve İletişim, Sennur Sezer, İnsancıl, S. 32, Haziran.
Yabancılaşan Şairin Lirizmi, Berrin Taş, İnsancıl, S. 32, Haziran.
Yaşam ve Şiir, Ahmet Oktay, Milliyet gzt., 17 Haziran.
Militan Şiirden Kalan, Seyyit Nezir, Şairin Atölyesi, Divan 4, Temmuz
Şiir Çevirisi Üzerine, Necdet Neydim, İnsancıl, S. 33, Temmuz.
Şiirin İlkeleri, Salâh Birsel, Varlık, S. 1030, Temmuz.
Şiirin Yazılma Süreci 1 -Amaçsız Amaçlılık-, Metin Cengiz, Şairin Atölyesi, Divan 4, Temmuz.
Şiiristan Futbol Takımımız, Sabahattin Yalkın, Varlık, S. 1030, Temmuz.
Şiir Kendinden Öç Alabilir mi?, İdris Özyol, Varlık, S. 1030, Temmuz.
Tek Tip Şiir Üzerine, Mehmet H. Doğan, Adam Sanat, S. 92, Temmuz.
Nesnel Gerçeklik-Şiirsel Gerçeklik, Metin Altıok, Damar, Temmuz-Ağustos
Rock Ne Kadar Şiir?, Ogan Güner, Sombahar, S. 18, Temmuz-Ağustos.
Rock&Roll mu, Şiir mi?, Gökalp Baykal, Sombahar, S.18, Temmuz-Ağustos.
Şiirde Ana Yol Meselesi, Hakan Sazyek, Sombahar, S. 18, Temmuz-Ağustos.
Şiir, Müzik ve Ozan Şarkıcılar, Orhan Kahyaoğlu, Sombahar, S. 18, Temmuz-Ağustos.
Şiirde Varoluş Sorunu ve Özgünlük, Metin Cengiz, H. Gösteri, S. 153, Ağustos.
Şiir Çevirisinde Yöntem, Erol Kayra, Gündoğan Edebiyat, S. 8, Güz.
Şiirin Gücü, Ünal Aytür, Gündoğan Edebiyat, S. 8, Güz.
Metafor Yoğunluğunda Vezin Frekansları, Nazir Akalın, Kalem ve Onur, S. 1, Sonbahar.
Şiir Artık Öyle Yazılmıyor, Özgen Seçkin, Damar, S. 30, Eylül.
Şiir Hukuk İlişkisi, Özgül F. Tamer, İnsancıl, S. 35, Eylül.
Şiir ve İrade ya da Şairle Şiir Erbabı, Şavkar Altınel, H. Gösteri, S. 154, Eylül.
Deltaya Düşmek, Deltayı Bilmek [Şair-Şiir], Hulki Aktunç, Sombahar, S. 19, Eylül-Ekim.
Küfretme Hakkı [Şair-Şiir], Metin Celâl, Sombahar, S. 19, Eylül-Ekim.

Otorite ve Şair I, Hayati Baki, Promete, Eylül-Ekim.

Şairin Konumuna İlişkin Bir Deneme, Ogan Güner, Sombahar, S. 19, Eylül-Ekim.

Şairin Statüsü, Tuğrul Tanyol, Sombahar, S. 19, Eylül-Ekim.

Şairin Tavrı, Bireyin Sorumluluğu, Orhan Kahyaoğlu, Sombahar, S. 19, Eylül-Ekim.

Poetika, II: Anlamla Yola Çıkılmaz, İlhan Berk, Adam Sanat, S. 95, Ekim.

Mitos ve Şiir, Yakup Veysel, abece, S. 86, Ekim.

Şiirin İrrasyonel Yanı, Sedat Umran, Dergâh, S. 44, Ekim.

Şiirden Bakmak, Veysel Çolak, Adam Sanat, S. 96, Kasım.

Şiir Denilince Edebiyatçıların Hezeyanları Önemli Değildir, Ali Günvar, H. Gösteri, S. 156, Kasım.

Başat Anlam, Yan Anlam ve Çok Anlamlılık I, Nizamettin Uğur, İzlek, Kasım.

İktisat ve Şiir ya da İktisadı Öğrenme Tarihi, İsmail Ertürk, Sombahar, S. 20, Kasım-Aralık.

Otorite ve Şair II, Hayati Baki, Promete, Kasım-Aralık.

Şiir ve Resim Arasındaki Bağıntılar, Wallace Stevens, Çev.: Yasemin Kahyaoğlu, Sombahar, S. 20, Kasım-Aralık.

Başat Anlam, Yan Anlam ve Çok Anlamlılık II, Nizamettin Uğur, İzlek, Aralık.

Şiirin Yolları, Jean Cocteau, Çev.: ?, Varlık, S. 1035, Aralık.

Şiir ve Tarih, Hüsrev Hatemi, Türk Edebiyatı, S. 242, Aralık.

Tuhaf Bir Şiir Anlayışı: Somut Şiir, Yüksel Baypınar, Gündoğan Edebiyat, S. 5, Kış.

Şiir Çevirisi: İkinci Bir Yaratı Eylemi, Ali Demir, UÜEFD, S. 1.

Şiir Çevirisinde Yöntem Sorunu, Dinçay Köksal, UÜEFD, S. 1.

Şiir Çevirisi Sorunları, Bahadır Gülmez, UÜEFD, S. 1.

Modernliğin Şiiri, Octavio Paz, Çev.: Turhan Ilgaz, Modern İnsan ve Edebiyat, Remzi Kitabevi, İst., s. 37-74.

1994

Başat Anlam, Yan Anlam ve Çok Anlamlılık III, Nizamettin Uğur, İzlek, Ocak.

Neden "Büyük Şair?", Adnan Satıcı, Adam Sanat, S. 98, Ocak.

Şiirin Gücü Kaldı mı?, İbrahim Kiras, H. Gösteri, S. 158, Ocak.

Otorite ve Şair III, Hayati Baki, Promete, Ocak-Şubat.

Alice Harikalar Diyarında [Şairin Cinsiyeti Problemi], Gülseli İnal, Sombahar, S. 21-22, Ocak-Nisan.

Ağlamayan Kadınlar Lahdi [Şiir ve Kadın], Enis Batur, Sombahar, S. 21-22, Ocak-Nisan.

Kadınların Yazdığı Şiir: Evrim Halindeki Estetik, Cem Taylan, Sombahar, S. 21-22, Ocak-Nisan.

Şiir Öğretimi, Ahmet Kerem Çebi, Edebiyat ve Eleştiri, S. 12-13, Ocak-Şubat-Mart-Nisan.

Şiir Acıdır, Hüseyin Haydar, Adam Sanat, S. 99, Şubat.

Şiirin Bilimsel Tanımı, Vehbi Belgil, Cumhuriyet/Bilim-Teknik, S. 362, 26 Şubat.

Şiir Ne (Değil)dir?, Dr. Doğan Günay, Çağdaş Türk Dili, S. 73, Mart.

Şiir Yorumu, İsabel C. Hungerland, Çev.: ?, Türk Dili, S. 507, Mart.

Türkçe Şair Olmak, Cafer Yıldırım, Damar, S. 36, Mart.

Logos 3, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 162, Mayıs.

Poetika, III: Şiirin Yapısı, İlhan Berk, Adam Sanat, S. 102, Mayıs.

Şiirde İdealizmin "Birey" Kavrayışı Üzerine, Adnan Satıcı, E. Kültür, S. 29, Mayıs.

Şiir, Mimarlık, "Kurultu"... vb., Ali Cengizkan, Kitap-lık, S. 8, Mayıs.

Şiir ve Mafya, Sunay Akın, Milliyet Sanat, S. 336, 15 Mayıs.

Anlamak ve Bilmek Arasında Şiir, Serdar Koçak, Sombahar, S. 23 Mayıs-Haziran

Şiir ve Fal: Bili Denklemleri, Enis Batur, Sombahar, S. 23 Mayıs-Haziran.

Logos 4, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 163, Haziran.

Şiirime Verdiğim Görev, Berrin Taş, İnsancıl, S. 44, Haziran.

Şiir ve Boks, Sunay Akın, Milliyet Sanat, S. 337, 1 Haziran.

Semiyolojik Şiir, Sunay Akın, Milliyet gzt., 15 Haziran.

Çağdaş Şiirsel Anlatım [Şairin Statüsü], Mehmet H. Doğan, Adam Sanat, S. 104, Temmuz.

İnsanın Niteliksel Değişiminde Şiirin Etkisi, Berrin Taş, İnsancıl, S. 45, Temmuz.

Logos 5, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 164, Temmuz.

Şiirde Hedef, Mehmet Kahraman, Yedi İklim, S. 52, Temmuz.

Saray Şairleri, Şiir Sarayları, Enis Batur, Sombahar, S. 24 Temmuz-Ağustos.

Sivil Şiir Dersleri, Mehmet Can Doğan, Sombahar, S. 24 Temmuz-Ağustos.

Şiir ve İktidar, Ahmet Oktay, Sombahar, S. 24 Temmuz-Ağustos.

Üçgenler ve 'Politik' Şiir, Cem Taylan, Sombahar, S. 24 Temmuz-Ağustos.

Logos 6, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 165, Ağustos.

'Nasıl Şair Olunur?' ve 'Nasıl Şair Kalınır?' Sorusuna Yanıt, Ece Temelkuran, Cumhuriyet gzt., 1 Ağustos.

Şairi Öldürme, Hakkını Yeme, Haydar Ergülen, H. Gösteri, S. 165, Ağustos.

Şiirin Mahiyeti Hakkında, Dr. Abdülhüseyn Zemînkûb, Çev.: Mehmet Atalay, Yedi İklim, S. 53, Ağustos.

Şiir Üzerine, Tuna Ertem, Gündoğan Edebiyat, S. 11-12, Yaz-Güz.

Logos 7, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 166, Eylül.

Şair ile Düzyazının Arası, Haydar Ergülen, H. Gösteri, S. 166, Eylül.

Şiirin Gökkuşağı, Hüseyin Yurttaş, Çağdaş Türk Dili, S. 79, Eylül.

Şiir İnsansız Olmaz, Berrin Taş, İnsancıl, S. 47, Eylül.

Şiir Nedir-Ne Değildir Üzerine Bir Deneme, Yılmaz Arslan, E. Kültür, S. 33, Eylül.

Türkçe Şiir Üzerine, Sabahattin Yalkın, İnsancıl, S. 47, Eylül.

Aynı Hamamda Takunya Münasebetleri ya da Ne Olacak Bu Okurun Hali [Şair-Okur İlişkisi], Ayhan Kurt, Sombahar, S. 25 Eylül-Ekim.

Şiir: Her Hakkı Mahfuzdur İktibas Edilemez [Şiir-İktidar-İdeoloji], Sezai Sarıoğlu, Sombahar, S. 25 Eylül-Ekim.

Şiir-İktidar: Bir İç ve Ters İlişki (1), Hasan Bülent Kahraman, Sombahar, S. 25 Eylül-Ekim.

Aforizmik Esintiler [ya da Şiir Nedir-Ne Değildir Üzerine Bir Deneme-2], Yılmaz Arslan, E. Kültür, S. 34, Ekim.

Logos 8, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 167, Ekim.

Şair, İnsan, Sanat ve Yanılsama 1, Hayati Baki, İzlek, Ekim.

Şiir Bitti Sıra Ödüllere Geldi, Haydar Ergülen, H. Gösteri, S. 167, Ekim.

Şiir ve Ezan, İskender Pala, Dergâh, S. 56, Ekim.

Çelebi Bizde Şair Dediğin..., Haydar Ergülen, H. Gösteri, S. 168, Kasım.

Logos 9, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 168, Kasım.

Poetika, IV: Dizenin Serüveni, İlhan Berk, Adam Sanat, S. 108, Kasım.

Şairin Bir Şiire Yolculuğu, Berrin Taş, İnsancıl, S. 49, Kasım.

Şair, İnsan, Sanat ve Yanılsama 2, Hayati Baki, İzlek, Kasım.

Şairler ve Şiir Aleyhindedir, A. Turan Alkan, Türk Edebiyatı, S. 253, Kasım.

Şiir Üzerine Düşünmeler, Verda Ülkü, Sombahar, S. 26, Kasım-Aralık.

Fotoğraf ve Şiir, Simber Atay, E. Kültür, S. 36, Aralık.

Logos 10, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 169, Aralık.

Türkçe Şiirin 'Expatriate'ları, Mehmet Yaşın, Adam Sanat, S. 109, Aralık.

Şair Sayılır Bu Yolda Mağlup, Haydar Ergülen, H. Gösteri, S. 169, Aralık.

Şiir ve Estetik, Sinan Kutlu, İnsancıl, S. 50, Aralık.

Şiir Yazmak, Memet Fuat, Adam Sanat, S. 109, Aralık.

Şiir Öğretimi, Ahmet Kerem Çebi, Edebiyat ve Eleştiri, S. 17, Kış.

Bütün Sanatların Güzel Annesi: Şiir, Armağan Ethemoğlu, Frankofoni, S.6.

Şiir Üzerine, Stefan George, Çev.: Yücel Sivri-Ramazan Şen, Gezgin, S. 1.

Şiir Üzerine Deneme, Ernst Jandl, Çev.: ?, Gezgin, S. 1.

Aşk ve Şiir, Hüseyin Atabaş, Kale ve Bozkır, İlkyaz Kitaplığı, Ank., s. 61-63.

Bilinmeyen Şiir, Melih Cevdet Anday, İmge Ormanları, Adam Y., İst., s. 337-341.

Karadelik'ten Kurtulmak ya da Vizyoner Bir Şiir Bu Çağda da Mümkün Olabilir mi?, V. B. Bayrıl, Şiir Atı, Kitap/7, Şiir Atı Y., İst.

Metin Dilbilim Açısından Şiir, İsmail Boztaş, Dilbilim Araştırmaları 1994, Hitit Y., Ank., s. 171-194.

Şiirin Gizli Gerçeği, Simurg, Muhsine Helimoğlu Yavuz, Arada Bir, Doruk Y., Ank., s. 99-103.

Şiir ve Dil, Mustafa Canpolat, Dilbilim Araştırmaları 1994, Hitit Y, Ank, s. 155-170.

Şiir ve Yalnızlık, Hüseyin Atabaş, Kale ve Bozkır, İlkyaz Kitaplığı, Ank, s. 58-60.

1995

Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri, Mehmet H. Doğan, Varlık, S. 1048, Ocak.

Logos 11, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 170, Ocak.

Ne Olacak Bu Şuaranın Hali, Haydar Ergülen, H. Gösteri, S. 1170, Ocak.

Şiirle Yaşar İnsan, Martin Heidegger, Çev. Yurdanur Salman, Kuram, Kitap 7, Ocak.

Şiir Şiire Düşman, Şavkar Altınel, H. Gösteri, S. 1170, Ocak.

Şiir ve Şair (Neden?) Barbarlığa Dönmelidir, Osman Çakmakçı, Göçebe, S. 1, Ocak.

"Tümüyle Anlamsız Koca Koca Şairler" [Şiirde Anlamsızlık], Ergin Yıldızoğlu, Adam Sanat, S. 110, Ocak.

Ne Olacak Bu Şuaranın Hali, Refik Durbaş, Yeni Yüzyıl gzt., 5 Ocak.

Somut Şiir İçin Ön Taslak, Augusto de Compos [vd.], Çev.: Yurdakul Kavas, Sombahar, S. 27, Ocak-Şubat.

Şair, İnsan, Sanat ve Yanılsama 3, Hayati Baki, İzlek, Ocak-Şubat.

Şiir, Hakaret ve Eleştiri, Roni Margulies, Sombahar, S. 27, Ocak-Şubat.

Şiir ve Konvertibilite, Enis Batur, Kitap-lık, S. 13, Ocak-Şubat.

'Büyük Şiir' Ne Zaman Çok Satar, Metin Celâl, H. Gösteri, S. 171, Şubat.

Günümüz Şiiri ve Şiirin Geleceği, Halim Şafak, Bir Yeni Biçem, Şubat.

Oturdu-Kalktılı Şiir, Salâh Birsel. Varlık. S. 1049, Şubat.

Şiirimiz Niçin Evrensel Olamıyor?, Erdoğan Alkan, Varlık, S. 1049. Şubat.

Şiirimi Kim Çaldı?, Engin Aşkın. Varlık, S. 1049. Şubat.

Türkçe Şiir, Türkiyeli Şair, Ahmet Necdet, Bir Yeni Biçem. Şubat.

Logos 12, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 172. Mart.

Şair, İnsan, Sanat ve Yanılsama 4, Hayati Baki, İzlek. Mart.

Şiirde Estetik Sorunu, Cengiz Ertem, Çağdaş Türk Dili, S. 85, Mart.

Rûhu Kollayan Şiir, İhsan Deniz. İpek Dili, S. 1. 31 Mart.

Şiirde Dışavurumculuk, Ali Ekber Danabaş, Eşik, Mart-Nisan.

Şiirde Trajik Sorunsalı, Raif Özben, Ayrım. Mart-Nisan.

Şiir ile Öykünün Arakesiti, Veysel Çolak, Edebiyat ve Eleştiri. Mart-Nisan.

Şiir ve Jeopolitik, Sabri Gürses, Kitap-lık, S. 14, Mart-Nisan.

Cinsel Sapma, Cinsel Şiddet ve Şiir, Metin Cengiz, Varlık, S. 1051. Nisan.

