Mehmet Can Doğan

Şiir Arkeolojisi

İNCELEME



YKY
Yapı Kredi Yayınları

Şiir Arkeolojisi'nde, şiirlerinin yanı sıra yıllardır şiir üstüne yaptığı çalışmalarla da tanınan Mehmet Can Doğan, modern şiirimizin mitolojiyle ilişkisinden başlayarak, Yahya Kemal'den Nâzım Hikmet'e, Edip Cansever'den Cemal Süreya'ya geniş bir alanda yaptığı kazıları bir araya getiriyor.

Modern şiirimizin arayışlarını, poetik çıkışlarını, tarihsel dönüşümlerini, sosyolojisini ve kültürel tabanını inceleyen yazılar, derinlikli ve kuşatıcı bir şiir bilgisinin ürünleri.

Kapak fotoğrafı: Nahide Dikel

MEHMET CAN DOĞAN

Şiir Arkeolojisi

Araştırma-İnceleme

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3280
Edebiyat - 958

Şiir Arkeolojisi / Mehmet Can Doğan

Kitap editörü: Murat Yalçın
Düzelti: Ömer Şişman

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan Sanayi Sitesi, Birlik Caddesi, No: 26, Acar Binası
34524, Haramidere - Beylikdüzü / İstanbul
Tel: (0 212) 422 18 34 Faks: (0 212) 422 18 04
www.acarbasim.com

1. baskı: İstanbul, Şubat 2011
ISBN 978-975-08-1960-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2011
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları sakhdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Mehmet Can Doğan (1969, Aksaray). Orta ve lise öğrenimini Aksaray'da tamamladı. Gazi Üniversitesi GEF Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü'nü bitirdi. "1920-1940 Yılları Arası Şiir Tartışmaları" adlı teziyle Ankara Üniversitesi SBE Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. Gazi Üniversitesi SBE Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda "Cemal Süreya'nm Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)" adlı teziyle doktor unvanını aldı. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor.
Şiir ve yazılarının da yayımlandığı *Mim, A'raf, Son Duvar, Sonsuzluk ve Bir Gün* dergilerini, kuruluşlarında da yer alarak yöneten Doğan, "Beş Şair Beş Poetika" adlı çalışmasıyla "1993 Milliyet Edebiyat Ödülü"nü aldı. Edip Cansever'in "kitaplarına giremeyen şiirler"ini *Öncesi de Kalır* (YKY, 2009), Turgut Uyar'ın "kitaplarına girmeyen şiirleri"ni *Yitiksiz* (YKY, 2010) adıyla yayına hazırladı.

Şiir: *Mene Tekel Feres* (1993), *Törenler ve Komplolar* (1997), *Şaman* (2005), *Boyunca* (2005), *Attar* (2009).
Araştırma-İnceleme-Eleştiri: *Kitaplardan Bir Kitap* (2002), *A'dan Z'ye Asaf Hâlet Çelebi* (2003), *Şiiraze-Şiirin İç Dikişi Üzerine Yazılar* (2005), *Şair Sözü* (2006), *Türkiye'de Şiir Dergileri: Şairler Mezarlığı (1909-2008)* (2008), *Şiir Arkeolojisi* (2011).

Mehmet Can Doğan'ın
YKY'deki Kitapları:

A'dan Z'ye Asaf Hâlet Çelebi *(kitap-lık dergisi eki, 2003)*
Şaman *(şiir, 2005)*
Şair Sözü *(inceleme-eleştiri, 2006)*
Attar *(şiir, 2009)*
Şiir Arkeolojisi *(araştırma-inceleme, 2011)*

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7

Modern Türk Şiirinde Mitolojiye Bağlı
Kaynaklanma Sorunu • 9
Şairin Meşruiyeti, Şiirin Meşrutiyeti • 37
Şaire Yol Gösterenler • 52
Şiirin Sağlığı • 64
Müzikle Edebiyatın Ortak Paydası: Ses • 84
Şiir İçin Şiir • 93
Şiir ve Sürüm • 107
"Meydan"ın Medyası • 115
Haiku: Fantezi Değil, Gerçek • 120
Sevgili Harfler • 126
Modern Türk Şiirinde Harf • 136
İfrat ile Tefrit Arasında Yahya Kemal • 146
Yahya Kemal Korsanlığı • 157
Nâzım Hikmet'in İlk Şiir Kitaplarına Getirilen Eleştiriler • 162
Serbest Nâzım • 176
Naime Hassan Kim? • 208
Cahit Sıtkı Tarancı'nm Adamları • 211
Beşiktaş'ta "Abbas" • 224
İkinci Yeni'nin Vitesini Değiştiren Kitap:
"Perçemli Sokak" • 229
Muhtemelen "Yitiksiz" • 239
Ö. Edip Cansever'in 16–18 Yaş Şiirleri • 244

İki Kapakta Bir Kitap • 257
Öncesi de Kalır • 266
Cemal Süreyya (Seber)'dan İki Şiir • 280
Ölenler Kalanlar: Cemal Süreya'dan Altı Şiir • 286
Cemal Süreya'da Fırsat Rantı • 293
"Üvercinka" 50 Yaşında • 302
"Üvercinka" Kim/in? • 307
Ülkü Tamer'in "Pazar Postası"ndaki Hazırlığı • 313
Düzyazıya Kaçış: Şiir Öldü, Yaşasın Cemil Meriç! • 323
Fethi Naci'nin Şiir Sevgisi • 345

Yazıların Okuyucu, Dinleyici ile İlk Buluştuğu Yerler • 353
Ad Dizini • 355

Önsöz

Şiir Arkeolojisi'nde bir araya getirdiğim yazıları, Yayınevi'ne göndermeden önce son kez okurken, kullanılan kaynakların çeşitliliği kadar bunlardan çıkarılan bilgilerin birleştirilme çabası da şaşırttı ve etkiledi beni. Yaptığım iş karşısında yaşadığım bu hâl, *yabancılaşma* olarak değil, araştırma ve inceleme nesnesine karşı hem titiz davranma hem de mesafeyi koruma diye değerlendirilebilir. Yazıların konusuyla ilgili kaynaklara ulaşma ve buralardan edinilen bilgileri birleştirerek yorumlama bağlamında "arkeoloji" sözcüğü, çalışma disiplinini ve çalışmanın yöntemini karşıladı diye düşünüyorum.