Doğa, Şiir ve İnsan Üzerine Bir Tesselli Denemesi, İrfan Yıldız. Göçebe, S. 2, Nisan.

Hayatımızı Sürdürmek İçin [Şiir], Hasan Öztoprak, Göçebe. S. 2. Nisan.

Logos 13, İlhan Berk. H. Gösteri, S. 173, Nisan.

Gelenek mi? Kimin Geleneği, Mehmet Yaşın. Adam Sanat, S. 113. Nisan.

Şair, İnsan, Sanat ve Yanılsama 5, Hayati Baki. İzlek, Nisan.

Şiirde Estetik Sorunu: Şiirde İçsel Durum, Cengiz Ertem. Çağdaş Türk Dili. S. 86. Nisan.

Şiire ve Şaire Dair, Muhsin Bostan, Kayıtlar. S. 43, Nisan.

Şiiri Okumak, Sabit Kemal Bayıldıran, Adam Sanat, S. 113, Nisan.

Tıp ve Şiir, Mehmet Cemil Uğurlu, Bilim ve Teknik, S. 329. Nisan.

Logos 14, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 174, Mayıs.

Şair, İnsan, Sanat ve Yanılsama 6, Hayati Baki, İzlek, Mayıs.

Şiir ve Nesnel Gerçeklik, Selim Şen. E. Kültür, Mayıs.

Şairin Hayatı/Şiirin Hayatı, İhsan Deniz. İpek Dili. S. 2. 31 Mayıs.

Şiirde Görsellik ve Türk Şiirinde Görsel Öğeler, G. Gonca Gökalp, Sombahar. S. 29. Mayıs-Haziran.

Şiirlerdeki Sözcükler Üzerine, Dylan Thomas, Çev.: İlknur Özdemir, Kitap-lık. S. 15. Mayıs-Haziran.

Şiir ve Özerklik, İsmet Kara, Kitap-lık, S. 15, Mayıs-Haziran.

Alevî Şiirinin Kökeni, Erdoğan Alkan, Varlık, S. 1053, Haziran.

Bilimsel Şiir Eleştirisi, Tuğrul Tanyol. Varlık, S. 1053, Haziran.

Esin ve Şair, Ali K. Metin, Kayıtlar. S. 45, Haziran.

Logos 15, İlhan Berk, H. Gösteri, S. 175, Haziran.

Şiir ve Kıskançlık, Şavkar Altınel, Varlık, S. 1053, Haziran.

Şair, Cibrân Halil Cibrân, Çev.: Kenan Demirayak. **Yedi İklim,** S. 64, Temmuz.

Şiirde Çok Renklilik, Memet Fuat, Adam Sanat, S. 116, Temmuz.

Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne, Jean-Yues Masson, Çev.: Necmiye Alpay, Sombahar, S. 30, Temmuz-Ağustos.

Müzikhallerden Şiirhallere Seyir; Gazele Zeval Olmaz, Sezai Sarıoğlu, Sombahar, S. 30, Temmuz-Ağustos.

Şiir ve Lirizm, Raif Özben. Ayrım, Temmuz-Ağustos.

Şiir ve Tanıtım, Ebubekir Eroğlu. Kitap-lık, S. 16. Temmuz-Ağustos.

Logos 17, İlhan Berk. H. Gösteri. S. 177. Ağustos.

Bir Açıklama/Açıklanma Girişimi, Hasan Öztoprak, Göçebe. S. 3, Ağustos.

Günümüzde Şiirin ve Şairin Konumuna Dair, Osman Çakmakçı, Göçebe, S. 3. Ağustos.

Yeni Şiirin Zemini ve İlkeleri, İdris Özyol. Göçebe, S. 3, Ağustos.

İstikbâl Şiirdedir, Haydar Ergülen. H. Gösteri. S. 178, Eylül.

Bugünün Şiir Gündemleri Üstüne Son 10 Söz (1. Modernizm/ Postmoder-nizm Meselesi. 2. Gelenek Meselesi. 3. Küreselleşme Sürecinde Ulusal Edebi-yat Meselesi, 4. Az(ın)lık Edebiyatında Cemaatçi Söylem Meselesi. 5.Oryanta-lizm ve "Üçüncü Dünyacılık" Meselesi. 6. Avrupa Metropolleriyle Denklik ya da Merkez-Çevre Meselesi, 7. İktidar/Muhalefet ve "Ötekilik" Meselesi, 8. "Anlamlılık" Meselesi. 9. İmajÇağında Şairin Sahiciliği Meselesi. 10. Şiir Eleştirisi Meselesi). Mehmet Yaşın. Adam Sanat, S. 118, Eylül.

Şiir Dilinde İmge, Mine Mutlu İşgüven. Hacettepe Üni. Edebiyat Fakültesi Dergisi. S. 1-2. Eylül, s. 98-133.

Şiir Medyaya Çıkıyor, Mehmet H. Doğan. Adam Sanat, S. 118, Eylül.

Şiir ve Işık, Özdemir İnce. Varlık. S. 1056, Eylül.

Şiirle Zamir Arasında, Kâmil Eşfak Berkî. İpek Dili. S. 3, 31 Eylül.

Şiir: Pelikülde mi, Kâğıtta mı? [Şiir-Sinema], Nevzat Çalıkuşu. İpek Dili. S. 3. 31 Eylül.

Şiir, Şair ve Kibir, İhsan Deniz. İpek Dili. S. 3, 31 Eylül.

Gize Karşı Harikulâde -"Narrative" Şiir Üzerine Düşünceler-, Salah Stétié. Çev.: Halil Gökhan. Nar. S. 5. Eylül-Ekim.

Şiir ve Milliyet: Türkün Aklı Sonradan Gelir, Sabri Gürses. Kitap-lık, S. 17-18, Eylül-Aralık.

Bir Şiir Tartışmasının Bıraktığı Tortular-Bazı Temalar Üzerine Çeşitlemeler (Postmodernist Olmak ve Anlamsız Şiir Yazmak, Bütünlüklü ve Narratif Şiir, Anlaşılırlık ve Açıklanmaya Gereksinimi Olmamak, Okuyucu Sorunu), Ergin Yıldızoğlu. Adam Sanat. S. 119. Ekim.

Şairlerden Kurtulmanın Yolları, Haydar Ergülen, H. Gösteri. S. 179, Ekim.

Şiir Çalmanın Rengi, Hüseyin Atabaş, Çağdaş Türk Dili. S. 92, Ekim.

Şiirde Kapalılık, Sabit Kemal Bayıldıran. Varlık. S. 1057, Ekim.

Şiire Coğrafyayı Bulaştırmak, Hasan Varol. Bir Yeni Biçem, Ekim.

Şiir Doğruları Söyleme Sanatı mıdır?, Tuğrul Tanyol. Varlık. S. 1057, Ekim.

Şiir Sanatı ve Şiirin Şerhi Üzerine Birkaç Küçük Söz, Ali Candan. Yedi İklim, S. 67, Ekim.

Şiir ve Karikatür, Metin Üstündağ. Leman. 15 Ekim.

Şiir, Şairden Kurtulabilir mi?, Yücel Kayıran, H. Gösteri. S. 180. Kasım.

Şiir ve Şiir Çevirisi Üstüne, Pelin Özer, Milliyet Sanat. S. 371, 1 Kasım.

Seçmece Bunlar [Şiirin Metalaşması], İhsan Deniz, İpek Dili. S. 4, 30 Kasım.

Şiirin Aradığı/Şiirde Bulunan, İhsan Deniz. İpek Dili, S. 4, 30 Kasım.

"Şiirin Üç Dili...", Necmiye Alpay, Sombahar, S. 32, Kasım-Aralık.

Şairseniz, Üzülmeyin Geçer, Haydar Ergülen. H. Gösteri, S. 181, Aralık.

Şiir ve Gelenek, Seyfettin Ünlü. Yedi İklim, S. 69, Aralık.

Tenkid Dili ve Şiir, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 18 Aralık.

Şiirde "Eski" ve "Yeni" Meselesi, Hasan Akay, İlmî Araştırmalar, S. 1.

Şiirin Bir Yeri Zaptetmesi, Ali Çolak, Mavisini Yitirmiş Yaşamak, İnsan Y., İst. 1995, s. 103-106.

Şiir, Medyumlar ve Kocakarı İlaçları, Ali Çolak, Mavisini Yitirmiş Yaşamak, İnsan Y., İst. 1995, s. 59-62.

1996

Şair ve Şiir, Muhsin Durucan, Gülpınar, S. 237, Ocak.

Şiiri Yaşamak, Nihat Dağlı, Türk Edebiyatı, S. 267, Ocak.

Şairane, Gökhan Özcan, Yeni Şafak gzt., 6 Ocak.

Poetikaların Anlatamadığı, Yılmaz Taşçıoğlu, İpek Dili, S. 5, 31 Ocak.

Şair ve Duruş, İhsan Deniz, İpek Dili, S. 5, 31 Ocak.

Şiirsel Esinlenme, Edward D. Snyder, Çev.: Cem Yavuz, İpek Dili, S. 5, 31 Ocak.

Bunun Adı Demokrasi Değil [Şiir-İktidar], Yücel Kayıran, Sombahar, S. 33, Ocak-Şubat.

Şiir Şairini Mutlaka Yanında İster, Ahmet Güntan, Kitap-lık, S. 19-20, Ocak-Nisan.

Şairin Baktığı Gördüğünden Daha Uzaktadır, Ahmet Güntan, H. Gösteri, S. 183, Şubat.

Şiirin Soyağacı, Tuğrul Tanyol, Varlık, S. 1061, Şubat.

Şiir, Ses, Oyun, Yavuz Özdem, H. Gösteri, S. 183, Şubat.

Şiir, Sözün Özgürlüğü Olmalı, Osman Serhat Erkekli, H. Gösteri, S. 183, Şubat.

Şiir ve Dua Üzerine Bir Deneme, Sevtap Mutlu, Ay Işığı, S. 1, Bahar.

Lümpenleşme ve Şiirin Durumu, Tuğrul Tanyol, Varlık, S. 1062, Mart.

Şair, ve Dil, ve Kelime vs., Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 14 Mart.

Şiiri, Yalnızca Şairi Bulur, Ahmet Güntan, H. Gösteri, S. 185, Nisan.

Şiir Oyuncak Değildir, Yücel Kayıran, H. Gösteri, S. 185, Nisan.

Şiir ve Globalleşme, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 2 Nisan.

Şiirde Zaman ve Şair, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 7 Nisan.

Dikkat: Yaz Geliyor, Şair Panayırları Başlıyor, İhsan Deniz, İpek Dili, S. 6, Mayıs.

Sinemada Şiir, Şiirde Sinema, Necip Tosun, Dergâh, S. 75, Mayıs.

Söz Sultanları, Nazir Akalın, İpek Dili, S. 6, Mayıs.

Şairler Suskunlaşıyor mu?, Hans George Gadamer, Çev.: Özcan Çam, Kafdağı, S. 35, Mayıs.

Şiir Aktı Determine Edilebilir mi?, İhsan Deniz, İpek Dili, S. 6, Mayıs.

Şiirde Konu ve Ses Sıklığı, Yavuz Özdem, H. Gösteri, S.186, Mayıs.

Şiirde Ses, Kâmil Eşfak Berkî, İpek Dili, S. 6, Mayıs.

Halk Gider, Şiir Kalır, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 22 Mayıs.

Öykünme, Büyü, Şiir ve Dans I-II-III, Alaeddin Elgap, Düşün, S. 1, 2, 3, Mayıs-Eylül [Üç Bölüm Hâlinde].

Benim İçin Şiir 'Hayret'tir, Mustafa İslamoğlu, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Birşey Beklemiyorsak, Şiir Gereksizdir, A. Vahap Akbaş, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Eski Şiir, Eski Hayatların Şiiridir, Metin Önal Mengüşoğlu, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Günümüz İnsanı Şairden Birşey Beklemiyor, M. Hanifi İspirli, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

"İslamcı Şair ve Müslüman Şair", "Üçüncü Dünya" Yaftası Taşıyan Bir Sınıflandırmadır, Ömer Erdem, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Müslüman Şairin İlham Kaynağı, Bülent Sönmez, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şair, Çağına Tanık Olmalı, Cevat Akkanat, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şair, İlkeli Olmak Zorundadır, Mahmut Balcı, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şair ve İslam, Yaşar Bedri Özdemir. Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiir, Bilgilenme ve Bilinçlenme, Mustafa Özçelik, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

[Şiirde İşçilik], Tayyip Atmaca, Kalem ve Onur. S. 11, Yaz.

Şiire ve Şaire Dair, İsmail Bingöl. Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiir, Hayatın Pratiğidir, Arif Dülger. Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiiri Bir Doktrinin Emrine Vermek Cinayettir, Olcay Yazıcı, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiir, İdeoloji Yapmaz, Hasan Ali Kasır, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiirin Dini, Murad Kapkıner, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

[Şiirin Mahiyeti, İşlevi ve Şair], M. Emin Alper, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiir, İnsanı Bilgilendirmez, Müştehir Karakaya, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiir, Rûhun ve Aklın Tek Çığlık Olduğu Bir Beyan Gücüdür, Prof. Dr. Sadık Kılıç, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiir, Şairin Amelidir, Bünyamin Doğruer, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiir ve Kültür, Hasan Ali Kasır. Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Şiir ve Şaire Dair, Yrd. Doç. Dr. Rıdvan Canım, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

Ülkemiz Gibi Şairlerimiz de Tuhaf, Nurullah Genç, Kalem ve Onur, S. 11, Yaz.

En Politik Şiirler Aşk Şiirleridir, Ahmet Telli, Öğretmen Dünyası, S. 198, Haziran.

Güzelliği Şiirle Avuçlamak, Yavuz Özdem. H. Gösteri, S. 187, Haziran.

Şairin Yüzü, İhsan Deniz, İpek Dili, S. 7, Haziran.

"Şiir Dili" ve "Büyük Şiir" Teraneleri Üzerine Bir Kaç Açıklama, Ali Günvar, İpek Dili, S. 7. Haziran.

Şiir, Teknoloji ve İnternet, Tuğrul Tanyol, Varlık, S. 1065, Haziran.

Kaç Şiire Bürde Verebilirsiniz?, Mustafa Aydoğan, Yeni Şafak gzt., 6 Haziran.

Şiir-Somut Şiir Ayrımında Şiirin Tanımına Doğru 1-2, Mustafa Durak, Bir Yeni Biçem. Haziran-Temmuz.

Şairin Eleştirmeni Kendisidir, Memet Fuat, Adam Sanat, S. 129, Ağustos.

Şiirin Hükümranlığı, Georges Bataille, Çev.: ?. Göçebe, S. 5, Ağustos.

Şiir: Kaybedecek Hiçbir Şeyimiz Yok, Hasan Öztoprak, Göçebe, S. 5, Ağustos.

Şiirsel Söylemin Düzenine Karşı, Osman Çakmakçı, Göçebe, S. 5, Ağustos.

Şiir Üzerine Düşünceler, Mustafa Özbalcı, Türk Edebiyatı, S. 274, Ağustos.

Şiir ve Zaman, Oktay Taftalı, Göçebe, S. 5, Ağustos.

Şiir Biçim mi, Anlatım mı?, Metin Cengiz. H. Gösteri, S. 190, Eylül.

Şiirin Yozlaşması ve Ödül, Oktay Taftalı, Düşler S. 12, Eylül.

İçe Doğru Okumak [Şiir-Okunurluk], Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 16 Eylül.

Şiiri Dar Bölgeden Kurtarma Önerileri, İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 19 Eylül.

Okuyucudan Kopuk Şiir, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 20 Eylül.

Şiir İnsanı "Adam" Eder, Mehmet Gemci, Yeni Şafak gzt., 23 Eylül.

İmge İhtiyacı, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 25 Eylül.

Editör Şiirin Neyi Oluyor?, Yücel Kayıran, Adam Sanat, S. 131, Ekim.

Şairler ve Budalalar, Murat Menteş, Yedi İklim, S. 79, Ekim.

Şiirde Estetik Konum, İbrahim Oluklu, H. Gösteri, S. 191, Ekim.

Şiirler Alıyorum, Şiirler Satıyorum!.. [Şiirin Akılda Kalması] Rıfat İnkaya, Adam Sanat, S. 131, Ekim.

Şiirsel Yaratıda Bir Açıklanamazlık Olarak Esin, Filiz Özdem, E. Kültür, Ekim

Şiirin Beklediği/Şairden Beklenen, İhsan Deniz, İpek Dili, S. 8, Ekim.

Şiir ve Klişe, Roni Margulies, Adam Sanat, S. 131, Ekim.

Şiirin Bölgesine Girerken, İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 3 Ekim.

Şiirin Adeleti ve Solipsizm, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 7 Ekim.

'Buradan Başlamış Dünyayı Sevmek' [Şiir-İnsan-Dünya], Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 9 Ekim.

Şiirin Oluşumu, Mehmet Geınci, Yeni Şafak gzt., 11 Ekim.

Şiir, Şair, Dil, Anlam ve Biraz da Pişkinlik Üzerine, İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 11 Ekim.

Güven [Şiirde Sahihlik/Samimiyet], Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 16 Ekim.

Şiir ve Toplum, Ali K. Metin, Yeni Şafak gzt., 23 Ekim.

Toplumu Sarsacak Şiir, İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 24 Ekim.

Yaşayan Şiir, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 25 Ekim.

Poetikasız Şiir (1), İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 31 Ekim.

Dil ve İnge, Cemil Köksal, Adam Sanat, S. 132, Kasım.

Şiir, Biçim, Tema ve İnsan İlişkileri, Metin Cengiz, H. Gösteri, S. 192, Kasım.

Şiirimiz Nerede Geceliyor?, Hüseyin Akın, DüşÇınarı, S. 1, Kasım.

Konuşan Varlığın Dili Şiir, Ömer Erdem, Yeni Şafak gzt., 5 Kasım.

Şair, Şiir ve Tahammül, Mustafa Aydoğan, Yeni Şafak gzt., 6 Kasım.

Rüzgar [Şiir Yazmanın Gelip Geçiciliği], İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 28 Kasım.

Şiirde Başarı, Abdülbaki Arslan, Gülpınar, S. 248, Aralık.

Şiir Kıskançlığı, Rıfat İnkaya, Adam Sanat, S. 133, Aralık.

Şiir Öznesi ve Şair, Selim Şen, E. Kültür, S. 60, Aralık.

Birikim, Kelime ve Şiir, Mehmet Gemci, Yeni Şafak gzt., 11 Aralık.

Büyük Sermaye ve Şiir (1), İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 18 Aralık.

Şiirin Faydası, Mehmet Narh, Yeni Şafak gzt., 20 Aralık.

Büyük Sermaye ve Şiir (2), İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 26 Aralık.

Şair Olmanın Şartları, Osman Akkuşak, Yeni Şafak gzt., 27 Aralık.

Dilin Dili ve Şiirin Dili, Hasan Akay, İlmî Araştırmalar, S. 2.

Şiirde Duygu Değeri ve Aşk, Ece Korkut, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, S. 12.

Şiir Dili, İlkel Dil, Çokanlamlılık, Anlamsızlık, A. Şenel, İzlek, S. 33-34.

Şiir Dili ve Türk Şiir Dilinde Leke, Hasan Akay, İlmî Araştırmalar, S. 3.

1997

Şiirde İnsan Unsuru, Mehmet Erdoğan, Hece, S. 1, Ocak.

Herkes Şiiri Bıraksın, Ertuğrul Fındık, Yeni Şafak gzt., 22 Ocak.

Entelektüel ve Şair, Hayati Baki, Kavram Karmaşa, Ocak-Şubat.

Ey Okur Neredesin [Şiir-Okur], Hüseyin Akın, DüşÇınarı, S. 2, Ocak-Şubat.

Niçin Şiir, Recep Garip, DüşÇınarı, S. 2, Ocak-Şubat.

Şiiri Anlamak, Mustafa Özçelik, DüşÇınarı, S. 2, Ocak-Şubat.

Şiirin Kök Uçları ve Metafizik, Mesut Doğan, DüşÇınarı, S. 2, Ocak-Şubat.

Dilin Tanıklığı [Şiir ve Dil], Ali Göçer. Hece. S. 2, Şubat.

Nüans Öldüren Şiir, Hakan Arslanbenzer. Şehrengiz, S. 4, Şubat.

Şiirin Alınyazısı, Ali K. Metin. Edebiyat Ortamı. S. 1. Şubat.

Şiirin İzlek Sorunu, Veysel Çolak. Dize. Şubat.

Şiir ve Terbiye, Şavkar Altınel. Varlık. S. 1073. Şubat.

Şiir ve Uyuşturucu, Murat Menteş. Şehrengiz, S. 4, Şubat.

Şiir Sinema İlişikisi I, Hakan Savaş. Edebiyat Güncesi. Şubat-Mart.

Metafordan Anafora, Hakan Arslanbenzer. Şehrengiz. S. 5. Mart.

Şiirde Geleneğe Yaslanmak, Ali Erkan Kavaklı, Türk Edebiyatı. S. 281, Mart.

Şiir Hafızası, Ali Göçer, Hece. S. 3. Mart.

Yeni Şiiri Tanımlamak, Hayrettin Taylan. Şehrengiz. S. 5. Mart.

Şair, Etik ve Ruhunu Yitiren Şiir. Aydın Şimşek, E. Kültür. S. 64. Nisan.

Şair ve Dünya, Mustafa Özçelik. Edebiyat Ortamı, S. 3, Nisan.

Şiir Hakkında Söylenecek Sözlerin İlki, Hakan Arslanbenzer, Şehrengiz. S. 6, Nisan.

Ütopya ve Şiir, Hayrettin Taylan. Şehrengiz. S. 6. Nisan.

Şiir Sinema İlişikisi II, Hakan Savaş. Edebiyat Güncesi. Nisan-Temmuz.

Ağzından Çıkanı Kulağı Duymayan Şairler Cemiyeti, Hakan Arslanben-zer. Şehrengiz. S. 7. Mayıs.

'Anlamlılık' ve 'Anlaşılırlık'a Doğru, İhsan Deniz. İpek Dili. S. 9, Mayıs.

Çok Gezerim Ama Hiçbir Yere Gitmem [Şiir-Reklam], Murat Menteş, Şehrengiz. S. 7. Mayıs.

Eleştiri, Şiir, Karşılaştırma, Veysel Çolak. Düşler. Mayıs.

Şiir, Propoganda ve Pornografi, Hakan Şarkdemir. Şehrengiz. S. 7. Mayıs.

Şiir ve Varoluş, Suavi Kemal Yazgıç. Dergâh. S. 87. Mayıs.

Dil-Düşünce-İmge, İsmail Mert Başat. Dize. Mayıs-Tummuz.

Ayna Ayna, En Gizemli Kim? [Şiir-Mistisizm], Konur Ertop, Ludingirra, S. 2, Yaz.

(Eskiler.. Yeniler.. Şiirler.. Çeviriler.. Eleştiriler.. Kuramlar), Işın Bengi-Öner. Ludingirra. S. 2. Yaz.

Göz Kamaştıran Karanlık Işık [Şiir-Mistisizm], Güven Turan. Ludingirra. S. 2. Yaz.

Metafizik Çekimler [Şiir-Mistisizm], Ebubekir Eroğlu, Ludingirra, S. 2. Yaz.

Mistik, Mistisizm ve Şiirimiz, Kâmil Eşfak Berkî. Ludingirra. S. 2. Yaz.

Ödül Şiirin Neyi Oluyor, Yücel Kayıran. Ludingirra. S. 2. Yaz.

Şiirde Zaman ve Mistik Öge, Önay Sözer. Ludingirra. S. 2. Yaz.

Şiir ile Müzik... Kafeslerde, İlhan Usmanbaş. Ludingirra. S. 2. Yaz.

Geriye Sayma Başladı [Şairin Soruınluluğu-Şiirin Haysiyeti], (Şehrengiz). Şehrengiz. S. 8. Haziran.

Şairin Farklı Kimliği, Hayrettin Taylan, Şehrengiz. S. 8. Haziran.

Şiirsel Tecrübe, Tahayyül, Hayal ve Tasvir, Prof. Dr. M. Şefiî Kedkenî. Çev.: Dr. Yakup Şafak. Yedi İklim. S. 88, 89. 91. Temmuz. Ağustos. Ekim.

Şiirin Nedenselliği, Mehmet Can Doğan. Son Duvar. S. 5. Temmuz-Ağustos.

İmâ ve İşmar ile Şiir ile Hikaye, Mürsel Sönmez. DüşÇınarı. S. 5. Temmuz-Ağustos.

Şiir Anlaşılmazsa Bilgi'nin Anlamı Nedir, Ali Büyükçapar. DüşÇınarı. S. 5. Temmuz-Ağustos.

Çevrilebilen Şiir, Memet Fuat, Adanı Sanat, S. 141, Ağustos.

Türk Şiiri ve Şairi Nasıl Olmalı, Yücel İpek, Erciyes, S. 236, Ağustos.

Şiiri Hayatınızdan Kovduk mu?, Turan Karataş, Hece, S. 9, Eylül.

Şiir Tabirleri, Mehmet Can Doğan, Son Duvar, S. 6, Eylül.

Taciz-Taviz-Şiir, Orhan Petek, Merdiven, S. 1, Eylül.

Aşk ve Şiir, Nazir Akalın, DüşÇınarı, S. 6, Eylül-Ekim.

Dünya Boşlukta Dönüyor, Şiir de, Mehmet Can Doğan, Son Duvar, S. 7, Ekim.

Eski-Yeni Şiir ve Yazıyı Düşünmek, Coşkun Ağrı, İpek Dili, S. 10, Ekim.

[Şiirde] Gelenek ve Bireysel Yetenek, T. S. Eliot, Çev.: Betül Avcı, Merdiven, S. 2, Ekim.

His Tacirliği, İhsan Deniz, İpek Dili, S. 10, Ekim.

Kendiliğindenlik-Orijin-Poetika-İçtenlik, Hüseyin Atlansoy, İpek Dili, S. 10, Ekim.

Kök [Şiirin Sesi/Kökü], Kâmil Eşfak Berkî, İpek Dili, S. 10, Ekim.

Mafyanın Pençesindeki Türk Şiiri, *Orhan Petek, Merdiven, S. 2, Ekim.*

Postınodernite ve Şiir, Ali Erkan Kavaklı, Türk Edebiyatı, S. 228, Ekim.

Yüzyıl Şiirini Nasıl Kaybetti, Peter Forbes, Çev.: Hayriye Ünal, Hece, S. 10, Ekim.

İyi ki Şiir Okunmuyor, Altay Öktem, Yine Hişt, Ekim-Kasım.

Sahte Şiir, Orhan Petek, Merdiven, S. 3, Kasım.

Şiir Üzerine Çeşitlemeler (Şiir Gerçeği, Şiir Dili, Şiirde Aşk, Şiirde Yenilikler, Amaç Nedir?) Seyfettin Başçıllar, Türk Dili, S. 551, Kasım.

Hayatın Arka Bahçesine Düşen Şiir, Mehmet Can Doğan, Son Duvar, S. 8, Kasım-Aralık.

Şiirin Gerçeği, Toplumdaki Yeri, Abdullah Rıza Ergüven, Türk Dili Dergisi, S. 63, Kasım-Aralık.

Şiirin Kainatı, Nazir Akalın, DüşÇınarı, S. 7, Kasım-Aralık.

Açıl Kitap Açıl; Okuma, Eleştiri ve Hiyerarşi!.. ("Şiir ve İktidar", Resmi Okuma Alışkanlığı, "İktidara Hakikati Söylemek", Kolları Bağlı Okur, Şiiri II. Tez'e Göre Okumak!, Şair Eleştirisi-Şiir Eleştirisi..., Şaire Söz Yok mudur?), Sezai Sarıoğlu, Ludingirra, S. 4, Kış.

Eleştirilerin Eleştirisi -Alcaus Ölçütü-, Gülseli İnal, Ludingirra, S. 4, Kış.

Obsesif Ruhlar Arıyorum [Şiir ve Eleştirisi], Önder Otçu, Ludingirra, S. 4,Kış.

"Practical Criticism", Cem Taylan, Ludingirra, S. 4, Kış.

Şairin Sözü, Yalçın Sadak, Ludingirra, S. 4, Kış.

Şiir Eleştirisinde Dilbilimin Rolü, Evren Erem, Ludingirra, S. 4, Kış.

Şiirin Sağlığı, Mehmet Can Doğan, Ludingirra, S. 4, Kış.

Şiir ve Yorumlama, Güven Turan, Ludingirra, S. 4, Kış.

Şiir ve Yorumu, Ahmet Oktay, Ludingirra, S. 4, Kış.

Şiir Yorumu Okura Ne Katar?, Kemal Bek, Ludingirra, S. 4, Kış.

Dilsel Bir Vicdan Olarak Şiir, Mustafa Muharrem, İpek Dili, S. 11, Aralık.

Hormonlu Elma, Ömer Erdem, Kaşgar, S. 1, Aralık.

Sahte Şair, Orhan Petek, Merdiven, S. 4, Aralık.

Şiirin Şiirseverlerden Kurtulması Gerek, Altay Öktem, Yine Hişt, Aralık.

Şiirsel Ân ve Fizikötesi Ân, Gaston Bachelard, Çev.: Fahrettin Arslan, Hece, S. 12, Aralık.

Şiir Üzerine, Victor Hugo, Çev.: Tülay Aktaş, Merdiven, S. 4, Aralık.

Şiir ve Güfte Üzerine, Mehmet Çınarlı, Türk Edebiyatı, S. 290, Aralık.

Şiirin Anlattığı Şeye Dönüşmesi: Aşkı ve Ölümü [Şiirde Form-Anlam-Üslüp İlişkisi], Hasan Akay, İlmî Araştırmalar, S. 5.

Şiirsizlik, Ali Çolak. Günün Ötesi, Timaş Y., İst. 1997, s. 80-82.

1998

Şair Şair Dedikleri, M. Oğuz İhsanoğlu, Polemik, S. 1, Ocak.

Şiirin Boyutları (Kolay Şiir-Zor Şiir, Çocuk Dünyası ve Şiir, Algı Dünyası ve Şiir), Mehmet Yalçın. Varlık, S. 1084. Ocak.

Şiir ve İktidar 1, Aydın Şimşek. Damar, S. 82. Ocak.

Türkiye Şiiri Demokrat mı?, Ali Hikmet Eren. Edebiyat ve Eleştiri, S. 34-35, Ocak-Şubat.

Hormonlu Elma II: Şiirde İç Tasfiye, Ömer Erdem, Kaşgar, S. 2, Şubat.

Şair Kendini Çizebilendir, Veysel Çolak, Damar. S. 83, Şubat.

Şiir, İmge ve Rüya Hakkında, Cevdet Karal, Kaşgar, S. 2, Şubat.

Şiir ve Görsellik, Mehmet Can Doğan, Son Duvar, S. 10, Şubat.

Şiir ve İktidar 2, Aydın Şimşek. Damar. S. 83, Şubat.

Çevrilmeyen Şiirler Mahsun Olmasın, Ergin Yıldızoğlu, Ludingirra, S. 5, Bahar

Günümüz Şiirini Anlama Çalışmaları, Levent Dalar, Ludingirra, S. 5, Bahar.

Modern ve Geleneksel [Şiir], Yalçın Sadak, Ludingirra, S. 5, Bahar.

Genç Şiir, Ahmet Ada. Şiir-lik. Mart.

İmge ve Şiir Üstüne, Metin Cengiz. Adam Sanat. S. 148, mart.

Şairin Zihni, Hakan Arslanbenzer, Dergâh. S. 97, Mart.

Bir Kıyaslama [Şiirle Romanın Mukayesesi], Sylvia Plath, Çev.: Olcay Boynudelik, Kaşgar. S. 3. Nisan.

Düzyazısal Şiir, Ahmet Ada. Şiir-lik. Nisan.

Kadın Şair Olursa Gör Başına Neler Gelir, İskender Pala, Dergâh. S. 98. Nisan.

Okurun Zihni, Hakan Şarkdemir. Dergâh. S. 98, Nisan.

Şiirdeki Lirik "Ben"in Ortaya Çıkışı, Nuri Yılmaz, Dergâh, S. 98, Nisan.

Şiirde Sözcük Fetişizmi, Vefa Önal. Damar. S. 85. Nisan.

Şiir ve Büyük Cehd, Beşir Ayvazoğlu. Kaşgar. S. 3, Nisan.

Yenilmişlerin Dili Şiir, Ömer Erdem. Kaşgar. S. 3. Nisan.

İmgeciliğe Dair/Şiirin Bilgeliği, Ezra Pound. Çev.: Süleyman Salıra, Hece. S. 17, Mayıs.

Somut Şiir Üzerine Bir Deneme I, II, Yard. Doç. Dr. bide Doğan-Eser Demirkan. Türk Dili, S. 557, 558 Mayıs, Haziran, [İki bölüm hâlinde].

Şiir Dili, Perviz Nâtil Hânlerî, Çev.: Sait Okumuş, Hece, S. 17, Mayıs.

Şiir Dilinin Halleri, Ömer Erinç. Hece. S. 17. Mayıs.

Şiir ve Bilinç, Özgen Seçkin, Damar. S. 86, Mayıs.

Şiir ve Hakikat, Turan Koç, Hece. S. 17, Mayıs.

Şiir ve İktidar 3, Aydın Şimşek, Damar, S. 86, Mayıs.

Yitik Ruhunun Ardındaki Şiir, İrfan Yıldız, Göçebe. S. 7, Mayıs.

Yineleme Yenilemedir [Şiir-Okur], Dücane Cündioğlu, Yeni Şafak gzt., 28 Mayıs.

Bir Şiir Nasıl Oluşuyor?, Hans Magnus Enzensberger, Çev.: Ersel Kayaoğlu, Edebiyat ve Eleştiri, S. 37, Mayıs-Haziran.

Şiir Düzyazı Değildir, Abdullah Rıza Ergüven, Türk Dili Dergisi, S. 66, Mayıs-Haziran.