Toplu olarak bakıldığında, yazıların bir *saha çalışması*nın ürünü olduğu rahatlıkla fark edilecektir. Benzerlerinde olduğu gibi, tek kişilik bir saha çalışması elbette.

Kitaptaki yazılarda, modern Türk şiirinde sorun olarak görülmüş ve tartışılmış konularla şair ve yazarların şiirleri, şiiri anlayış, görüş ve değerlendiriş tarzları, yol ve yordamları araştırıldı. Modern Türk şiirindeki arayışlar, bazı poetik çıkışlar ve şairlerle bu birikimi değerlendiren bir eleştirmen ve bir düşünce adamı, yaklaşık yüz elli yıllık bir tarihsel süreci kapsayacak şekilde incelendi.

Batı'ya yönelişle belirginleşen yüz elli yıllık süreç içinde; şiirin imkânlarını zenginleştirmek amacıyla mitolojiye gösterilen eğilim, şiirin politikayı görüşünü örnekleyen II. Meşrutiyet değerlendirmeleri, şaire yol gösterme kaygısı içinde şekillenen şiirin sağlığına ilişkin öngörüler, harflerin şiirde kazandığı değer,

şiirin şiirle anlaşılır kılınmasına matuf bir çaba olarak manzum poetik metinler, şiirin sürümü/medyası, müzikle edebiyatın ortak paydası ses, serbest nazım ve son on beş yıldır popüler bir yazma tarzı şeklinde varlığını sürdüren haiku, edebiyat dünyasında şiir merkezli sorunlar olarak tartışılmıştır. Bu tartışmalar ve bunların yanı sıra bazı şairlerin poetik çıkışı, gördüğü ilgi ve yarattığı tartışmalarla şiir süreçleri içinde geçirdikleri değişimler, şiire çalışmanın ürünü olduğu anlaşılan ve hatırlanmak istenmeyen, unutulan ya da görmezden gelinen ürünler; başka bir deyişle şairlerin "Edebiyat Tarihi"ne yazılmalarını hazırlayan gelişmeler, *Şiir Arkeolojisi*'ndeki yazılarda dikkatlere sunuldu.

Kitaptaki yazıların birinde, geçmişe bakmanın belleği zayıflayan şaire ve şiir eleştirisine önemli katkılar sağlayacağını belirtmiştim. Bu, hem şiiri hem de birer birer şairleri bütün olarak görmek ve değerlendirmek açısından önemli. Buradaki yazılar, şairin kendini mevcut birikimle tarttığını şiir yazanlara; saha araştırmasının/şiir arkeolojisinin eleştiriye çok önemli veriler ve katkılar sunduğunu şiir üzerine yazanlara hatırlatırsa işlevlerini görmüş olacak. Bir bakıma, kazılarda bulunanların verdiği heyecanı yaşama; bir bakıma da bellek tazeleme... Yazılışlarının verdiği yorgunluğu, okuyucunun yaşamaması umudunu saklı tutarak...

Ankara, Ocak 2011

Modern Türk Şiirinde Mitolojiye Bağlı Kaynaklanma Sorunu

Giriş

Müzikle birlikte insanın en eski sanat etkinliklerinden biri olan şiir, yazının bulunmasından önceki zamanlarda, kolektif bir algının ürünüdür. İnsanın doğa ve doğal olanla iç içe yaşadığı bu dönemde, müzik de şiir de, kolektif bilincin sesini ve anlamını yansıtır. Bu yüzden, dili bazı tasarruflarla günlük kullanımdan farklı bir boyuta taşıyan "ozanın/şairin" ataları, kolektif olanı seslendirmedeki özellikleriyle "kabile" veya "topluluk" içinde saygı görür. Bununla birlikte, onların bir işbölümünü veya uzmanlaşmayı haber veren "sanatçı" gibi bir sıfat taşımadıkları bilinmektedir. Onlar, kolektif olanı, bütünlüklü bir evren algısıyla dile getirirler. Nitekim müzik ve şiirin kimi ritüellerle iç içe geçerek bir arada sunulduğu törenler, topluluğun buluştuğu anları haber verir. Modern bir algı ile ve yeterli veri olmadığı için ancak çıkarsamalarla ileri sürülebilen bu düşünceler, insanın yazıyla tanışmasından sonraki ürünleri için konuşulmaya başlandığında berraklaşır.

İnsanın söze bağlı verimlerinin yazı ile kayıt altına alınması sürecinde her şeyin kayda geçirildiğini söylemek mümkün değildir. Tarihöncesi çağlarda sözlü kültür verileri topluluğun yeni üyelerine yazı yoluyla aktarılmadığı için, Mircea Eliade bu dönemdeki inanç sistemlerini ve mitolojileri "tam olarak" öğren-

menin imkânsızlığını vurgulamıştır.* Mitoloji ile belirginleşen inanç esasları, başlangıçta şiirle korunmuş ve aktarılmıştır. Bu yüzden sözü edilen çağlardaki evren algısı değerlendirilirken yazıya aktarılan şiirler, temel kaynak durumundadır. Fakat bu temel kaynağın bütünü anlama noktasında ne denli kapsayıcı olduğu konusunda bazı kuşkular vardır. Bu kuşkuları, "Klasik Yunan mitleri"nin Hıristiyanlık'la birlikte geçirdiği dönüşüm beslemektedir. "Mitlerin yıkım"ı diye adlandırılan bu süreç sonrasında, pagan dönemin mitlerinden değil, Eski Yunan felsefesi ile Hıristiyanlığın düzene koyduğu mitsel bir dünyadan söz edilmektedir. Christopher Caudwell *Yanılsama ve Gerçeklik* adlı kitabının "Mitolojinin Ölümü" başlıklı bölümünde, pagan döneminde mitolojinin din olduğunu belirtir ve bu dinin Hıristiyanlıkla ele geçirilip "katılaşması"nm hem mitolojinin hem de "farklılaşmış kabile yaşamının sonu"nu getirdiğini vurgular. Mitsel dünyayı Eski Yunan felsefesinin de yıprattığını söyleyen Caudwell'a göre, miti yaşatıp yayan kolektif bilincin işbölümü içinde kabileden ayrılması, "yazının bulunması"yla gerçekleşir (Caudwell 1988).**