Şiirimizin Havası, A. Vahap Akbaş, Seviye. S. 7. Mayıs-Haziran.
Günümüz Şiirini Anlama Çalışmaları, Levent Dalar, Ludingirra. S. 6, Yaz.
Şaire Yol Gösterenler, Mehmet Can Doğan. Ludingirra. S. 6. Yaz.
Düzyazı **Şiirin Doğuşu,** Özdemir İnce. Adam Sanat. S. 151. Haziran.
İmgenin Ölümü, Hakan Arslanbenzer. Dergâh. S. 100. Haziran.
Kompleksiz Şiir, Ömer Erdem. Kaşgar. S. 4. Haziran.
Neden Şiiri Anlayamıyorsunuz?, Alper Çeker. Kaşgar. S. 4. Haziran.
Şiirin Kapalı Nakış Kutuları ve Notaları, Nazir Akalın. Hece. S. 18. Haziran.
Şiiri Savunmak, Yılmaz Taşçıoğlu. Polemik. S. 6. Haziran.
Şiirde Açıklık, Kapalılık ve Çağımız, Metin Cengiz. Varlık. S. 1090. Temmuz.
Türkiye'de Şiir Akımları, Mehmet Yalçın. Varlık. S. 1090. Temmuz.
"Bir Gün Anlaşılır Şiir", Hüseyin Akın. Seviye. S. 8. Temmuz-Ağustos.
Bir Kavram Çevresinde Şiir Kurmak, Muhsin Şener. Dize. Ağustos.
Sokağa Düşürülen Şiir, Mehmet H. Doğan. Yeni Biçem. Ağustos.
Şiirle Yaşamak, Zeki Büyüktanır. Çağrı. S. 465. Ağustos.
Şiir, Şair, Sanat. İsmail Özmen. Çağrı. S. 465. Ağustos.
Şiir ve Şair, Mehmet Kardeş. Gülpınar. S. 268. Ağustos.
Türkiye'de Şiir Akımları (Simgeler ve Göstergeler), Mehmet Yalçın. Varlık. S. 1091. Ağustos.
Uyumsuzluk ve Uyum [Şiirde Uyum], Ömer Erdem. Kaşgar. S. 5. Ağustos.
Ben Avrupalı Değilim [Şiir-Yerlilik], Yücel Kayıran. Ludingirra. S. 7. Güz.
Kargaların Gülme Vakti [Şair, Şiir, İdeoloji, Şairin Durduğu Yer], Ayhan kurt. Ludingirra. S. 7. Güz.
Belleksiz Bir Entelektüel Topluluk: Şairler, Ali Cengizkan. Yeni Biçem. Eylül
Şiirde Açıklık, Kapalılık ve Çağımız, Metin Cengiz. Varlık. S. 1092. Eylül.
Şiirde Anlamın Aktığı Irmak, Ömer Erinç. Hece. S. 21. Eylül.
Şiir, Dilin Perçemine Takılmamak İçin, Mustafa Muharrem. İpek Dili. S. 13. Eylül.
Ars Poetika, Haydar Ergülen. H. Gösteri. S. 206. Eylül-Ekim.
Şiirin Birimi Üzerine, Coşkun Karabulut. Maki. S. 11. Eylül-Ekim.
Şiirin Zamanı: Rüya-yı Sadıka, Murat Kapkıner. DüşÇınarı. S. 12. Eylül-Ekim.
Şiir Toplumbilimi, Veysel Çolak. Edebiyat ve Eleştiri. S. 39-40. Eylül-Ekim-Kasım-Aralık.
Günümüz Şairleri Modern mi?, Yücel Kayıran. Adam Sanat S. 155. Ekim.
Şair, Şiir ve Hayat. Özdemir İnce. Adam Sanat. S. 155. Ekim.
Poetika, Lale Müldür. Kaşgar. S. 6. Ekim.
Şiirde Açıklık, Kapalılık ve Çağımız, Metin Cengiz. Varlık. S. 1093. Ekim.
Şiir, Şiir, Şiir..., Dr. Behçet Dede. Çağrı. S. 467. Ekim.
Şiir ve Fotoğraf, Şeref Bilsel. Kaşgar. S. 6. Ekim.
Sünepe Şiir, Cevat Akkanat. Kırağı. S. 28. 15 Ekim-30 Kasım.
Doluluk: Şiir+Felsefe, Hilmi Yavuz. Varlık. S. 1094. Kasım.
Geleceğin İnsanı ve Şiir, Özdemir İnce. Adam Sanat. S. 156. Kasım.
Şiir Nedir ve Şiirin Gücü, Kenan Akansu. Gülpınar. S. 271. Kasım.
Şiir Okumak Üstüne, Ali çolak. Zaman gzt.. 6 Kasım.

Şiir ve Şair Üzerine, Meliha Kar, Maki, S. 12, Kasım-Aralık.

Günümüz Şiirini Anlama Çalışmaları, Levent Dalar, Ludingirra, S. 8, Kış.

Karşı-Poetika, Yalçın Sadak, Ludingirra, S. 8, Kış.

Modernist Şiirde Öteki Kavramı ve Ötesi, Ali Galip Yener, Ludingirra, S. 8, Kış

Şairin Yabancılaşması, Veysel Çolak, Ütopiya, Kış.

Şairin Kehaneti [Dildeki Muamma], Serdar Koçak, Ludingirra, S. 8, Kış.

Şiir ve Felsefe, Edgar Allan Poe, Çev.: Cem Akaş, Kitap-lık, S. 31, Kış.

Şiir ve Yabancılaşma, Ahmet Ada, Ütopiya, Kış.

Şiir Barbardır, Osman Söğüt, Hece, S. 24, Aralık.

Şiirin Dünyası: Hüznün Haritası, Nuri Yılmaz, Dergâh, S. 106, Aralık.

Şiirde Biçim, Sabahattin Kudret Aksal, Denemeler, Konuşmalar, Yapı Kredi Y., İst., s. 197-199.

1999

Sihir mi ki, Büyü mü ki, Fal mı ki? Şiir Üstüne Bir Yorum Denemesi, Hasan Bülent Kahraman, Varlık, S. 1096, Ocak.

Şairiyle Anlam Bulan Şiir, A. Can Yakın, Kaşgar, S. 7, Ocak.

Şiirdeki Resimler, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 273, Ocak.

Şiire İlk Adımlar, Mustafa Şerif Onaran, Çağdaş Türk Dili, S. 131, Ocak.

Şiirin Kaynağına Doğru (1.Eşikte, 2. Sözün Büyüsü, 3. Başlangıçta Söz Vardı, 4. Şiirin Çevrilmezliği), Sait Maden, Varlık, S. 1096, Ocak.

Her Yerde Şiirsellik Var, Gürhan Tümer, Varlık, S. 1097, Şubat.

Lirik Şiirin Ölümü, Hakan Arslanbenzer, Dergâh, S. 108, Şubat.

Şiir Aşkın Bayrağıdır, Faika Sarp, Çağrı, S. 471, Şubat.

Şiirde Çok Şey Eksik, Afşar Timuçin, Varlık, S. 1097, Şubat.

Şiirsel Yapı, İşlev ve Estetik İmgenin Sınırları, Ali Galip Yener, Ludingirra, S. 9, Bahar.

Şiir ve Pop Şiir, Oktay Taftalı, Öküz, S. 57, Şubat.

Geleceğin Baskısı [Şiiri Bekleyen Tehlike], Ömer Erdem, Kaşgar, S. 8, Mart.

Şiiri Anlamak, Mustafa Özçelik, DüşÇınarı, S. 15, Mart-Nisan.

Genç Şiir İçin Tezler II, Muhsin Şener, Söylem, S. 49, Nisan.

Şairin Zekâsı, Metin Celâl, E, S. 1, Nisan.

Şiire Çalışırken, Oktay Taftalı, E, S. 1, Nisan.

Şiir Söze mi İndirgeniyor?, Salih Bolat, E, S. 1, Nisan.

Şiir ve Çevre İlişkisi I, M. Asım Gültekin, Yedi İklim, S. 109, Nisan.

Şiir Zor İş-Şairlik Zor Zanaat, Mehmet H. Doğan, E, S. 1, Nisan.

Ismarlama Şiir, Mustafa Şerif Onaran, Varlık, S. 1100, Mayıs.

Şairin Yayıncılığı, Metin Celâl, E, S. 2, Mayıs.

Şiir Bildirgeleri, Cengiz Ulvi Maşat, Polemik, S. 10, Mayıs.

Şiire Çalışırken: İrreal Olanın Yeniden Üretimi, Oktay Taftalı, E, S. 2, Mayıs.

Şiirin Kan Dolaşımı: Ana Damarlar, Kılcal Damarlar..., Eray Canberk, Papirüs, S. 27, Mayıs.

Türk Şiirinin Geleceği, Ord. Prof. Dr. Anna Masala, Çağrı, S. 474, Mayıs.

Büyük Şiir Kendi Kurallarını Yaratır, Tuğrul Tanyol, Papirüs, S. 28, Haziran.

Çağcıl-Simülatif Şairin Kaz Olarak Portresi ya da Ağaç Nerede, Cahit Irmak, İpek Dili, S. 14, Haziran.

İmge ve İrkilme, Mustafa Muharrem, İpek Dili, S. 14, Haziran.

"Kirlilik" Varsın Şiirden Olsun, Enver Ercan, Papirüs, S. 28, Haziran.

Kullanılmış Şiir, Mustafa Şerif Onaran, E. S. 3, Haziran.

Ozan, Dili Kendi Alanına Çeker (Şiirin Kan Dolaşımı, Devrimci Şiir, Şiir ve Şiir Sanatı Konusunda), Eray Canberk, Papirüs, S. 28, Haziran.

Şairane Duyarlılıkların Günü, Asaf Güven Aksel, Papirüs, S. 28, Haziran.

Şairin Editörlüğü, Metin Celâl, E, S. 3, Haziran.

Şairin Kim Olduğundan Kime Ne!, Mustafa Muharrem, Hece, S. 30, Haziran.

Şairin Korkuları: (Tanım Korkusu, Celladın Sunduğu Yaşam, Yaratılan Evren, Soluksuz Kalma Ödülü), Sedat Memili, Papirüs, S. 28, Haziran.

Şiir, Ben ve Valide Olayı, Oktay Taftalı, Öküz, S. 61, Haziran.

Şiir Bir Yaşama Biçimidir, Salih Bolat, Papirüs, S. 28, Haziran.

Şiir Çalışmaları: (Şiirin Kalbi, Dize Kurmanın Hazırlığı, Ozana Gizli Selam, Şiirin Ateşi, Sözcük Tutumu, Alıştığımız Sözcükler Yeni Söz Değerleri Oluşturmalıdır), Mustafa Şerif Onaran, Papirüs, S. 28, Haziran.

Şiire Çalışırken, Oktay Taftalı, E, S. 3, Haziran.

Şiir "Öğretilebilir" Değil, "Öğrenilebilir" Bir İştir, Mehmet H. Doğan, Papirüs, S. 28, Haziran.

Şiir Üstüne Sorular ve Yanıtlar, Mustafa Emre, Papirüs, S. 28, Haziran.

Şiir ve Şaire Dair, Cahit Tanyol, E, S. 3, Haziran.

Tek "Poetika" Yoktur, Ahmet Oktay, Papirüs, S. 28, Haziran.

[Şiiri] Yaşamak, Yazmak, Okumak, Tarık Günersel, Papirüs, S. 28, Haziran.

Yazıyor Olmak Yetmez, Okumak da Gerekli, Turgay Fişekçi, Papirüs, S. 28, Haziran.

Şiir ve Şuur, Mustafa İslamoğlu, Yeni Şafak gzt., 18 Haziran.

Eğitim ve Şiir, Abdülkadir Paksoy, abece, S. 155, Temmuz.

Geçmiş Gelecek [Şiirin Geleceği], Ömer Erdem, Kaşgar, S. 10, Temmuz.

İlk Eleştirmenler [Şairin Özeleştirisi], İshak Buhar, Kaşgar, S. 10, Temmuz.

Modern Şiir: Teklif Değil, Tehdit, Hakan Arslanbenzer, Dergâh, S. 113, Temmuz.

Söz Uzamda Nasıl Yayılır?, [Kaşgar], Kaşgar, S. 10, Temmuz.

Toplumcu Şiirin Direnişi, Mustafa Şerif Onaran, Papirüs, S. 29, Temmuz.

Şiir, Sanatların En Soylusu, İskender Pala, H. Gösteri, S. 212, Temmuz-Ağustos.

Her Şair Kendince Bir Dünya, Metin Celâl, E, S. 5, Ağustos.

Şairin Eleştirmenliği, Metin Celâl, E, S. 5, Ağustos.

Şiire Çalışırken, Oktay Taftalı, E, S. 5, Ağustos.

Şiir ve Gelenek, Mustafa Muharrem, Hece, S. 32, Ağustos.

Şiir ve Tarih, Octavio Paz, Çev.: Nedime Harmandağlı, E, S. 5, Ağustos.

Bakışımlı İlişki ("Ses Sese Karşı"mı?, Şiir Söylemek, Şiiri Kurmak, Kim Okur Kim Dinler?, Şiirin "İç Dikiş"i Var mı?), Mehmet Can Doğan, Ludingirra, S. 10-11, Yaz-Güz.

Başka Bir Lir [Şiir-Müzik], Necmiye Alpay, Ludingirra, S. 10-11, Yaz-Güz.

Dogmatik Tutum [Şiirimizde], Yücel Kayıran, Ludingirra, S. 10-11, Yaz-Güz.

[Şiirde] Müzik Yeterli midir?, Yücel Kayıran, Ludingirra, S. 10-11, Yaz-Güz.

Şair Nerede Duruyor?, Ali Galip Yener, Ludingirra, S. 10-11, Yaz-Güz.

... **Rağmen Müzik Müziktir, Şiir de Şiir!!!,** Cem Taylan, Ludingirra, S. 10-11, Yaz-Güz.

Anlatılmayan Şiir, Ali Taş, Söylem, S. 54, Eylül.

Şair ve Şiir Üzerine, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 281, Eylül.

Şiir-Piyasa, A. Can Yakın, Kaşgar, S. 11, Eylül.

Şiir ve Şair, Faika Sarp, Çağrı, S. 478, Eylül.

İdeolojinin Enkazı Altında Şairlerin Seferberlik Çağrısı, Hakan Arslanbenzer, Dergâh, S. 115-116, Eylül-Ekim.

Şiirin Fiilleri Hakkında, Mustafa Muharrem, Hece, S. 33-34, Eylül-Ekim.

Dil İçin Bir Özgürlük Denemesi: Şiir, Halil Güney, İpek Dili, S. 15, Ekim.

Şair İmza Gününde, Metin Celâl, E. S. 7, Ekim.

Şiirde Dış Gerçeklik ve Metafizik Sorunu, Mehmet Ocaktan, İpek Dili, S. 15, Ekim.

Şiire Çalışırken: "Pazar İçin Kitlesel Üretim" ve Şiir İlişkisi Üzerine, Oktay Taftalı, E. S. 7, Ekim.

Şiire Çalışırken, Oktay Taftalı, E. S. 8, Kasım.

Şiir ve Milenyum, Ömer Erdem, Kaşgar, S. 12, Kasım.

Şiir Noktası: Türlerarası İlişki, Metin Celâl, E, S. 8, Kasım.

Zındıklar, Mülhidler ve Şairler, Alper Çeker, Entelektüel/ E eki, S. 1, Kasım.

Şiiri Savunmalı, Les Murray, Çev.: Coşkun Yerli, Kitap-lık, S. 35, Kış.

Şiir Seçmek; Belki Bir soru, Belki Bir Yanıt, Metin Celâl, E. S. 9, Aralık.

Şiirin Öznesi, Mustafa Muharrem, Hece, S. 36, Aralık.

Benim Hayatım Şiir, Ali Çolak, İnce Sözler, Ötüken Nş., İst. 1999, s. 78-80.

Şiir Neye Benzer, Süleyman Çobanoğlu; Aşk ile Hain Kardeş, Şule Y., İst., s. 52-52.

Ve Şairler, Ve Okurlar [Şairin anlaşılamaması], Nazan Bekiroğlu; Mor Mürekkep, İyi-adam Yayıncılık, İst. 1999, s. 29-31.

2000

İnıge Tuzağı, Ömer Erdem, Kaşgar, S. 13, Ocak.

Mış Gibi Şiir, Cevdet Karal, Kaşgar, S. 13, Ocak.

Şiire Çalışırken, Oktay Taftalı, E, S. 10, Ocak.

Şiir Eleştirisi ve Eleştirmenler Üzerine, Derya Çolpan, E, S. 10, Ocak.

Şiir Emek İster, Metin Celâl, E, S. 10, Ocak.

Şiirin Karın Ağrısı Ödüller, Özgün E. Bulut, Berfin Bahar, S. 23, Ocak.

Poetika, Hüseyin Atlansoy, Hece, S. 38, Şubat.

Şair, Şiir Üstüne, Mehmet Cem Yiğit, Gülpınar, S. 286, Şubat.

Şiir Bencillikten Uzak İnsanın Özgürlüğüdür I, II, Feyzi Halıcı, Çağrı, S. 483, 484, Şubat, Mart, [İki bölüm hâlinde].

Şiirin ve Sevginin Yüceliği, Muhsin Durucan, Gülpınar, S. 286, Şubat.

Şiir ve Dilbilgisi, Metin Celâl, E, S. 11, Şubat.

Şiirde Kelime, Ömer Erdem, Kaşgar, S. 14, Mart.

Şiire Dair, Bekir Oğuzbaşaran, Türk Edebiyatı, S. 317, Mart.

Şiir ve Sinema, Erdoğan Alkan, Papirüs, S. 37, Mart.

Şiir Gizinin Onu Açan ya da Açmayan Anahtarları, Sedat Umran, Yedi İklim, S. 119, Mart.

Şiirin Loş Dehlizlerinde Bir Gezinti, Fâzıl Bayraktar, Çağrı, S. 484, Mart.

Güzel Şiirden Beklentilerimiz, Elif Balcı, Mavi-Yeşil, S. 2, Mart-Nisan.

Şiir Üstüne, Şükran Şahin, Türk Dili Dergisi, S. 77, Mart-Nisan.

Şiir Adları, Metin Celâl, E. S. 13, Nisan.

Şiirimiz Üzerine, Sabit Kemal Bayıldıran, Varlık, S. 1111, Nisan..

Şiir, Ses ve Öznelin Siyaseti, Mustafa Muharrem, Hece, S. 40, Nisan.

Benzetme, Eğretileme, İmge ve İşlev İlgisi, Yavuz Özdem, E, S. 14, Mayıs.

Şiir Çıplak, Veysel Çolak, E, S. 14, Mayıs.

Şiirin Müziği, Metin Celâl, E, S. 14, Mayıs.

Şiir ve İmgelerin Dönüşümü, Nuray Gök Aksamaz, Türk Dili Dergisi, S. 78, Mayıs-Haziran.

Ben Şiirin Gelenekli, Röprodüksiyon ve Aynı Zamanda Sahih Olanını Severim, Mehmet Can Doğan, Hece, S. 42, Haziran.

Bir Uzak Sevgisi Olarak Şiir, Oktay Taftalı, E, S, 15, Haziran.

Her Şiir Öncekine İhtilâl, Veysel Çolak, E, S. 15, Haziran.

İmge-Anne, Şiir-Oğul, Uzuv-Kelime, Mustafa Muharrem, Hece, S, 42, Haziran.

Şairin Özgürlüğü, Hayriye Ünal, Dergâh, S. 124, Haziran.

Şiirin İmleri, Adem Yazıcı, Dergâh, S. 124, Haziran.

Şiir Masada da Yazılır; Ama..., Zeynep Uzunbay, Varlık, S. 1113, Haziran.

Şiirsel İmgede Geleneğin Payı, Ali Galip Yener, Varlık, S. 1113, Haziran.

Şiir Sözcükle mi Yazılır?, Tamer Gülbek, Varlık, S, 1113, Haziran.

Çekirdek, Ömer Erdem, Kaşgar, S. 16, Temmuz.

Dayatma ve Şiir, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 291, Temmuz.

Dize ve Cümle, Metin Celâl, E, S. 16, Temmuz.

Bir Şairin Öğrencilere Tavsiyesi, e. e. cummings, Çev.: Samet Köse, Hece, S. 43. Temmuz.

Niçin Şair Olamadım, Muhsin Macit, Kaşgar, S. 16, Temmuz.

Şair Kulağı Midas'ın Kulağı, Mehmet Can Doğan, Hece. S. 43, Temmuz.

Şairin Nefesi Dile İyi Gelir, Esver Ölüç, Hece, S. 43, Temmuz.

Şiirin Yargısı ya da Dilsel Bir Mahşer Olarak Şiir, Mustafa Muharrem, Hece, S. 43, Temmuz.

Toplumcu Şiirin Sınırları, Mustafa Şerif Onaran, Papirüs, S. 41, Temmuz.

Aşkımız-Şiirimiz, M. Güner Demiray, Çağdaş Türk Dili, S. 150, Ağustos.

Şiirin İşlevi, Veysel Çolak, E, S, 17, Ağustos,

Yaratıcılık ve Şairler Üzerine, Yusuf Alper, E, S. 17, Ağustos.

Şairin Ölümü, Hayriye Ünal, Dergâh, S. 127, Eylül.

Şiir, Doğa ve Çıplaklaşma, Mustafa Muharrem, Hece, S. 45, Eylül.

Şiirin İşlevsizleşmesi, Sabit Kemal Bayıldıran, Varlık, S. 1116, Eylül.

Şiir Sihirli Bir Güçtür, Abdullah Satoğlu, Çağrı, S. 490, Eylül.

Yarım Ayna [Şiir-Ortam], Ömer Erdem, Kaşgar, S. 17, Eylül.

Şairin Küçülen Erdemi ve Resmî Marksizm İlişkisi Üzerine, Oktay Taftalı, E, S. 19, Ekim.

Her Şiir Kendini Anlatır, Veysel Çolak, E, S. 20, Kasım.

[Şiire] Sahici İlgiler, (Kaşgar), Kaşgar, S. 18, Kasım.

Şiir-Düşünce ve Şiir Üstüne Düşünmek, Ömer Erdem, Kaşgar, S. 18, Kasım.

Şiir ve Düş: Gerçeküstü İki Görüngü, Giyasettin Ekici, Kaşgar, S. 18, Kasım.

Şiir ve Yazın, Hasan Akarsu, Türk Dili Dergisi, S. 81, Kasım-Aralık.

Bir Ara Durum: Şiir İle Rüya, Mehmet Can Doğan, Hece, S. 48, Aralık.

Dilin Orucu, Esver Ölüç. Hece, S. 48. Aralık.

Pop Şiiri Eleştirirken, Ali K. Metin. Hece. S. 48, Aralık.

Ses ve **Anlam,** Veysel Çolak. E, S. 21. Aralık.

Şiir İntihar Etmez, Fikret Karadeniz. Çağdaş Türk Dili, S. 154, Aralık.

Kadın Şiir midir Yoksa Şair mi, Ali Çolak; *Periyi Uyandırmak,* Ötüken Nş., İst. 2000, s. 50-54.

2001

Sanat-Edebiyat Merkezli Fâil-i Mübaşir, Şair veya Geniş Kanatlı Albatros, Bahaettin Karakoç. Karçiçeği (Ank.), S. 1. Kış.

Anlama Sınır Koyan Sözcükler, Veysel Çolak, E, S. 22. Ocak.

"Ölüm Kültürü"nden Uzaklaştıkça Şiir, Orhan Alkaya, E, S. 22, Ocak.

Şiir Bilgisi, Veysel Çolak. E, S. 23. Şubat.

Şiir ve Slogan, Nazir Akalın. Hece. S. 50. Şubat.

Düzanlatım Şiir, Veysel Çolak. E. S. 24. Mart.

Günümüz Şiirini Anlama Çalışmaları, Levent Dalar, Dergâh, S. 133, Mart.

Hayat, Okuma Eylemi ve Şiir, M. S. Rindokur, Bir Nokta, S. 1, Mart.

Tahta Atın İçindekiler [Bir Şiir Nasıl Oluşur], Faruk Uysal, Hece, S. 51, Mart.

Kökü Kurumayan Şiir, Mehmet H. Doğan. Kitap-lık. S. 46. Mart-Nisan.

Küreselleşme Sürecinde Şiir, Veysel Çolak. E. S. 25. Nisan.

Şairin Durumu, Rasim Özdenören. Yeni Şafak gzt., 8 Nisan.

2. Genel Değiniler/Değerlendirmeler

Şiirimiz, A. Nadir [Ali Ekrem]. Servet-i Fünûn, S. 505. 2 Teşrin-i Sâni 1316/1900.

Şiirimiz, A. Nadir, Servet-i Fünûn. S. 506. 9 Teşrin-i Sâni 1316/1900.

Şiirimiz, A. Nadir, Servet-i Fünûn. S. 507. 16 Teşrin-i Sâni 1316/1900.

Şiirimiz, A. Nadir. Servet-i Fünûn. S. 508. 26 Teşrin-i Sâni 1316/1900.

Şiirimiz, A. Nadir. Malûmat, S. 266, 30 Teşrin-i Sâni 1316/1900.

Şiirimiz. A. Nadir, Malûmat, S. 267. 7 Kânun-ı Evvel 1316/1901.

Şiirimiz, A. Nadir. Malûmat, S. 268. 14 Kânun-ı Evvel 1316/1901.

Millî Şiirler, Ömer Seyfettin, Zekâ, S. 22. 22 Şubat 1329/1912.

Bugünkü Şairlerimiz, Ömer Seyfettin, İflıam gzt. (Haftalık ilave), S. 4, 6, 7; 15, 30 Eylül. 6 Teşrinievvel 1919.

Şiirimizde Canlılık, Yaşar Nabi, Varlık, S. 165. 15 Mayıs 1940.

Şiir Sorunu ve Eflatun'la Muhammed (1941). Orhan Burian, Denemeler-Eleştiriler. Yayıma Hzl.: Vedat Günyol. Cem Y., İst. 1993, s. 50-53.

Milî Edebiyat ve Köy Şiiri Davası, Halit Fahri Ozansoy. Son Posta gzt., 8 Nisan 1944.

Çeyrek Yüzyıllık Türk Şiiri (1944), Orhan Burian, *Denemeler-Eleştiriler,* Yayıma Hzl.: Vedat Günyol, Cem Y., İst. 1993, s.54-59.

Ozanlarımız Üzerine (1946), Orhan Burian, *Denemeler-Eleştiriler,* Yayıma Hzl.: Vedat Günyol. Cem Y., İst. 1993, s. 64-67.

Yeni Şiir 1,2,3, Nurullah Ataç, *Sözden Söze,* 3. bs. Can Y.. İst. 1991, s. 83-97.

Aşk Şiiri İsteriz, Nurullah Ataç, *Sözden Söze*, 3. bs. Can Y., İst. 1991, s. 98-101.

Türk Şiirinde Gurbet, İlhan Geçer, Hisar, S. 9-10, Ocak-Şubat 1951.

Yeni Türk Şiiri, Prof. Suut Kemal Yetkin, Tercüme, S. 52, Mayıs 1951.

Halk Şiiri, Nurullah Ataç, Varlık, S. 389, Aralık 1952.

Gene Halk Şiiri, Nurullah Ataç, Varlık, S. 390, Ocak 1953.

Türk Şiirinde Kadın I, Ahmet Kabaklı, Hisar, S. 38, Haziran 1953.

Türk Şiirinde Kadın II, Ahmet Kabaklı, Hisar, S. 40-41, Eylül 1953.

Şiirimizde Atatürk, Sabahattin Kudret Aksal, Varlık, S. 412, Kasım 1954.

Yeni Türk Şiirinin Yönü, Sezai Karakoç, Şiir Sanatı, S. 1, 15 Ocak 1955.

Köy ve Şehir Şiirleri, Mehmet Kaplan, İstanbul, S. 2, Şubat 1955.

Yeni Türk Şiirinin Yönü II, Sezai Karakoç, Şiir Sanatı, S. 2, 15 Şubat-15 Mayıs 1955.

Türk Şiirinde Üç Asırlık İstanbul Motifi I, II, Asaf Hâlet Çelebi, İstanbul, S. 5, 6, Mayıs, Haziran 1955, [İki bölüm hâlinde].

Şiirimizi Götürenler [İkinciYeni'ye dair], Muzaffer Erdost, Pazar Postası, 27 Ekim 1957.

Anlamsızlık Sirki yahut "Şiirimizi Götürenler", Attila İlhan, Dost, S. 3, Aralık 1957.

Şiirde 1959, A. Turgut, Dost, S. 28, Ocak 1960.

Türk Şiirine Gerçek Yön, Mehmet Yasin [Sezai Karakoç], Yeni İstiklâl gzt., 25 Kasım 1964.

1964'te Şiirimiz, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Varlık, S. 648, 15 Haziran 1965.

Şiirimizde Kuşlar Üstüne Fantezi, Halit Fahri Ozansoy, Tercüman gzt., 26 Ocak 1965.

Türk Kadın Şairleri Üzerine, Halit Fahri Ozansoy, Tercüman gzt., 18 Mayıs 1965.

Az Gelişmiş Ülkelerde Şiir, (Papirüs), Papirüs, S. 13, Haziran 1967.

Ataç ve Şiir (Şiirin Tanımı, Şiirin Niteliği, Şiirin Faydası, Şiirin Bünyesi, Şiirin Yapısı, Şiir Ne Değildir, Şiirde Biçim ve Anlam; Ölçü ve Uyak, Şiirde Fikir, Şiirde Konu; Şiirde Taklit ve Esinti, Şiirde Yenilik ve Yeni Şiir, Şiir Çevirileri, Şiirden Anlamak), [Hzl.:] Muzaffer Uyguner, Varlık, S. 700, 701, 702, 15 Ağustos-15 Eylül 1967 [Üç sayıda, üç bölüm hâlinde].

Türk Şiirinde İçtimai Meseleler, Dr. S. F. Kahyaoğlu [Orhan Okay], Hareket, S. 41, Mayıs 1969.

Halk Şiiri, Pertev Naili Boratav, Türk Dili, S. 207, Aralık 1968.

Halk Şiirinde Türler, Hikmet Dizdaroğlu, Türk Dili, S. 207, Aralık 1968.

Şiirin Yaşanmızdaki Yeri ve Halk Şiirimiz, Mehmet Salihoğlu, Türk Dili, S. 263, Ağustos 1973.

Türk Şiirinde Mistik Yönelimler, Ahmet İnam, Yeni Dergi, S. 111, Aralık 1973.

Türk Şiirinin İslâm'a Hizmeti, H. Ahmed Schmiede, Türk Edebiyatı, S. 29, Mayıs 1974.

Saz Şiiri Yaşatılabilir mi?, Mehmet Kaplan, Hisar, S. 209, Şubat 1975.

İnancı Yüklenen Şiir, Mustafa Miyasoğlu, *Edebiyat Geleneği*, Yenisanat Y., 1975, s. 51-53.

Şiirimizde Öz Değişimi, Mustafa Miyasoğlu, *Edebiyat Geleneği*, Yenisanat Y., 1975, s. 54-55.

Yeni Şiirimizin Kaynakları, Mustafa Miyasoğlu, *Edebiyat Geleneği*, Yenisanat Y 1975, s. 56-58.

Eski Uygarlıkların Şiiri, Osman Türkay, Varlık, S. 820, 821, 822, Ocak, Şubat, Mart 1976 [Üç sayıda, üç bölüm hâlinde].

1940 Yılında Başlayan Eski-Yeni Kavgası "Hece Vezni-Yeni Şiir" Anlaşmazlığına Dayamyordu, Salâh Birsel, Konur Ertop, Milliyet Sanat, S. 187, Haziran 1976.

Yeni Türk Şiiri, Memet Fuat, Politika gzt., 7 Temmuz 1976.

Garip Akımı Türk Şiirine Neler Getirdi?, Memet Fuat, Politika gzt., 21 Temmuz 1976.

1940'larda Toplumsalcı Şiir, Memet Fuat, Politika gzt., 28 Temmuz 1976.

Şiirimizde Toplumsalcı Eğilimler, Memet Fuat, Politika gzt., 26 Ağustos 1976.

Partili Şairler, Memet Fuat, Politika gzt., 4 Eylül 1976.

Divan Şiirini Sevdirmek, Hikmet Dizdaroğlu, Türk Dili, S. 303, Aralık 1976.

1977'de Şiirimiz Devrimci İçeriği Ön Plana Aldı..., Konur Ertop, Milliyet Sanat, S. 257, Aralık 1977.

Cumhuriyet Döneminde Türk Şiirinin Özgün Yönleri (1), Oluşum, S. 2/44, Aralık 1977.

Divan Şiirinden Günümüze, Mehmet Deligönül, Türk Dili, S. 317, Şubat 1978.

İkinci Yeni Akımının Şiirimizdeki İşlevi, Bedrettin Cömert, Oluşum, S. 8/50, Haziran 1978.

Çocuk ve Şiir, Ahmet Köklügiller, Varlık, S. 855, Aralık 1978.

Kış Duyarlığı ya da Şiir, Burhan Günel, Varlık, S. 855, Aralık 1978.

Şiir '78, Hüseyin Akan, Mavera, S. 26, Ocak 1979.

Şiirde Çocuk..., Konur Ertop, Milliyet Sanat, S. 309, 5 Şubat 1979.

Çağın Şiirine Değini, Oğuz Kazım Atok, Türk Dili, S. 332, Mayıs 1979.

Şairler ve Şiir Kitapları, Turgay Fişekçi, Yazko Edebiyat, S. 2, Aralık 1980.

Gurbetteki Şair, Ahmet Oktay, Oluşum, S. 42/84, Nisan 1981.

Çağdaş Türk Şiiri, Ahmet Ayberkin, Gülpınar, S. 66, Ekim 1981.

Toplumcu Gerçekçi Şiirde Klişeleşme mi Başlıyor? (1980), Doğan Hızlan, Yazılı İlişkiler, Altın Kitaplar, 1983, s.280-283.

Türk Şiirinde Gençler -Ustalar Ne Diyor?-, Attila İlhan, Milliyet Sanat, 15 Şubat 1981.

Gerekli Bir Tartışmanın Kenar Notları [Halk Şiiri Yeniden Üretilebilir mi?], Ahmet Oktay, Varlık, S. 886, Temmuz 1981.

Türk Şiirinin Büyük Deneyimleri, Memet Fuat, H. Gösteri, S. 13, Aralık.

Şiir Zamanı, Salâh Birsel, Halley Kimi Kurtarır, Yazko, İst. 1981, s. 26-30.

Ezeli Özlemin [Aşkın] Şiirimize Yansıması, Selahattin İpek, Mavera, S. 64, Mart 1982.

Şiir ve İstanbul, Erol Çankaya, Sanat Olayı, S. 18, Haziran 1982.

"Kur'an"da ve "Devlet"te Şiir, Gürhan Tümer, Yazko Edebiyat, S. 23, Eylül 1982.

Şiirimizde Öğretmen, İhsan Kurt, Erciyes, S. 59, Kasım 1982.