Tarihöncesi çağlarda dinin ve mitolojinin seslendirildiği ve korunduğu kolektif bir anlam alanı olan şiir, Christopher Caudwell'm dikkat çektiği gibi, yazıyla birlikte her ne kadar "kolektif dönemden özel döneme" geçmiş olsa da mitoloji ile bağlarını hiçbir zaman bütünüyle koparmamıştır. Bu, mitosların evrensel değerleri haber vermesinden veya onlara böyle bir anlam yüklenmesinden ileri gelir. Batı düşünce hayatı için önemli bir kaynak olarak görülen Yunan mitolojisi, Batı edebiyatı için de yaratıcı hamlelerin çıkış noktalarından biri olarak değerlendirilmiştir. "Yunanistan'ın, dolayısıyla bizim şiirimizin kaynağında Homeros yatar" diyen Octavio Paz'ın "Kökenlere dönüşler hemen her zaman birer başkaldırıdır: Birer yenileşme, birer yeniden doğuş."*** sözü, mitoloji ile bağ kurmuş çoğu şairin rahatlıkla paylaşabileceği bir düşünceyi yansıtır.

* Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, (Çeviren: Sema Rifat), Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 149.

** Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, (Çeviren: Mehmet H. Doğan), Payel, İstanbul, 1988.

*** Octavio Paz, *Öteki Ses Şiir ve Yüzyılın Sonu*, (Çeviren: Hüseyin Demirhan), Suteni Yayıncılık, Ankara, 1995, s. 114.

Modern Türk şiirinde mitolojiye bağlı kaynaklanma sorununun incelendiği bu yazıda, mitolojinin değer üreten bir zihniyet olduğu belirlendikten sonra, Türk şairlerinin hangi mitolojilere hangi kaygılarla yöneldikleri, bu yönelişlerden oluşan toplamın şiir için yenileyici ve yaratıcı bir etkisi olup olmadığı değerlendirilecektir.

Mitoloji ve Değerler Düzeni

Yunanca kökenli bir sözcük olan ve "söylenen veya duyulan söz, masal, öykü, efsane"* anlamına gelen "mitos"; bir toplumun kutsalı, evreni, insanı, geçmişe bağlı kalarak geleceği algılama biçimi ve anlamayı sağlayan bu algının ürettiği tasavvurun bütünüdür. "Mitler"i gözeten bu tasavvur bütünü, sözlü aktarım sürecinde biçime ihtiyaç duyulduğu için mitosla aynı anlama gelen "epos"un ortaya çıkışını hazırlar. "Belli bir düzen ve ölçüye göre okunan, söylenen söz"** anlamına gelen epos, yetenekli ve güçlü bir şairin imgelemiyle varlık bulduğu için, eski Yunan'da mitostan üstün görülmüştür. Bununla birlikte mitos olmadan eposun varlığından söz edilemez; "mytos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise, epos da onun doğal olarak aldığı ölçülü, süslü ve dengeli biçimidir".*** Yunan düşüncesi gözetilerek belirginleştirilen mitos ile epos arasındaki fark, başka toplumların verimleri göz önünde bulundurulduğunda kimi sorunlar doğurur.

Bir toplumun yaşadıklarını olduğu kadar bilinçaltını da yansıtan "mitler", her zaman bir "söz ustası" tarafından kayıt altına alınmamış olabilir. Bir şekilde derlenip zamanımıza kadar ulaşan destan, masal, efsane ve halk hikâyelerinde toplumların mitleri yer alır ve yaşar. Dolayısıyla "amaç mitin hiç de bir *kurmaca* anlamına gelmeyip yalnızca gerçekliklerden söz ettiği için en üstün *hakikati* dile getirdiği kültürleri incelemek olmalı"**** ve böylece bir kültürün ürettiği insanlık durumlarına ilişkin derin bilgileri, evrensel bir kazanç olarak değerlendirmelidir.

* Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, s. 5.

** Azra Erhat, *A.g.e.*, s. 5.

*** Azra Erhat, *A.g.e.*, s. 5.

**** Mircea Eliade, "Mit, Bir Tanım Denemesi" içinde: *Mitolojiler Sözlüğü*, (Yöneten: Yves Bonnefoy), II. Cilt, (Türkçe baskıyı yayına hazırlayan: Levent Yılmaz), Dost Yayınları, Ankara, 2000, s. 783.

Mitlerin sadece "dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökenini bildirmediğini" aynı zamanda insana ilişkin "bütün asal olayları da açıklığa kavuşturduğunu" belirten Mircea Eliade, onların önemini şu cümle ile vurgular: "Kısacası mitler, dünyanın, insanın ve yaşamın doğaüstü bir kökeni ve tarihi olduğunu; bu tarihin anlamlı, değerli ve ibret alınacak olaylarla dolu bulunduğunu ortaya koyar."* Mitler ve onların bir biçimde yer aldığı metinlerle ilgilenmek, anlaşılacağı üzere, bir değerler düzenine, anlam alanına girildiğini haber verir. Aslında içinde yaşanan toplum; zihniyeti, ritüelleri, inançları ve davranış biçimleriyle mitlerin kimi izlerini taşır ve onların yönlendirmesinde hareket eder. Bu, mitlerin ve onlara bağlı değerler düzeninin, aradan geçen yüzyıllara rağmen, kırıntı halinde olsa da yaşamakta olduğunu işaret eder. Ernst Cassirer, bilimin ışığının mitlerin karanlığını aydınlatmasına rağmen onları ortadan kaldıramadığını; insanın mitleri "yadsıyamayacağını" ve "onlarsız edemeyeceğini" vurgular.**

İnsanlığın mitolojik verimlerinin ilk sırasında yer alan "kozmogoni mitleri", dolaylı olarak varoluşa ilişkindir; daha doğrusu, insan varoluşunu da içerir. Claude Mettra, kozmogoni mitlerine "eski insanların gündelik yoğunluk ve sabırlarıyla yaşadıkları hayatın ayrılmaz parçaları gibi bakar" ve "eskiden kentlerde sahip oldukları tutku ve devinimlerini onarıp eski haline getirirsek, onların, 'varlığın açınlamaları' gibi hissedildiklerini"*** görebileceğimizi söyler. İleri sürülen koşulların sağlanıp sağlanamayacağı tartışmalı olmakla birlikte, kozmogoni mitlerinin "varlığın açmlamaları" olarak belirlenmesi önemlidir.