Kendini Arayan Şiir: Şirimiz I, Sezai Karakoç, Diriliş, S. 166, 10 Nisan 1983.

Kendini Arayan Şiir: Şirimiz II, Sezai Karakoç, Diriliş, S. 167, 11 Nisan 1983.

Kendini Arayan Şiir: Şirimiz III, Sezai Karakoç, Diriliş, S. 168, 12 Nisan 1983.

Türk Şiirine Haksızlık Edildi, Bedirhan Toprak, Varlık, S. 910, Temmuz 1983.

Peygamber Efendimizin Şiir ve Şairlere Karşı Tutumu, Ali Yardım, Kubbealtı, S. 4, Ekim 1983.

Şiir, Gündemde, Kemal Sülker, Yazko Edebiyat, S. 37, Kasım 1983.

70 Kuşağı [Şiiri] Tartışıyor, Düzenleyen: Mehmet Yaşar Bilen; [Katılanlar:] Veysel Çolak [iki sayı], Ahmet Ada [iki sayı], Ahmet Telli, Hüseyin Yurttaş, Ahmet Özer, Varlık, S. 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, Aralık 1983-Haziran 1984 [Tartışma, her sayıda bir şairle şeklinde 7 sayı sürüyor].

Türk Şiiri, M. Müştak Müslümoğlu, Yeni Defne, S. 33, Nisan 1984.

Şiirimizde Öğretmeni Sembolleştiren Ortak Motifler, İhsan Kurt. Millî Kültür, S. 45. Haziran 1984.

1984 Yılında Şair "Vatandaş"tır, "Yurttaş"tır, "Hemşeri"dir, Özdemir İnce. Varlık, S. 923, Ağustos 1984.

Türk Şiiri II, M. Müştak Müslümoğlu, Yeni Defne, S. 39-41, Ekim-Kasım-Aralık 1984.

Yine Şiir, Gültekin Emre, Varlık, S. 929, Şubat 1985.

Peygamberimiz Hz. Muhammed ve Şiir, Enver Tuncalp, Gülpınar, S. 107, Mart 1985.

Kahveler... Şiirler..., Gültekin Emre, Varlık, S. 932, Mayıs 1985.

Türk Şiiri Hece Şiirine Doymamıştır, Tuncer Uçarol, H. Gösteri, S. 57, Ağustos 1985.

70'li Yıllarda Avant-garde ve Slogancı Şiir, Tuğrul Tanyol. Varlık. S. 935, Ağustos 1985.

Yeni Türk Şiirinde İmgeci Yönelim, Metin Celâl. Varlık, S. 935, Ağustos 1985.

Mavi Hareketi Nedir?, Memet Fuat, Adam Sanat, S. 2. Ocak 1986.

Şiirimizde Üçüncü Yeniciler, Halil Soyuer, Gülpınar. S. 121. Mayıs 1986.

1980 Sonrasında Şiirde Etkin Olan Yönelim, Enver Ercan, Varlık, S. 946, Temmuz 1986.

"Geleneksel Şiirimizin Sesi", Özdemir İnce, Varlık, S. 950, Kasım 1986.

Kıbrıs Türk Şiiri, Dr. Bekir Azgın, Varlık, S. 955. Nisan 1987.

Hangi Kıbrıs, Hangi Şiir, Hangi Kimlik, Mehmet Yaşın, Varlık, S. 967, Nisan 1988.

Türk Şiirinin Bugünkü Durumu, Muhsin İlyas Subaşı. Erciyes, S. 129. Eylül 1988.

Toplumcu Şiirimizin Bugünü ve Gelişme Çizgileri, Hasan Bülent Kahraman. H. Gösteri. S. 95. Ekim 1988.

Türk Özgür Koşuğu ve Ulusal Şiir Geleneği, Tevfik Melikov. Varlık, S. 974. Kasım 1988.

Yitik Şairler, Mehmet Erdoğan. Ayane, S. 17, Mayıs 1989.

Toplumcu Gerçekçi Şiiri Yeniden Kurmak, Hasan Bülent Kahraman. H. Gösteri. S. 103. Haziran 1989.

80'li Yıllarda Şiirin Atardamarı "Yeni Türk Şiiri", Metin Celâl. H. Gösteri. S. 104. Temmuz 1989.

90'lara Sarkan Şiir, İhsan Deniz, Yönelişler, S. 44, Mart 1990.

Şiirimizde Fetih Ruhu, Bekir Oğuzbaşaran, Erciyes. S. 147, Mart 1990.

Klasik Şiir ve Din I-X, Şakir Diclehan, Diriliş, S. 87, 88, 89, 90, 91, 92-93, 94, 95, 96, 97, 98-99, 16 Mart-8 Haziran 1990. [On bölüm hâlinde].

Divan Şiiri ve Modern Şiirimizde Ortak Sembolizm Eğilimi, Beşir Ayvazoğlu. Dergâh, S. 3. Mayıs 1990.

80'li **Yılların Şiirinde Yeni Arayışlar ve Kök Sorunu,** Mehmet Ocaktan. Yönelişler, S. 46, Mayıs 1990.

Şiirimizde Bir Ses Yaratanlara Dair, Hasan Akay, Dergâh. S. 6, Ağustos 1990.

Paşaların Şiirleri, Selim Yağmur [Mustafa Kutlu]. Dergâh. S. 8, Ekim 1990.

1980'li Yıllar Şiirine Sübjektif Bir Bakış, Adnan Özer, Varlık. S. 998, Kasım 1990.

80'li Yılların Şiiri 12 Eylül'den Önce Başlamıştı, Ahmet Erhan, Varlık. S. 998, Kasım 1990.

Yeni Şiir Nerelerde, Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, S. 206, Aralık 1990.

Şiirin Kabuğunda Gezinmek, Kâmil Doruk. Kayıtlar. S. 3, Ocak 1991.

Şiirimizde Ramazan, Ali Osman Güzel. Millî Kültür, S. 83, Nisan 1991.

80'li Yılların Şiiri 90'lara Akacak mı?, Metin Celâl. Varlık. S. 1004, Mayıs 1991.

Şiir Üzerine Sohbet, Nuran Öztürk, Erciyes, S. 159, Mart 1991.

Türk Şiiri 1991, V. Özdemiroğlu, Boğaziçi, S. 1, Ocak-Şubat-Mart 1991.

Divan Şiiri ve "Bikr-i Mana", Mine Mengi, Dergâh, S. 19, Eylül 1991.

1960 Sonrası Türk Şiiri, Behçet Necatigil, Dergâh, S. 20, Ekim1991.

Klasik Şairlerin Yenilik Arayışları, Nâmık Açıkgöz, Dergâh, S. 21, Kasım 1991.

Sevgilinin Hâlleri [Şiirimizde Aşk], Cemal Süreya, 100 Aşk Şiiri, 2. bs., Yön Y., İst. 1991, s. 5-11.

Alt Tarafı Şiir Yazıyoruz, Seyhan Erözçelik, H. Gösteri, S. 134, Ocak 1992/Eki.

Şiirde Değişim Sancısı, Kemal Özer, H. Gösteri, S. 134, Ocak 1992/Eki.

Genç Müslüman Şiir ya da Madalyonun Öbür Yüzü, Metin Celâl, Sombahar, S. 9, Ocak-Şubat.

Dil ve Divan Şiiri, Abdülkerim Gülhan, Kayıtlar, S. 16, Şubat 1992.

Şiir ve Müzikte Yaşanan Duygular, Dr. Nevzat Güldiken-Nesrin Güldiken, Kızılırmak, S. 2, Şubat 1992.

Modern Şiirin Doğumu ve Gelişme Süreci (1869-1914) Üzerine Bir Hiza Yoklama Denemesi, Enis Batur, Sombahar, S. 10, Mart-Nisan 1992.

Kötü Şiir Basan Dergilerin Şiire Ettiği Kötülük, [Kayıtlar], Kayıtlar, S. 19, Mayıs 1992.

Türk Şiirinin Yeni Ufukları, Beşir Ayvazoğlu, Türkiye gzt., 25 Mayıs 1992.

"Hiza Denemesi"ne Katkı, Enis Batur, Sombahar, S. 11, Mayıs-Haziran 1992.

Seksenli Yıllar Şiiri ve Şairleri Üzerine On İddia, Haydar Ergülen, Defter, S. 19, Yaz 1992.

Geçmişten Günümüze Doğru Türk Şiirinin Macerası, Orhan Okay, Yedi İklim, S. 3 (27), Haziran 1992.

Şiirimizde Yüzyılın Son Çeyreği: Karmaşa ve Sancı I-III, Ebubekir Eroğlu, H. Gösteri. S. 143, 144, 145 Ekim, Kasım, Aralık 1992.

Antoloji Hazırlamak, Tuğrul Tanyol, Sombahar, S. 14, Kasım-Aralık 1992.

Antoloji, Şiir Tarihi, Şiir Defteri, Metin Celâl. Sombahar, S. 14, Kasun-Aralık 1992.

Şiirimizde Aile, Orhan Okay, Tanzimattan Günümüze Aile Ans., C. II, 1992, s. 413-421.

"Özne ve Biçim"in Ötesinde ya da İkibine Yaklaşırken Şiirimiz, Yüksel Peker, Yedi İklim, S. 34, Ocak 1993.

Seksenli Yıllarda Şiir, Altay Öktem, Aykırı, Şubat-Mart-Nisan 1993.

Seksenli Yıllarda Şiir, Nuh Ömer Çetinay. Aykırı, Şubat-Mart-Nisan 1993.

"Çocuk Şiiri" Çıkmazı, Mustafa Öneş, Şairin Atölyesi, Divan 3, Mart 1993.

Genç Şair Cephesinde Yeni Bir Şey Var, Abdülkadir Budak, Şairin Atölyesi, Divan 3, Mart 1993.

"İlmin Hayatın Bencesi"nden Şiir Dersleri, Turan Karataş, Palandöken, S. 4, Mart 1993.

Şiir Patlaması, Memet Fuat, Adam Sanat, S. 89, Nisan 1993.

Oğulları Öldürülen Analar ve Şiir [Şiirde Ölüm], Kemal Özer. İnsancıl, S. 31, Mayıs 1993.

Cumhuriyet ve Şiir, Ülkü Dağdelen, Adam Sanat, S. 91, Haziran 1993.

Şiirimizde Pahalılık, Mustafa Yatman, Millî Kültür, S. 40, Haziran 1993.

2000'li Yılların Şiirine Doğru, Ahmet Ada, Şairin Atölyesi, Divan 4, Temmuz 1993.

Yükselen Şair Tipi, [Şairin Atölyesi] Şairin Atölyesi, Divan 4, Temmuz 1993.

20. Yüzyılın Son Çeyreğinde Şiirimizde Kadın I-II, Gülsüm Akyüz, Eşik, Ağustos-Eylül. Aralık 1993.

Halk Şiiri, Salâh Birsel. Varlık, S. 1032, Eylül 1993.

Toplumcu Gerçekçi Şiirimizin Konumu, Özgen Seçkin, Damar, S. 42, Eylül 1993.

Türk Şiirinde Hüzün, R. Mithat Yılmaz, Türk Edebiyatı, S. 244, Şubat 1994.

Türk Yazınında Tanzimattan Günümüze Şairlerin Statüsü ve Çağdaş Şiirsel Anlatım, Mehmet H. Doğan, Adam Sanat, S. 104, Temmuz 1994.

Peyzaj Şiirler, Gazenfer Eryüksel, Milliyet Sanat, S. 341, 1 Ağustos 1994.

Çağdaş Şiirimizde Mizah Öğeleri, Ataol Behramoğlu, H. Gösteri, S. 166, Eylül 1994.

Toplumcu Gerçekçi Şiirimizin Konumu, Özgen Seçkin, Damar, S. 42, Eylül 1994.

Devinim 60'tan Yordam'a Şiirin Devinimleri, Şiirin Yordamları, Güven Turan, Sombahar, S. 25 Eylül-Ekim 1994.

80'lerden Bugüne Şiir Dergileri, Orhan Kahyaoğlu, Sombahar, S. 25 Eylül-Ekim 1994.

Toplumcu Gerçekçi Şiirimiz Üzerine, Bedrettin Aykın, İnsancıl, S. 50, Aralık 1994.

Şiirimiz de Enflasyonu Yaşıyor, Milliyet Sanat, S. 350, 15 Aralık 1994.

90'ların Şiirinde İn&Out, Mehmet Yaşın, Adam Sanat, S. 110, Ocak 1995.

Gayri (Misak-ı) Millî Şiirimiz, Mehmet Yaşın, Adam Sanat, S. 112, Mart 1995.

Gece ve Şiir, Sunay Akın, Milliyet Sanat, S. 356, 15 Mart 1995.

Evrensel Klasik ve Türk Şiirinin Evrenselleşmesi Üstüne, Hasan Bülent Kahraman, Varlık, S. 1051, Nisan 1995.

"Avrupalı-Müslüman Şairler", Mehmet Yaşın, Adam Sanat, S. 114, Mayıs 1995.

Şiir 2000 Yılına Bozulmadan Giriyor, Ahmet Güntan, H. Gösteri, S. 174, Mayıs 1995.

Modern Türk(çe) Şiiri Biterken Başlayanlar, Mehmet Yaşın, Adam Sanat, S. 115, Haziran 1995.

Şiirin Kürt Sorunu Yeniden "Türk Şiiri" Değil, "Türkiye Şiiri", Yılmaz Odabaşı, E. Kültür, S. 42, Haziran 1995.

Şiir, Dergiler, Köylülük vs., İhsan Deniz, İpek Dili, S. 3, 31 Eylül 1995.

Modern Türk Şiirinde Anne-Baba İzleği, Yücel Kayıran, H. Gösteri, S. 179, Ekim 1995.

Şiire ve Şiir Kitaplarına Dair, Beşir Ayvazoğlu, Zaman gzt., 6 Ekim 1995.

Şiir ve Şehir, İskender Pala, Yedi İklim, S. 68, Kasım 1995.

Özürlü Dergiler İftiharla Sunar: Şairsizlik Kaderimiz, İhsan Deniz, İpek Dili, S. 4, 30 Kasım 1995.

Şiirimizde "Anne" Teması, M. Mahzun Doğan, Morca, Şubat 1996.

Şiirin Ölümsüz Kadınları, Erdoğan Alkan, Varlık, S. 1062, Mart 1996.

Şiirde İlkyaz, Erdoğan Alkan, Varlık, S. 1063, Nisan 1996.

1980 Sonrası Türk Şiiri Üzerine Bir Bakış, Metin Cengiz, Şiir Ülkesi, Haziran 1996.

Zencilere Hasta, Beyazlara Düşman, Sarışınlara Mahkum [Şiir Eleştirisi ve Şiir Seçiminde Tarafgirlik], İhsan Deniz, İpek Dili, S. 7, Haziran 1996.

Şiirimizde Kent ve Konut Yansımaları, Sennur Sezer, Varlık, S. 1066, Temmuz 1996.

Şiirimizin Genel Görünüşü Yeni Bir Divan Şiirine Doğru, Sennur Sezer, E. Kültür, S. 56, Ağustos 1996.

Türk Şiirinde Bir Geçiş Kuşağı: Hece Şairleri, Mehmet Erdoğan, Dergâh, S. 78, Ağustos 1996.

Çağdaş Şiirde Sapma ve Bağdaşıklık, Selçuk Çıkla, Yediveren (Samsun), S. 2, Mart 1997.

Türk Şiirinin Hâli Ne Olacak Ağabeyler?, (Şehrengiz), Şehrengiz, S. 5, Mart 1997.

Attar ve Avfî'ye Göre Şiirin Felsefevî Eleştirisi [1, 2], Dr. Nasrullah Purcevadi. Çev.: Hicabi Kırlangıç, Edebiyat Ortamı, S. 3, 4 Nisan, Mayıs 1997.

Teoride Günümüz Türk Şiirine Giriş I (Biçem, İçerik, Sanatta Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik ve Türk Şiiri). Alper Çeker, İpek Dili, S. 9, Mayıs 1997.

Türkçe Şiirin Dolaşımı, Nevzat Çalıkuşu, İpek Dili, S. 9, Mayıs 1997.

80'li Yılların Şiir Adasında, Orhan Kahyaoğlu, Ludingirra, S. 2, Yaz 1997.

Modern Türk Şiirinde Teknoloji ve İmgesi, Yücel Kayıran, Adam Sanat, Haziran 1997.

Nesirde Var Şiirde Yok [Kadınlar], Nazan Bekiroğlu, Dergâh, S. 89, Temmuz 1997.

Şiirimizde Gurbet, Hasan Ali Kasır. Hece, S. 9, 10, Eylül, Ekim 1997.

İkibine Üç Kala Şiirimizin Hali, Metin Celâl, H. Gösteri, S. 201, Ekim-Kasım 1997.

Teoride Günümüz Türk Şiirine Giriş II, Alper Çeker, İpek Dili, S. 10, Ekim1997.

90'lı Yılların Şiiri, Hzl. Orhan Kahyaoğlu, H. Gösteri, S. 201, Ekim-Kasım 1997.

Son Yirmi Yılın Şiiri Üzerine Bir Deneme, Orhan Kahyaoğlu, Ludingirra, S. 4, Kış 1997.

Şiirde Değişimin Ayak Sesleri, Yücel Kayıran, H. Gösteri, S. 202, Aralık [1997]-Ocak 1998.

Modern Türk Şiirinde "Ev"in Hazin Öyküsü, Murat Dündar. Türk Edebiyatı, S. 291, Ocak 1998.

Şiirimizde Hüzün, Hasan Ali Kasır. Edebiyat Ortamı, S. 12, Ocak 1998.

1997'de Şiir, Hzl. Adnan Satıcı. Edebiyat ve Eleştiri, S. 34-35, Ocak-Şubat 1998.

İki Ana Kulvar Dahilinde 1950 Sonrası Şiirine Bir Bakış Denemesi, İnsan Deniz, H. Gösteri, S. 203, Şubat-Mart 1998.

Yirmi Nisan Dünya Şiir Günü, Tarık Günersel. Ludingirra, S. 5, Bahar 1998.

Modern Türk Şiirinde Üç Ölüm Daveti, Hasan Akay, Dergâh, S. 97, Mart 1998.

Yunus Emre'den Âşık Veysel'e Halk Şiiri, Erdoğan Alkan, Varlık, S.1086, Mart 1998.

Eleştirmenlerin Gözüyle 30'ların Şiiri, Kemal Bek. Ludingirra, S. 6, Yaz 1998.

Otuzlu Yılların Poetik ve Eleştirel Ortamında Şiir-Devlet Yakınlaş-ması, Hakan Sazyek. Ludingirra, S. 6, Yaz 1998.

Sinik Kuşak [30'lu Yılların Şiiri], Yalçın Sadak. Ludingirra, S. 6, Yaz 1998.

Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Eleştirel Bir Deneme, Yücel Kayıran, Ludingirra, S. 6, Yaz 1998.

Saf Şiir Problemi ve II. Meşrutiyet Sonrası Türk Şiiri, Prof. Dr. Şerif Aktaş. Türk Yurdu, S. 129(490), Mayıs 1998.

İslamcı Şiirin Çıkmazı, Sabit Kemal Bayıldıran. Düşlem, Haziran 1998.

Modernleşme Türk Şiirinde Manzum Poetikalar, İbrahim Şahin, Türk Yurdu, S. 130(491), Haziran 1998.

Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış, Walter Andrews, Çev.: Tansel Güney, Kaşgar, S. 4, Haziran 1998.

Şiirde Yürek Sözcüğünün Kullanımı Üzerine, Ahmet Çakmak, Edebiyat ve Eleştiri, S. 38, Temmuz-Ağustos 1998.

Batıda Osmanlı Şiirini Okumak: Yeniden Kurma, Yeniden Kurma'nın Ötesi ve Oryantalizm Politikası, Walter Andrews, Çev.: Tansel Güney, Kaşgar, S. 5, Ağustos 1998.

Son Elli Yıla Kuşbakışı, Nevzat Çalıkuşu, İpek Dili, S. 13, Eylül 1998.

Cumhuriyet Dönemi Türk fiiri, Prof. Dr. Şerif Aktaş, Türk Yurdu, S. 134(495), Ekim 1998.

Şiir ve Sonbahar, Beşir Ayvazoğlu, Türk Edebiyatı, S. 300, Ekim 1998.

1940 Kuşağı ve Sonrası, Memet Fuat, Adam Sanat, S. 156, Kasım 1998.

Çağdaş Türk Şiirinde Dönüşümler, Mehmet H. Doğan, Adam Sanat, S. 156, Kasım 1998.

Neo-Epik Şiirin Temelleri, Hakan Arslanbenzer, Dergâh, S. 105, Kasım 1998.

Cumhuriyet Dönemi Şiirine Bir Bakış, Ahmet Oktay, H. Gösteri, S. 207, Kasım-Aralık 1998.

75. Yılda Şiirimiz, Yılmaz Aybar, Gülpınar, S. 272, Aralık 1998.

80'li Yıllarda Yazılan Şiirin Yaptıkları ve Yapamadıkları, Osman Çakmakçı. Ludingirra, S. 8. Kış 1998-1999.

1998'de Türk Şiiri, Güven Pehlivan, Türk Yurdu, S. 137(498), Ocak 1999.

Seksenlerde Yazılan Şiirin Açtığı İmkanlar, Mehmet Can Doğan, Ludingirra, S. 9, Bahar 1999.

Türk Şiirinde Hüzne Dair, Bayram Çelik, Türk Edebiyatı, S. 270, Nisan 1999.

Kendi Sesinden Şiirler [Şiir kasetleri], Ali Çolak, Zaman gzt., 22 Mayıs 1999.

Modern Şiirimizin Kavranmasında Yapılan Tarihsel Yanlışlıklar, Muhsin Şener. Edebiyat ve Eleştiri, S. 43-44, Mayıs-Haziran-Temmuz-Ağustos 1999.

Şiirimizde "Sapma"lar, Saptırmalar Üzerine, Mehmet H. Doğan, Kitap-lık, S. 37, Yaz 1999.

Bayan Şair Patlaması, Hzl.: Ayhan Bozkurt, Öküz, S. 61, Haziran 1999.

Asrın İşaret Taşları, [Şiir Antolojileri], Edna Longley, Çev.: Hayriye Ünal, Ludingirra. S. 10-11, Yaz-Güz 1999.

Ayhan Hanım'ın Şiir Defteri [Şiir Defterleri], Vâhide Bilgi, Ludingirra, S. 10-11, Yaz-Güz 1999.

Cumhuriyet Dönemi Öncesi Türk Şiirinde Ses ve Müzik, Kemal Bek, Ludingirra. S. 10-11, Yaz-Güz 1999.

Batı'da Osmanlı Şiirini Okumak: Yeniden-Yapılandırma, Yeniden-Yapılandırma-Sonrası ve Oryantalizm Siyasası, Walter G. Andrews, Çev.: Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, Kitap-lık, S. 38, Güz 1999.

Şiir 2000'li Yıllarda Daha Neler Görecek, Mehmet H. Doğan, Kitap-lık, S. 38, Güz 1999.

İkibinli Yılların Şiiri Üzerine, Metin Cengiz, Edebiyat ve Eleştiri, S. 45, Eylül-Ekim 1999.

1000'li Yıllarda Şiir ve 2000'den Sonra Ne Olacak?, Derya Çolpan, E. S. 8, Kasım 1999.

Çağdaş Türk Şiirleri Antolojisi, Elif Korap, E, S. 8, Kasım 1999.

Şiirimizin Son Yüzyılı, Mehmet H. Doğan, Varlık, S. 1108, Ocak 2000.

Türk Şiirini Değerlendirme Önerisi, Hasan Bülent Kahraman, Varlık, S. 1108, Ocak 2000.

Şiirimizde Son Yirmi Yılda Yaprak Dökümü, Mehmet H. Doğan, Kitap-lık. S. 39. Ocak-Şubat 2000.

İkinci Yeni'den Toplumcu Şiire, Mustafa Şerif Onaran, Papirüs, S. 36, Şubat 2000.

Dünden Bugüne Şiirimiz, Muhsin Durucan. Gülpınar, S. 288, Nisan 2000.

Şiir Seçkisi Tartışmaları, Mustafa Şerif Onaran, Papirüs, S. 38, Nisan 2000.

Popüler Eğlence Kültürü Şiirin En Sağlam Dişini Çekmek İstiyor, İhsan Deniz, Yeni Şafak gzt., 28 Ağustos 2000.

Bir Soruşturma ve Ötesi [Günümüz Türk Şiiri Üzerine Tartışma], Mehmet H. Doğan. Kitap-lık, S. 44, Kasım-Aralık 2000.

Mevlana ve Şiir, Fırat Caner, E, S. 25, Nisan 2001.

3. Açıkoturum/Anket//Soruşturma/Seminer

Şiirde İlk Tomurcuklar [Şiirin Sebeb-i Vücudu], Katılanlar: Peyami Safa. Suut Kemal. Sabri Ender, A. Kutsi, A. Hamdi. Kültür Haftası, S. 9, 11 Mart 1936.

Cağdaş Türk Şiiri Üstüne [Tartışma], H. Rıdvan Çongur; Katılanlar: Suut Kemal Yetkin, Cahit Külebi, Salâh Birsel, Türk Dili, S. 212, Mayıs 1969.

Cağdaş Türk Şiiri Üstüne II, H. Rıdvan Çongur; Katılanlar: Munis Faik Ozansoy, Tahsin Saraç, Ceyhun Atûf Kansu, Türk Dili. S. 213, Haziran 1969.

Şiir Çevirisindeki Yöntem, Başlıca Güçlükler, Anlam ve Şiirin Yazanıyla İçli Dışlı Olmak Üzerine, Katılanlar: Gürkal Aylan, Bedrettin Cömert, Cevat Çapan, Tahsin Saraç. Cemal Süreya, Ülkü Tamer, Can Yücel: Milliyet Sanat, S. 172, Şubat 1976.

İkinci Yeni Şiiri Üzerine Soruşturma, [Katılanlar:] İlhan Berk, Edip Cansever, Muzaffer Erdost, Özdemir İnce, Türk Dili. S. 309, Haziran 1977.

Bugünkü Şiir Okuru, (Beş Yanıt), Talip Apaydın, Emin Özdemir, Ahmet Tevfik Küflü, Remzi İnanç, Turgut Çeviker, Yusufcuk. S. 16, Nisan 1980.

Şiirimizde Gençler Soruşturması, [Katılan Genç Şairler]: Ahmet Ada, Erdal Alova, Ali Cengizkan, Erol Çankaya, Ahmet Erhan, Turgay Nar, Adnan Özer, Azer Yaran. H. Gösteri, S. 13, Aralık 1981.

Yaş ve Şiir Üstüne (Açıkoturum). Katılanlar: Edip Cansever. Cemal Süreya, Turgut Uyar. Sorular: Tomris Uyar, Varlık, S. 906, Mart 1983.

Çocuk Şiiri Nedir?, [Anket], Hzl.: Mustafa Ruhî, [Katılanlar:] Mehmet Kaplan, Cahit Külebi, Latif Sarıyüce, İlhan Geçer, Kemal Demiray, Mehmet Başaran, Ahmet Efe, Hasan Demir, Türk Edebiyatı, S. 124, Şubat 1984.

Şairlik Sanatı ve Kadın 1, 2, 3, (Soruşturma) [Katılanlar:] Cemal Süreya, Ahmet Oktay, İlhan Berk, Tomris Uyar. Refik Durbaş. Mehmet Müfit, Haydar Ergülen, Adnan Özer; Suna Aras, Nilgün Gülbakan, Serap Taşkıran. Melisa Gürpınar, Ayşe Düzkan, Sanat Olayı. S. 36. 37. 38, Mayıs, Haziran, Temmuz 1985, [Üç sayı sürüyor].

Gençlik ve Şiir, Düznl.: Mehmet Müfit. [Katılanl.:] Merih Akoğlu, Enver Ercan, Cezmi Ersöz, Engin Turgut, Kubilay Ünsal. Varlık. S. 935, Ağustos 1985.

Türkiye'de Şiir Okurları. (Soruşturma). Adam Sanat, S. 1, Aralık 1985.

Genç Şairlerin Şiire Bakışı. Gülsüm Akyüz. Yusuf Alper, Tahsin Bakırtaş, Salih Bolat, Nuh Ömer Çetinay, Enver Ercan. Koray Feyiz. Muammer Karadaş, İbrahim Oluklu, Adnan Satıcı. Zerrin Taşpınar Şahin, Yılmaz Yeşildağ. Varlık, S. 975. Aralık 1988.

Türk Şiirinde Son 10 Yıl [Açıkoturum], Ebubekir Eroğlu, Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Adnan Özer, Sombahar, S. 1, Eylül-Ekim 1990.

Soruşturma [80'li Yılların Şiiri], Turgay Fişekçi, Haydar Ergülen, Salih Bolat, Mehmet Ocaktan, Hüseyin Haydar, Orhan Alkaya, Varlık, S. 998, Kasım 1990.

Şair-Dergi Yöneticileri Ne Diyor? [80'li Yıllar Şiiri İçin], Attila İlhan, Kemal Özer, Seyyit Nezir, Varlık, S. 998, Kasım 1990.

Sanat-Kültür-Düşün Dergilerinde Şiir, (Soruşturma), Ülkü Karaosmanoğlu, Metin Celâl, Sombahar, S. 2, Kasım-Aralık 1990.

Sanat-Kültür-Düşün Dergilerinde Şiir, (Soruşturma), Hami Çağdaş, Sombahar, S. 3, Ocak-Şubat 1991.

Şiir Geldi Tartışmaya Dayandı [1. Uluslararası Şiir Forumu Üstüne], Cahit Külebi, Rıfat İl-

gaz. Aziz Nesin. Enis Batur. Ebubekir Eroğlu. Sennur Sezer. K. Celâl Gözütok. Adnan Özer. Haydar Ergülen. küçük İskender. Ece Ayhan. Varlık. S. 1004. Mayıs 1991.

Günümüzde Şiir ve Özgürlük İlişkisini Nasıl Değerlendiriyorsunuz? (Soruşturma). [Katılanlar:] Memet Fuat. Metin Altıok. Ahmet Oktay. Ataol Behramoğlu. Orhan Koçak. Adnan Özer. Hulki Aktunç. Varlık. S. 1024. Ocak 1993.

2000'li Yıllarda Türk Şiiri, [Dosya. Katılanlar:] Beşir Ayvazoğlu. Hilmi Yavuz. Ebubekir Eroğlu. Özdemir İnce. Hüsrev Hatemi. Can Yücel. [Hzl.:] Neslihan Sapaş. Türk Edebiyatı. S. 240. Ekim 1993.

Şair ve Siyaset (Soruşturma). [Katılanlar:] Ece Ayhan. Hulki Aktunç. Ahmet Oktay. Orhan Koçak. Varlık. S. 1033. Ekim 1993.

80 Sonrası Şiirimizde Yenilikçilik, Katılanlar: Enis Batur. Roni Margulies. Mehmet Yaşın. Yöneten: Turgay Fişekçi. Adam Sanat. S. 108. Kasım 1994.

Soruşturma [Şiirimizin Evrenselliği], Ataol Behramoğlu. Mehmet H. Doğan. Hilmi Yavuz. Ahmet Telli. Hulki Aktunç. Adnan Özer. Varlık. S. 1050. Mart 1995.

Yayımlanacak Bir Antolojide Hangi Şiirinizin Yer Almasını İsterdiniz? (Anket; 43 Şairin Cevabı). Ludingirra. S. 10-11. Yaz-Güz 1999.

4. Söyleşiler

Behçet Necatigil'le Bir Konuşma, Ertuğrul H. Erbil. Anadolu gzt. (İzmir). 19 Ocak 1947.

Ahmet Hamdi Tanpınar'la Konuştum, Varlık. S. 319. 1 Şubat 1947.

Asaf Hâlet Çelebi Diyor ki, Kandemir. Edebiyat lemi. S. 18. 18 Ağustos 1949.

Cahit Külebi Diyor ki, O. Fehmi Özçelik. Hisar. S. 18. Ekim 1951.

Cahit Sıtkı Tarancı Diyor ki, O. Fehmi Özçelik. Hisar. S. 20. Aralık 1951.

Behçet Necatigil Konuşuyor, Hisar. S. 42. Ekim 1953.

Asaf Hâlet Çelebi ile, Nihad Dalay. Türk Sanatı. S. 28. Ekim 1954.

Asaf Hâlet Çelebi Ne Diyor?, Mustafa Baydar. Dünya gzt.. 3 Kasım 1954.

Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor, Knş.: Mustafa Baydar. Varlık. S. 421. Ağustos 1955.

Dediler ki [Behçet Necatigil ile Şiir Üzerine]. Tan gzt.. 26 Ekim 1955.

Behçet Necatigil Anlatıyor, Knş. Mustafa Baydar. Varlık. S. 427. Şubat 1956.

Behçet Necatigil'e Sekiz Soru, Gürol-Tekin. Yelken. Aralık 1959.

Ayhan Can'a Üç Soru, Halil Şahan. Dost. S. 64. Şubat 1970.

[Cahit Zarifoğlu ile Şiir Üzerine], E. Nazif Gürdoğan. Gelişme. Yaz 1974.

Yannis Ritsos'la Şiir Üzerine, Özdemir İnce. Yusufcuk. S. 3. Mart 1979.

Genç Ozanlar Üzerine Attila İlhan ile Söyleşi, Yusufcuk. S. 11. Kasım 1979.

Nedim Gürsel ile Şiir Üzerine, Cüneyt Ayral. Oluşum. S. 27/69. Ocak 1980.

Şiir Üstüne Konuşma [Attila İlhan ile]; Konuşanlar: Hasibe Ayten/Yunus Koray. Sesimiz. 1 Ocak 1980.

Cemal Süreya ile..., Yusufcuk. S. 15. Mart 1980.

Attila İlhan ile Şiir Üzerine Söyleşi, Kocatepe. 1 Ocak 1981.

Bilgin Adalı'yla Neler Konuştuk, Cüneyt Ayral. Oluşum. S. 39/81. Ocak 1981.

Edip Cansever: "Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir", [Knş.] Mustafa Öneş. H. Gösteri. S. 2. Ocak 1981.

Hilmi Yavuz: "Çağımızda Epik Şiir Yazılamaz", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 3. Şubat 1981.

Necati Cumalı: "Çevremde, Yaşamımda Aradım Şiiri", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 4. Mart 1981.

İsmail Uyaroğlu: "Şiir, Hayatın Açıklayıcısıdır", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 4. Mart 1981.

Turgut Uyar: "Şiirde Şaireneye Hep Karşı Oldum", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 5. Nisan 1981.