Mitler üzerine çalışan araştırmacıların çoğu, kozmogoni mitlerinin hepsinde "kutsal düşüncesi"nin varlığına dikkat çeker. İdealist yaklaşım da materyalist yaklaşım da, kozmogoni mitlerinde "yaratıcı güçler"in veya "yüce varlık"ın önemini ka-

* Mircea Eliade, *A.g.y.*, s. 784.

** Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, (Çeviren: Necla Arat), YKY, İstanbul, 1997, s. 99.

*** Claude Mettra, "Mit İhtiyacı" içinde: *Mitolojiler Sözlüğü*, (Yöneten: Yves Bonnefoy), II. Cilt, s. 786.

bul eder. Kozmogoni, yaratıcı güçler ve yüce varlık düşüncesinde evrensel bir genelliğin yanı sıra, kültürel bir ayrışmayı da yansıtır.

Türk mitolojisi üzerine ilk ve önemli araştırmalarıyla da tanınan Abdülkadir İnan, "XIX. yüzyılın ortalarında Verbitski ile Radloff tarafından Altaylı ve Yeniseyli Türk boylarından tespit edilen dünya yaratılışı hakkındaki efsaneler"in "Hint-İran ve Yahudi efsanelerinden müteessir ol[duklarına]" dikkat çekerken mitlerin evrenselliğini gözetir. Bununla birlikte Türk kozmogoni mitini üreten zihniyetin farklılığını belirtmek üzere, "Umumiyetle şamanist Türklerin kozmogonisi 'yaratıcı tanrılar' (ayısıt, yayuçu) tanıyorsa da yaratma mefhumunu 'yoktan var etme' olarak anlamaktan çok uzaktır"* der.

Cumhuriyet'in ilanından bir yıl sonra bir kültür projesi olarak çıkardıkları *Anadolu Mecmuası*'nda, kaynakların önemi üzerinde duran Hilmi Ziya Ülken de Türk kozmogonisini Çin, Yunan ve İran'mkiyle karşılaştırdığı bir yazısında, Türk kozmogonisinin "vahdetçi (moniste) dünya görüşüne ulaştığını", "'Ana yer-Atam gök' esasına istinat et[tiğini]", temelinde monizmin bulunduğu "bu âhenkçi ikilik"in Türklerin "kolektif felsefesi"ni yansıttığını ve bu yönüyle de "İran'ın millî (kolektif) felsefesi mücadeleci ikilik"ten tamamen ayrı olduğunu ileri sürer. "Hikmet"i, "kolektif tefekkürün en yüksek eseri" diye tanımlayan ve onun "dünya görüşü olmak itibariyle kozmogonilere merbut [bağlı]" olduğunu vurgulayan Ülken, kozmogoniler üzerinden İran, Yunan ve Türk zihnini karşılaştırdıktan sonra şu sonuca ulaşır: "Türk hikmeti ne Yunan hikmeti gibi kaderci, ne İran hikmeti gibi hayalcidir. Ona mutlaka bir isim vermek icap ederse diyebiliriz ki Türk hikmeti hakikatçı ve terakkicidir."** Emel Esin, antropolojik ve edebî verilerden hareketle Türk kozmogonisinin özelliklerini belirginleştirirken Ülken'in ileri sürdüğü görüşleri doğrular gibidir.***

* Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2000, s. 13.

** Hilmi Ziya Ülken, *Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine*, Ülken Yayınları, İstanbul, 2006, s. 186/198.

*** Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2006.

Mitik dünyanın "kültler"inin de belirginleştiği yaratılış destanlarında ve diğerlerinde "su kültü" ortak bir kabuldür. Türklerin yaratılış destanı, "Evvelce ancak su vardı; yer, gök, ay ve güneş yoktu" diye başlar. Bu sonsuz suyun üzerinde "kara kaz şekline girip" uçmakta olan "Tanrı (Kuday)" ile adsız sansız bir "kişi" vardır. Evrenin ve insanın yaratılışının konu edildiği destanda Tanrı Kuday, yaratmaya var olanları kullanarak başlar; önceden var olan şeyler (su, taş, toprak), ona ilham verir. Can sıkıntısını da düşündüren yaratma eylemi sırasında "kişi"nin çocuksu şımarıklığı, art niyeti, kötücül düşünceleri, yeteneğini aşan hırsları, utancı, korkusu, günaha bulaşması, gafleti, kötülüğe eğilimli oluşu, aşırı özgüveni, kendini beğenmişliği de yaşanan olaylarla belirginleştirilir. Bütün bunlar onun "Erlik" adını almasını hazırlar. "Kişi" bir ad'a kavuşur; ama yerinden ve uçma yeteneğinden olur. Tanrı ona şöyle seslenir:

"İmdi sen günahlı oldun; bana karşı fenalık düşündün. Sana itaat eden halkın düşünceleri dahi fena olacaktır. Bana itaat eden halkın düşünceleri arı, temiz olacaktır; onlar güneş görecekler, aydınlık görecekler. Ben gerçek Kurbutsan adını almışımdır. Senin adın ise Erlik olsun; günahlarını benden gizleyenler senin halkın olsun; günahlarını senden gizleyenler benim halkım olsun!"*

Türk kozmogonisinde, iyi ile kötünün mücadelesi böyle başlar ve sonraki edebî verimlerde çeşitli figürlerle yaşar.

Kozmogoni mitlerinde, yukarıda görüldüğü gibi, varoluşa ve varlığa ilişkin evrensel değerler öne çıkar. Dolayısıyla bunlar, mitolojilerin ortak motiflerinin izlerini taşır. Bir toplumun *genetik şifreleri*ni sunan destanlar ise, evrensel kozmogoni mitleriyle iç içe olduğu kadar kültürel kabulleri de yansıtır. Bu yönüyle ilk bakışta birleştirmez, ayrıştırır; dikkatle bakıldığında ise insanlık durumlarını yansıtma ve yorumlamadaki tutumlarıyla yerelden evrensele açıldıkları fark edilir.

* Abdülkadir İnan, *A.g.e.*, s. 14/19.

Avrupalı entelektüelin de, "Osmanlı münevveri"nin de Yunan destanları *İlyada* ile *Odysseia* ilgisini, hümanist felsefe ve "evrensellik" düşüncesi yönlendirmiştir. Avrupa için yaratıcı bir hamle değeri taşıyan Rönesans, Antik Yunan'ın değerlerini, skolastik zihniyetin aşılması sürecinde, anılan destanlarla günceller. Antik Yunan felsefesine âşina olan Osmanlı münevveri; Devlet, Tanzimat (1839) ve Islahat fermanlarıyla (1856) geleceğini Avrupa'da görmeye başladığı süreçte, divan şiirinin estetik zeminini oymaya yönelir. Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* (1888) adlı tiyatro eserine yazdığı "Mukaddime-i Celâl"de, divan şiirinin "güzel"iyle bir bakıma dalga geçerken sadece bir mazmuna değil, bir dünya görüşüne ve estetik zevke de karşı çıkar.* Onun talebi, edebî olmaktan çok siyasidir; ama açtığı yol, edebiyatta bir dünyadan vazgeçerek yeni güzeller peşinde koşmak isteyenler tarafından genişletilip Yunan mitolojisine çıkarılır.

Kendine has referanslarıyla divan şiiri, bütünlüklü bir dünyanın, daha yerinde bir tabirle bir zihniyetin ürünüdür. Bu bütünlük içinde mitoloji de vardır elbette; ama bu mitoloji, kaynağını büyük oranda Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinden alır.** Yunan'dan esintiler bulunmakla birlikte *Şehnâme*, Doğu'nun metnidir ve tabii ki Fars kültürünü ihya etmek amacıyla yazılmıştır. 1890'larda *Şehnâme*'nin artık Osmanlı münevverine yetmediğini gösteren bazı kitaplar yayımlanır.

Osmanlı münevverinin bir dünyadan başka bir dünyaya geçme isteğinde Antik Yunan tarihi ve mitolojisi önemli bir göstergedir. "Yusuf Kâmil Paşa'nm 1859'da Türkçeye çevirdiği *Télémaque*, Eski Yunan tarihine ve mitolojisine karşı oldukça geniş bir ilgi uyandırmıştır."*** Bu ilgiyle Yunan ve Latin tarihine, felsefesine ilişkin bazı yazılar da Türkçeye çevrilir. Çeviri faaliyetinde edebî bir yönsemeyi hazırlayacak dikkatten çok, Yunan

* Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah*, (Haz.: Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1975.

** Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984; Dursun Ali Tökel, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar-Şahıslar Mitolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

*** Şevket Toker, *Türk Edebiyatında Nev-Yunânîlik*, İzmir, 2009, s. 4.

ve Latin şairlerinin "Hakîm" tarafına dikkat çekilir ve onlar, düşünce adamı olarak öne çıkarılır. 1890'da, Şemseddin Sâmi'nin *Esâtîr* adlı kitabı yayımlanır. Ahmet Mithat Efendi'nin 27 Mart-31 Mart 1890 tarihlerinde *Tercüman-ı Hakîkat* gazetesinde çıkan "Mitoloji ve Şiir" ile "Tekrar Mitoloji ve Şiir" başlıklı yazılarıyla başlayan tartışma, şiirde mitolojiye bağlı kaynaklanma sorununun irdelenmesinde tahrik edici olur.*

Nâbizâde Nâzım'm 1894'te yayımlanan yirmi dört sayfalık *Esâtîr* adlı risalesinden üç yıl sonra Ahmet Mithat Efendi, 5 Eylül 1897 tarihli *Tercüman-ı Hakîkat* gazetesinde çıkan "İkrâm-ı Aklâm" başlıklı yazısında, yeni edebiyatın asıl kaynaklarının neler olması gerektiği üzerinde durarak, "Avrupa klasiklerinin ehemmiyetinden ve dilimize çevrilmeleri gerektiğinden söz eder".** Bu görüş, yandaşları tarafından desteklenir; başta Cenap Şahabettin olmak üzere muhalifler tarafından eleştirilir. Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın doğuşuna rastlayan tartışma, ilgi Servet-i Fünûnculara kayınca kapanır. Selanikli Hilmi'nin 1900'de yayımlanan *İlyas Yâhud Şâir-i Şehîr Omiros*'u, *İlyada*'nın ilk çevirisi olmak bakımından önemlidir.***

Yukarıda anılan kitaplar ve edebiyat tarihlerine "Klasikler Tartışması" diye geçen yazılarla Yunan mitolojisi, Avrupai ve yeni bir edebiyatın kaynaklanabileceği bir vaha olarak Osmanlı münevverinin zihnine yerleşir. Servet-i Fünûn şair ve yazarları, estetik ve edebiyatla ilgili görüşlerinde, Eski Yunan ve Roma şairlerini de gözetirler. "Deha" konusunu estetik bir sorun olarak irdeleyen Hüseyin Cahit (Yalçın), öncelikle Yunan ve Roma şairlerinin "deha"yı nasıl algıladıklarını belirtir. "Taklit" başlıklı yazısında, Roma edebiyatının Yunan edebiyatını taklit ettiğini; ama taklit edenlerin "benzerlerinden daha aşağı eser yaratmadıklarını" söy-

* Ramazan Kaplan, *Klâsikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998; Şevket Toker, *A.g.e.*

** Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1989, s. 252, 254.

*** Prof. Dr. Şevket Toker, *Türk Edebiyatında Nev-Yunânîlik* adlı çalışmasının "Tanzimat Döneminden Nev-Yunânîlik Girişimine Kadar Edebiyatımızda Eski Yunan ve Latin'e Duyulan İlgi" başlıklı birinci bölümünde, Yunan ve Latin tarihi ile mitolojisine ilişkin çevirilerle telif yazılara, içeriklerini de belirterek dikkat çekmiştir.

ler. "Âsâr-ı San'at Nasıl Husûle Gelir-Emsile-i Tarihçe" başlıklı yazısında da, Eski Yunan sanatının "millî hayatı" ifade yönündeki örneklerini, heykeltıraşlık ile Homeros'un şiirlerinden gösterir. Halit Ziya (Uşaklıgil) da, 1307 (1891)'de yayımlanan *Hikâye* adlı kitabında "realist bir edebiyatın kaideleri"ni verirken, "hikâyenin ilk olarak Yunanlılarda görüldüğünü" belirtip bunları birer birer sayar. Ayrıca Homeros ve Virgile'in kendilerinden sonraki Batı edebiyatı için kaynak olarak nasıl değerlendirildiğini örneklerle vurgular.*