Sabahattin Kudret Aksal: "Şiirde Ezgisel Bir Aydınlık Ararım", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 6. Mayıs 1981.

Kemal Özer: "Şiirin Amaçları Arasında Kitlelere Ulaşmak da Var", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 7. Haziran 1981.

İlhan Berk: "Türk Şiir Tarihi Bakir Bir Topraktır", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 9. Ağustos 1981.

Can Yücel: "Yaşadığını Hayatın Değişmeleri Şiirimi Etkiledi", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 10. Eylül 1981.

Enis Batur: "Çağdaş Şiir Pek O Kadar Önemli Değil, Çağcıl Şiire Bakmalıyız", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 12. Kasım 1981.

Akif İnan'la Şiir Üzerine, Selami Çalışkan. Yeni Devir. 25 Kasım 1981.

Ataol Behramoğlu: "Şairin Şiiri, Onun Kişiliğidir, Bütün Hayatıdır". [Kns.] Kemal Özer. H. Gösteri. S. 15. Şubat 1982.

Cemal Süreya: "Genç Şairler Arasında Çok Büyük Benzeşme Var", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 18. Mayıs 1982.

Ece Ayhan: "Şairlerin Elinde Şiirden Başka Bir Şey Yoktur", [Kns.] İzzet Yasar. H. Gösteri. S. 19. Haziran 1982.

Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne, Adnan Benk. Çağdaş Eleştiri. S. 4. Haziran 1982.

Gülten Akın ile Söyleşi, Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 20. Temmuz 1982.

Mehmed Kemal: "Şiirde Taklit Çabuk Sırıtır", [Kns.] Doğan Hızlan. H. Gösteri. S. 21. Ağustos 1982.

Ahmet Erhan'la Söyleşi, İlhan Bilecik. H. Gösteri. S. 26. Ocak 1983.

Ali Püsküllüoğlu ile Söyleşi, Tuncer Üçarol. Varlık. S. 921. Haziran 1984.

Melih Cevdet Anday'la, Memet Fuat-Oktay Akbal. H. Gösteri. S. 46. Eylül 1984.

Mustafa Necati Karaer ile, Olcay Yazıcı. Türk Edebiyatı. S. 138. Nisan 1985.

Ahmet Telli ile Söyleşi, Mustafa Sercan. Varlık. S. 939. Aralık 1985.

A. Tevfik Ozan ile Şiir Üzerine, Mustafa Köker. Erciyes. S. 98. Şubat 1986.

Behçet Aysan'la Şiirimiz Üzerine, Sennur Sezer. H. Gösteri. S. 66. Mayıs 1986.

Asım Bezirci ile Söyleşi, Mustafa Sercan. Varlık. S. 946. Temmuz 1986.

Mustafa Necati Karaer ile, Olcay Yazıcı. Türk Edebiyatı. S. 156. Ekim 1986.

Cahit Zarifoğlu ile Şiir Üzerine, Süleyman Çelik. Zaman gzt., 4 Kasım 1986.

Cahit Zarifoğlu ile, Ferman Karaçam. İlim ve Sanat. Kasım-Aralık 1986.

Cevat Çapan: "Şiir Çevirmek Bir Özveri İşi", [Kns.] Esin Yüksek. H. Gösteri. S. 74. Ocak 1987

Ahmet Telli ile Şiir Üzerine, İ. Eryiğit-M. Erdoğan, Ayane, S. 4. Nisan 1988.

Lâle Müldür ile Şiir [Söyleşi], Kürşat Başar, H. Gösteri. S. 98, Ocak 1989.

Bahattin Karakoç'la Şair ve Şiir Üzerine Konuşma, Mehmet Narlı, Türk Edebiyatı, S. 189, Temmuz 1989.

Mustafa Özbalcı ile Şiir-Şair Üzerine, Erciyes, S. 142, Ekim 1989.

Nicolae Dragos ile Şiir Üstüne, Kemal Özer, Varlık, S. 986, Kasım 1989.

Adonis ile Şiir Üstüne, Necla Işık, Varlık, S. 987. Aralık 1989.

Haydar Ergülen ile 80'li Yıllar ve Şiiri Üstüne, Cezmi Ersöz, H. Gösteri, S. 109, Aralık 1989.

Ali Günvar ile 80'li Yıllar ve Şiiri Üstüne, Cezmi Ersöz, H. Gösteri, S. 110. Ocak 1990.

Sedat Umran ile Şiir Üzerine Sohbet: 'İnsan Şiirsiz Yaşayamaz', Olcay Yazıcı, Türkiye gzt., 16 Şubat 1990.

Tuğrul Tanyol ile 80'li Yıllar ve Şiiri Üstüne, Cezmi Ersöz, H. Gösteri, S. 112, Mart 1990.

İsmet Özel'le Dünden Bugüne Şiirimiz Üzerine Bir Konuşma, Arif Dülger, Ayane. S. 28, Nisan 1990.

"İnsan Var Oldukça Şiir Tükenmez", Rıdvan Çongur ile Şiir Üzerine Söyleşi, Olcay Yazıcı, Türkiye gzt., 10 Mayıs 1990.

Seyhan Erözçelik ile 80'li Yıllar ve Şiiri Üstüne, Cezmi Ersöz, H. Gösteri, S. 116, Temmuz 1990.

Metin Altıok [ile Söyleşi], Enver Ercan, Sombahar, S. 2, Kasım-Aralık 1990.

Bahaettin Karakoç ile, Hüseyin Tuncer, Ufuk Çizgisi, S. 15, Ocak 1991.

Cemal Süreya: "Şair, Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir...", [Knş.] Enver Ercan, Sombahar, S. 3, Ocak-Şubat 1991.

Mehmet Müfit: "Biz Babasız Bir Kuşağız", [Knş.] Orhan Kahyaoğlu, Sombahar, S. 3. Ocak-Şubat 1991.

Prof. Dr. Orhan Okay'la Şiir Üzerine Sohbetler 1, Turan Karataş, Mina, S. 18, Şubat 1991.

Şiir, Dilin İradesidir, Hasan Akçay'la Söyleşi, Mina, S. 18, Şubat 1991.

Hüseyin Atlansoy'la Söyleşi, Cevdet Karal, Kayıtlar, S. 9, Temmuz 1991.

Hasan Akçay'la Şiir Üzerine, Nazir Akalın, Karçiçeği, S. 3. Ağustos 1991.

Orhan Okay ile Şiir Üzerine Konuşmalar 2, Turan Karataş, Karçiçeği, S. 4, Eylül 1991.

M. Emin Alper'le Şiir Üzerine, Melek Bulut, Mina, S. 23, Ekim 1991.

Salâh Birsel ile Söyleşi, Varlık, S. 1012, Ocak 1992.

Hulki Aktunç [ile Söyleşi], Ersin Kalkan, Sombahar, S. 9, Ocak-Şubat 1992.

Afşar Timuçin'le Şiir Üzerine, Cemile Çakır, İnsancıl, S. 16, Şubat 1992.

'Şiir Bir İç Arınmadır', [Bahaettin Karakoç ile Söyleşi], Olcay Yazıcı, Türkiye gzt., 11 Nisan 1992.

Şiir Hiçbir Şeyden Soyutlanmaz, Enver Ercan-Gülseli İnal ve Mazhar Candan'la Söyleşi, Varlık, S. 1016, Mayıs 1992.

Ahmet Ada: "İnsanî Söylemi İçermeyen Şiir Ölü Doğmuş Şiirdir", [Knş.] Halim Şafak, İnsancıl, S. 21, Temmuz 1992.

Ebubekir Eroğlu: "Bence Türk Şiirinde Modernizmin Orijin Noktası Yoktur", Ersin Kalkavan, Sombahar, S. 12, Temmuz-Ağustos 1992.

Dağlarca'nın Gençlere Şiir İçin Öğütleri, Mahir Ünlü, Çağdaş Türk Dili, S. 56. Ekim 1992.

İlhan Berk ile 'Şiirin Yeri' Üstüne Bir Söyleşi, Feriha Büyükünal, H. Gösteri, S. 143, Ekim 1992

Cahit Tanyol ile Söyleşi (Şiirin Açık ve Gizli Tarihi), Tuğrul Tanyol, Varlık, S. 1023, Aralık 1992.

Cahit Külebi ile Söyleşi, M. Mahzun Doğan, Çağdaş Türk Dili, S. 59, Ocak 1993.

Hepimiz Alt Tarafı Şiir Yazıyoruz, [Vural Bahadır Bayrıl ile Söyleşi), Ali Günvar, H. Gösteri, S. 147, Şubat 1993.

'Şiir Teknolojinin Kölesi Olmayacak', Ataol Behramoğlu, Sorular: Ali Altay, Şairin Atölyesi, Divan 3, Mart 1993.

Hafıza ve Şiir, (Jacques Roubaud ile Konuşma), Levent Yılmaz, Sanat Dünyamız, S. 52, Yaz 1993.

Attila İlhan: Bugün Baki Gibi Yazamazsın; İrtica Olur Bu..., [Knş.] Piraye Şengel, Varlık, S. 1028, Mayıs 1993.

küçük İskender: "Türkçe Yazsam da Türk Şiirinin Dışındayım", [Knş.] Metin Celâl, Sombahar, S. 17, Mayıs-Haziran 1993.

Erdem Bayazıt'la Şiir Üzerine, Ahmet Hakan, Yedi İklim, S. 39, Haziran 1993.

Bülent Ecevit ile Şiir Üzerine, Şefik Kahramankaptan, H. Gösteri, S. 152, Temmuz 1993.

Mehmet Taner: "Şairin Serüveni de, Kendi Şiir Yükünü İfade Edebileceği 'Denge'yi Aramaktır", Bülent Gözkan, Sombahar, S. 19, Eylül-Ekim 1993.

Sombahar Şairleri ile Söyleşi, Orhan Kahyaoğlu, Sombahar, S. 19, Eylül-Ekim 1993.

Can Yücel ile Şiir Sorunsalı Üzerine, Ali Özenç Çağlar, E. Kültür, S. 25, Ocak 1994.

Nezir Seyyit ile Şiir Üzerine, Füsun Erbulak, Varlık, S. 1036, Ocak 1994.

M. **Ragıp Karcı ile Şiir Üzerine,** Vedat Aydın, Kalem ve Onur, S.3, Bahar 1994.

Metin Altıok: "Şiir Bir İmkan Bilgisidir", [Knş.] Osman Boyacı, Varlık, S. 1038, Mart 1994.

Arif Ay ile Şiir ve Şair Üzerine, Kalem ve Onur, S. 4, Yaz 1994.

Genç Türk Şiirinin Nitelik ve Yönelişleri, (İhsan Deniz ile Söyleşi), Dergâh, S. 52, Haziran 1994.

Can Yücel: "Dünyaya Yeni Söylemler Olarak Yeni Nesneler Getiren Şiir, Eski İçin Kabuklarına Sığmayacak Bir Atılım Tarzıdır". Sombahar, S. 24 Temmuz-Ağustos 1994.

Bahaettin Karakoç ile Edebiyat ve Şiir Üzerine, Ayşe Akdemir-Muhsin Karabay, Türk Edebiyatı, S. 253, Kasım 1994.

Adonis: Aşk ve Ölüm Varoldukça, Şiir de Varolacaktır, [Knş.] Enver Ercan-Filiz Nayır, Varlık, S. 1049, Şubat 1995.

Oktay Taftalı: "Şair Estetikçi ve Etikçi Olmak Zorunda", [Knş.] Metin Celâl, Cumhuriyet/Kitap, S. 261, 16 Şubat 1995.

Şiirdeki İşleyiş Yürekten Yüreğe Bir Akış Olmalı [Ebubekir Eroğlu ile Söyleşi], Hâmit Can, Yeni Şafak gzt., 24 Aralık 1995.

Edebiyatımızda Şiir ve Düşünce, [Abdullah Uçman ile Söyleşi), Dergâh, S. 73, Mart 1996.

Seçkin Özgen ile Söyleşi (Gerçekçiliğin Şiirde Yansıyışı), Selma Ağabeyoğlu, E. Kültür, S. 66, Haziran 1996.

Talat Sait Halman ile Eski Dünyadan Bugüne Şiir Mirası Üzerine, Hami Çağdaş, H. Gösteri, S. 189, Ağustos 1996.

Özdemir İnce ile Söyleşi, Enver Ercan, Cumhuriyet-Kitap, 22 Ağustos 1996.

[Orhan Okay:] "Şiirin Esası Gelenektir", Knş.: Hüseyin Alacatlı, Yedi İklim, S. 78, Eylül 1996.

Prof. Dr. Orhan Okay ile Poetika Üzerine, Bülent Çebi. Fatih Üni. Dergisi. S. 1. Nisan-Mayıs-Haziran 1997.

Arif Ay ile Söyleşi, Ali K. Metin-Mustafa Aydoğan. Edebiyat Ortamı. S. 4. Mayıs 1997.

Turan Koç'la Şiir Üzerine Söyleşi, [Knşl.:] Murat Keramettin. Ömer Lekesiz. Necmettin Türinay. Süleyman Sahra. Hüseyin Su. Esver Ölüç. Hece. S. 7. Temmuz 1997.

Cahit Külebi ile Söyleşi, Hüseyin Atabaş. H. Gösteri. S. 200. Eylül 1997.

Muhsin İlyas Subaşı ile Şiir Üzerine, N. Şafak. Erciyes. S. 240. Aralık 1997.

Mehmet Aydın'la Şiir Üzerine, Öğretmen Dünyası. S. 217. Ocak 1998.

Orhan Alkaya ile Şairin İçinden Şiire Bakmak, Mehmet Can Doğan. Son Duvar. S. 15. Temmuz 1998.

Attila İlhan ile Şiir... Üzerine, Yağmur. S. 1. Ekim-Kasım-Aralık 1998.

Mehmet H. Doğan ile Genç Şiir ve Genç Şairler Üzerine Konuşma, Derya Çolpan. Adam Sanat. S. 155. Ekim 1998.

Nazir Akalın ile Şiir Üzerine, Durdu Şahin. Seviye. S. 10. Kasım-Aralık 1998.

Nurullah Genç ile Şiir Üzerine, Şehrazad Şehzadeoğlu. Seviye. S. 10. Kasım-Aralık 1998.

Şiir Hayretle Yazılan, Hayretle Okunandır (Süleyman Çobanoğlu ile Konuşma), Dergâh. S. 110. Nisan 1999.

Ataol Behramoğlu: "Her Şiir Kendi Benzersiz Varoluşuna Sahiptir ve Tekrar Edilemez", Uğur Aktaş. E. S. 2. Mayıs 1999.

Şiir Bir Nesne Değil, Dünyaya Açılan Bir Pencere Olmalı, Şavkar Altınel. Öküz. S. 60. Mayıs 1999.

Attila İlhan: Türk Şiiri Söylenir; Yazılmaz, Yapılmaz, Adnan Özer-Uğur Aktaş. E. S. 3. Haziran 1999.

Yeni Bir Yüzyıla Girerken Türk Şiiri (Mehmet Erdoğan. Mehmet Can Doğan ve Hakan Arslanbenzer'in Sohbeti). Dergâh. S. 112. Haziran 1999.

Şükrü Erbaş'la Söyleşi, Hayati Baki. Edebiyat ve Eleştiri. S. 43-44. Mayıs-Haziran-Temmuz-Ağustos 1999.

Salih Bolat'la Şiire Tanıklık, Oktay Koltan. E. S. 8. Kasım 1999.

Şiir Bir Çığlık [Mehmet Zeki Akdağ ile Söyleşi], Mehmet Nuri Yardım. Türk Edebiyatı. S. 313. Kasını 1999.

Ahmet Ada: "İncelemenin Yapacağı Bir Açıklama, Bir Anlatım, Bir Şiir Tarifi Yoktur", [Knş.] Semanur Özel. E. S. 9. Aralık 1999.

Sabit Kemal Bayıldıran: "Bütün Şairleri Seviyorum, Ama Bütün Şairlerin Şiirlerini Sevmiyorum", Semanur Özel. E. S. 9. Aralık 1999.

Veysel Çolak: "Bugün Yazılan Şiir, Şiir Bilgisi Üretmiyor", [Knş.] Semanur Özel. E. S. 9. Aralık 1999.

Sadık Tural'a Şiirde Zaman Üzerine Sorular, Ayşegül Celepoğlu. Türk Edebiyatı. S. 315. Ocak 2000.

Ataol Behramoğlu: "Şiire Yaklaşırken İlk Aşkta Duyduğum Her Şeyi Bugün de Aynen Duyuyorum". Metin Celâl-Adnan Özer-Hasan Öztoprak. E. S. 16. Temmuz 2000.

Uslu Şiir, Acemi Şiir; Kendiliğindelik, Tasarlanmışlık, İlhan Berk-Ali Cengizkan [Söyleşi]. Varlık. S. 1117. Ekim 2000.













HECE - ŞİİR - HECE - ŞİİR - HECE - ŞİİR - HECE









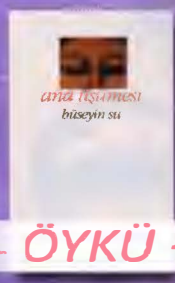
















HECE - ÖYKÜ HECE - ÖYKÜ - HECE - ÖYKÜ













HECE - DENEME - HECE - DENEME - HECE - DENEME - HECE











HECE - ELEŞTİRİ İNCELEME ANI

TÜRK EDEBİYATI'nın seçkin örnekleri
HECE yayınlarında