1910'lu yıllarda, hem Yunan tarihi ve mitolojisine dair yayımlanan kitaplarla hem de "Nev-Yunânî" bir edebî mektep kurma arzusuyla mitoloji, şiir için kaynak olarak algılanmaya başlanır. Yahya Kemal, Paris'ten 1912'de "Nev-Yunânîlik" düşüncesiyle yurda döner. Paris'ten yeni fikirler getiren Yahya Kemal ile Fransız edebiyatının öne çıkan bazı yazarlarının romanlarını okuyup etkilenen Yakup Kadri, "Nev-Yunânîlik"i esas alan bir "edebî mektep" (edebiyat hareketi) kurmaya niyetlenir. Bu niyet, eyleme dönüştürülmek üzere Tevfik Fikret'e açılır ve onun da desteği alınır. Tevfik Fikret'e müracaatta, şairin 1911'de yayımlanan *Halûk'un Defteri* adlı kitabındaki "Promete" adlı şiiri yönlendiricidir. Yahya Kemal, projesini yıllar sonra şöyle anlatır:

> "İkimiz de bir hülyaya kapıldık; İran'dan Yunan'a geçmek... Eski edebiyatın mihrâkı İran'dı. Geç olmakla beraber Yunan klâsiklerine dönecektik. Nazariye şuydu: Modern edebiyatımız, gerçi Avrupa'ya dönmüştü. Fakat bu model Fransızların son şiiri ve son nesri idi. Bu kâfi olamazdı. Bütün Avrupa'yı anlamak için ancak Yunanlılardan başlamak lâzımdı. Biz coğrafyaca, kısmen de medeniyetçe Yunanlıların vârisiyiz. Bu verasete din mâni olmuştur. Bu hal, 1850-1860 senelerine kadar sürmüştür. Biz, o tarihlerden bu yana hep Fransızlara tâbi olmuşuz. Bütün Fransızların ve onlarla beraber Avrupalıların menbaı olan Yunanlılara dönmeliyiz ki, tam mânasiyle bir edebiyatımız olabilsin."**

Yunan mitolojisi, Yahya Kemal'e göre "Bahr-i Safîd Havzası"nın (Akdeniz Havzası) verimidir ve kaynak noktasında sıkıntı duyu-

* Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 107, 111, 124, 170, 171.

** Hasan Âli Yücel, *A.g.e.*, s. 255.

lacak bir sebep yoktur. Ama Balkan Savaşı'nın çıkacağı günlerde belirlenen bu kaynak için, "Millî Edebiyat" görüşünü sahiplenenler başta olmak üzere bazı edebiyatçılar, Yahya Kemal, Yakup Kadri ve Tevfik Fikret gibi düşünmez. Ömer Seyfettin "Boykotaj Düşmanı" başlıklı bir hikâye yazarak *Tanin*'de yayımlar. "Nev-Yunânîlik"i esas alanların sözcük dünyasını ve söyleyiş özelliğini kullandığı hikâyede, Yahya Kemal'in yorumuyla, onların iddialarını gülünç hale getirir; başka bir deyişle "Nev-Yunânîlik"in parodisini yapar ve onları "Yunan donanmasına iane toplayan ve Yunanlılığa hizmet eden iki adam gibi gösterir".*

Yahya Kemal'in "Byblos Kadınları" ve "Sicilya Kızları" adlı şiirleri ile Yakup Kadri'nin mensur şiirle "diyalog" karışımı birkaç yazısı, "Nev-Yunânîlik" iddiasının ürünleri olarak kalır ve bu "edebî mektep", açılmadan kapanır. "Servet-i Fünûn" ve "Fecr-i Âtî"nin görüşlerini eleştirip onlara karşı yeni bir oluşumun merkezi niyetiyle 1914 Mart'mda yayımlanan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde, "Nev-Yunânîlik" görüşü onarılarak canlandırılmak istenirse de, bir sonuç alınamaz. Şahabeddin Süleyman'ın "Nâyîler" diye sunduğu bu çıkışta, Yahya Kemal'in "Nev-Yunânîlik" görüşünün etkisi bulunmakla birlikte,** kaynak olarak Yunan kültürüne Selçuklu dönemi verimleri, özellikle Mevlânâ'nm eserleri eklenir.*** Ülkenin zor yıllarında bu girişim, bir fantezi olarak kalır. Bu fantezinin aynı zor yılların beslediği "milliyetçilik" düşüncesi ve bu düşünce doğrultusunda gelişen edebiyat için bir kapı araladığı söylenebilir. Aralanan kapıdan Türk mitolojisine girilir. "Bizde mitolojiyi sanat ve fikriyatta canlı bir mevzu hâline getirmek isteyen Ziya Gökalp'tir." diyen Hilmi Ziya Ülken, onun yönelişini, çabasını ve etkisini şöyle açıklar:

> "O, ilk defa Türk destanlarını tetkik ederek onları yeni lisanla nazma çevirmeye ve yeni sanata mal etmeye çalıştı. Genç şair Orhan Seyfi tarafından takip edildi. Ziya Gökalp daima köklere

* Hasan Âli Yücel, *A.g.e.*, s. 256; Şevket Toker, *A.g.e.*, s. 39.

** Sadık Tural, "Yahya Kemal'in Arayışlarının Yol Açtığı Bir Edebî Topluluk: Nâyîler" içinde: *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1983.

*** Şahabeddin Süleyman, "Nâyîler-Yeni Bir Gençliğin Karşısında", *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 1, Mart 1330/1914, İstanbul.

kadar giderek payen devrin mitolojisini tetkik etti. İslâmî devrin destanlarıyla meşgul olmadı."*

Ziya Gökalp'in *Kızılelma* (1914) ve *Altın Işık* (1923) adlı kitaplarında bir araya getirilen manzumelerinde, Türk mitolojisinden figürlere, motiflere yer verildiği veya bazı manzumelerin tamamen mitosun yeni bir yorumu olarak kurgulandığı görülür. Gökalp'in "Millî Edebiyat"ın kaynakları konusundaki uyarıcı bu denemeleri ve bazı sivil örgütler ile dergilerde gençleri buluşturarak onları yönlendirmesi, ülkenin yaşadığı zor yıllarda "Millî Edebiyat Hareketi"nin tutunup yaygınlaşmasını sağlar. Bu arada, 1920'lere gelirken *İlyada*, *Odysseia* ve Homeros üzerinden Yunan mitolojisine ilgi tazelenir. Bu ilgiyi "Millî Edebiyat" görüşünün poetikasını ve edebî ürünlerini veren Ömer Seyfettin ile Ali Cânip'in tazelemesi, tuhaf gelebilir. Nitekim Beşir Ayvazoğlu, Ömer Seyfettin'in *İlyada*'yı –bazı tasarruflarla– Leconte de Lisle'in Fransızca çevirisinden Türkçeye aktarmasını, "Ne var ki daha sonra bu sevimli hikâyeci de *İlyada*'yı tercüme etmeye kalkışmıştır"** diyerek, bir bakıma, ayıplar. Hasan Âli Yücel ise, Ömer Seyfettin'in önceki tutumunu "konjonktür"ün belirlediğini vurgulayıp, onun *İlyada* çevirisinden sonra yazdığı "Garp Edebiyatı ve Yunan Klasikleri" başlıklı yazısına yıllar önce dikkat çekmiştir. Bu yazıda Ömer Seyfettin, "Sanatın sırrı Yunan-Lâtin klasiklerindedir. Sadelik, sağlık, samimîlik, vuzuh bu büyük eserlerin esasıdır" der ve ilerleyen satırlarda şöyle bir nasihatte bulunur: "Yazı yazmaya, hususiyle matbuat için yazmaya başlamazdan evvel derin derin, ders gibi, mukaddes bir kitap gibi Homer'i okumahsımz."*** Bu sözler, Ömer Seyfettin'in "Millî Edebiyat Hareketi" içinde dile getirdiği görüşlerin yakınında durduğu için *İlyada*'yı çevirdiği şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla ortada garipsenecek bir durum yoktur. Bununla birlikte Ömer Seyfettin'in Ziya Gökalp'in açtığı kanalı değil de, Yunan mitolojisini öncelemesi düşündürücüdür. Fakat burada bir öncelemeden çok, Gökalp'in görüşlerini izleme söz konudur.

* Hilmi Ziya Ülken, *Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine*, s. 173.

** Beşir Ayvazoğlu, *Geçmişi Yeniden Kurmak*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1987, s. 80.

*** Ömer Seyfettin, "Garp Edebiyatı ve Yunan Klasikleri", *Türk Kadını Mecmuası*, S. 15, İkinci Kanun 1919, İstanbul; Hasan Âli Yücel, *A.g.e.*, s. 288.

Ziya Gökalp, Ruşen Eşref'e verdiği mülakatta, "Fransız klasisizmi" gibi bir Türk Klasisizmi yaratmak için Fransızların gittiği yolu izlemek gerektiğini belirterek şunları söyler: "Bizde klasik bir edebiyat meydana gelmesi için bizim de eski Yunan ve Latin edebiyatlarına kadar çıkmamız, onların meziyetlerini almamız ve bunu kendi bünyemize uydurmamız lazım gelirdi." Gökalp'in bu sözü ile kaynaklanma noktasında Türk mitolojisinden saptığını söylemenin imkânı yoktur. Çünkü o, Yunan ve Latin edebiyatlarının "özü"nü değil, biçimini almak gerektiğini vurgular. Onun söylemi içinde öz, Türk mitolojisinde vardır; bu özü, yani "mitos"u söyleyecek, başka bir deyişle "epos"a dönüştürecek şairler yoktur ve iyi niyetli mevcut denemeler de yetersizdir.*

Ömer Seyfettin'in *İlyada*'yı çevirme girişiminin nedenleri, Ziya Gökalp'in yukarıda dikkat çekilen söyleminden olduğu kadar Ali Cânip'in "Homer Kimdir? İlyada ve Odise Nasıl Eserlerdir?", "Epope Nedir?", "Epope Asrî Bir Nev'i midir?" ve "Yine Epope'ye Dair" başlıklı yazılarından da anlaşılabilir.** Bu yazıların ilki 1916'da, diğerleri de 1918 ve 1919'da yayımlanmıştır.

Ali Cânip "Homer Kimdir? İlyada ve Odise Nasıl Eserlerdir?" başlıklı yazısında, önce anılan eserlerin Avrupa edebiyatlarında gördüğü ilgiye ve nasıl bir yenileyici etkide bulunduğuna dikkat çeker; sonra eserlerdeki epik anlatım ile mitosların yorumlanışı ve sunuluşunu değerlendirir. Ali Cânip'in bu eserlere ve Homeros'a ilgisini yönlendiren şey, "epope"nin kaynakları, sınırları ve olabilirliğidir. "'Epope' nev'i ancak bu şaheserler meşk kabul edilerek kemâlini bulmuştur" diyen yazar, edebiyatta ilerlemenin Homeros'un eserlerini çevirmekten geçtiğini de şu sözlerle vurgular: "Onu, irfânma ait kütüphânesine sokmamış milletler, edebiyat telâkkisinde mutlaka geride kalmışlar demektir. Çünkü Homére asrîliğin, yeni san'atın babasıdır."***

* Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, (Haz.: Şemseddin Kutlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985, s. 191/195/196.

** Ali Cânip Yöntem'in yazıları, Doç. Dr. Ahmet Sevgi ile Yrd. Doç. Dr. Mustafa Özcan tarafından derlenerek iki kitapta bir araya getirilmiştir. Ali Cânip'in atıfta bulunduğumuz yazılarında, anılan akademisyenlerin hazırladığı *Prof. Dr. Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri* (Konya, 1995) adlı kitap kullanılmıştır.

*** *Prof. Dr. Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, s. 775/776.

Ali Cânip, "Epope Nedir?" başlıklı yazısında, epopenin tanımı için Voltaire'e müracaat eder ve onun "kahramanca maceraların manzum hikâyesi" tanımını benimser. Ribot'nun "Yaratıcı Muhayyile Üzerine Tetkik" adlı kitabını izleyerek, "epope"nin ortaya çıkışını halk efsanelerinin toplanması ve güçlü bir şair tarafından üslûba çekilmesiyle açıklar. "Bugünün epopeleri de romanlardır" diyen yazar, Mehmet Emin (Yurdakul)'in denemelerini de, divan şiiri kalıpları içinde yazılan şiirleri de epope olarak değerlendirmez. Ona göre, "millî epopemiz yoktur. Epope asrî bir nev'i olmadığı için artık yazılamaz da!.."* "Epope Asrî Bir Nev'i midir?" ve "Yine Epope'ye Dair" başlıklı yazılarında da Ali Cânip, epope devrinin kapandığını, dolayısıyla epope yazılamayacağını, ama "poem epik"in mümkün olduğunu ileri sürer.** Bu görüşler, Ziya Gökalp ve onun yönlendirmesiyle yazılan şiirlerin, Gökalp'in de belirttiği gibi, amaçlanan ve arzulanan sonucu vermediğini bildirir.*** Ömer Seyfettin'in Homeros'a ve eserlerine gösterdiği ilgide de aynı kabulün yönlendirici olduğu söylenebilir.

İki Hümanizm Arasında

1920'li yıllardaki "destan"**** arayışları, Cumhuriyet dönemi Türk

* *Prof. Dr. Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, s. 667.

** *Prof. Dr. Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, s. 668/674

*** Prof. Dr. Bilge Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit 1. Türkçü Tenkit* (Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1995) adlı çalışmasında, Ali Cânip Yöntem'in anılan yazılarını, "Millî Edebiyat Hareketi"nin söylemleriyle birlikte bütüncül bir biçimde değerlendirmiştir.

**** "Destan" terimi, Türk edebiyatında sadece "epos" karşılığı olarak kullanılmamıştır. Prof. Dr. Şükrü Elçin, "Türk Dilinde 'Destan' Mefhumu" başlıklı yazısında, *"İslâm kültürü tesiri altında 'destan' kelimesi divan, halk ve modern edebiyatımızda çok çeşitli türlere alem olmuştur"* dedikten sonra, mesnevî şekliyle yazılmış dinî hikâyelerin, dinî tasavvufî eserlerin, aşkî hikâyelerin, mensur nasihatnâmelerin, manzum vakayinâmelerin, mensur tarihî eserlerin, manzum masalların, mensur epik karakterli eserlerin ve "saz şairleri ile modern şairlerin her türlü hayat hadiselerini içine alan şiirlerinden bazıları"nın destan olarak sunulduğunu kaydeder. (*Türk Edebiyatı*, "Destan Özel Sayısı", S. 145, Kasım 1985, s. 16) Biz, yazımız bağlamında, "destan" terimini "epos" karşılığını gözetir biçimde değerlendiren ve soruna, mitoloji merkezli yaklaşan görüşleri dikkate alıyoruz. Yazımızın "Değerler Düzeni ve Mitoloji" bölümünde belirginleştirdiğimiz "mitos"-"epos" ayrımını, Beşir Ayvazoğlu'nun "destanla

şiirinde mitoloji ilgisinin canlı kalmasını sağlar. Özellikle Hilmi Ziya Ülken, şiirde kaynaklanma sorunu üzerinde, ömrü boyunca ısrarla durur. Halûk Nihat Pepeyi'nin *Erenler, Gaziler Destanı* (1951) adlı kitabına yazdığı takrizde, Türk şiirindeki mitoloji ilgisi ve bu ilgiyle canlanan destan yazma pratiğinin bir bakıma tarihini çıkarır. Hilmi Ziya'nın "Şiirin, hattâ edebiyatın bütün nevileri Epopée'den çıktığı gibi, cemiyetlerin büyük kaynaşma devirlerinde yine ona dönemez, onda birleşemez miyiz?" sorusu, destanın neden hem teorisini yapmaya giriştiğini, hem de destan denemelerinde bulunduğunu açıklar. Hilmi Ziya, 1918'de "Anadolu'nun Bugünkü Vazifeleri" adlı bir kitap yazarak "halk köklerine sokulmanın tafsilâtlı bir planını vermeye" çalışmış; bu plan dahilinde örnek olması niyetiyle "Tepegöz"ü, "Anadolu masallarına giriş olarak [da] 'Şiirlerimin Kıvılcımı'nı" yazmış; 1919'da hazırladığı "Anadolu'nun Hakikî Merkezi" adlı kitabıyla "destanlarımızın daha etraflı tahliline" girişmiştir. Onun bu çabaları, Halûk Nihat ve Ahmet Kutsi gibi gençler üzerinde etkili olmuş ve onların Anadolu'ya yönelmelerini hazırlamıştır. Hilmi Ziya, 1920'lere gelirken oluşan hava içinde Hâşim Nâhid'in "Âdem'le Havva" adlı manzum bir kozmogoni masalı yayımladığını da kaydeder. 1929'dan itibaren Hüseyinzâde Ali'nin sınırlarını "Garp milletleri millî destanlarını *İliada* modeline göre yarattıkları gibi, biz de kendi destanlarımızı *Şehnâme* modeline göre vücuda getirmeliyiz" diye belirlediği "Şark hümanizması" görüşünden etkilenen Hilmi Ziya, sonraları da kendi denemelerini "esasından hırpalayan" Nurullah Ataç'm, dikkatlerini "öz şiir üzerine" çevirdiğini belirtir. Gelinen nokta, Ali Cânip'in ileri sürdüğü "epope"nin imkânsızlığı ve "epik şiir"in mümkün olduğu görüşüdür. Hilmi Ziya 1940'larda *Tasvir* gazetesi ile *Ş*a-

mitoloji münasebetini" açıkladığı şu sözleriyle bir kez daha vurgulama gereği duyuyoruz: *"Mitoloji destanların muhtevasıdır denilebilir. Destan, halk arasında dağınık, şekillenmemiş, hatta henüz birer sezgi mahiyetinde olan mitosların poetik ifade içinde kazandıkları düzen ve silsiledir. Yani destan mitosla epos'un izdivacıdır. Nisbeten aydınlık çağlara yaklaştıkça mitoslar arasına légendaire motifler de karışır. Mitoslar, eposla birleşmeden önce kaygan ve sık sık değişebilen tasavvurlardır. Kısaca ifade etmek gerekirse, epos, mitosu bağlayarak daha fazla değişmeye uğramaksızın dilden dile aktarılmasını temin eder."* ("Yirmi Soruda Mitoloji ve Biz", *Türk Edebiyatı*, S. 145, Kasım 1985, s. 43)

dırvan ve kendisinin çıkardığı *İnsan* dergisinde, destana dair yazılar yayımlamayı sürdürür. Ona göre, Cumhuriyet'le birlikte Anadolu'ya dağılan şair ve yazarlarda, önceki zamanlarda görülen "pejoratif destan fikri" silinmeye başlamıştır. "Pejoratif destan fikri" sözüyle Ziya Gökalp'in açtığı kanal gözetilmekte ve bu yönelişin onaylanmadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla gelinen noktayı, makul bir gelişme olarak yorumlayan yazar, "her epopé[nin] dünya edebiyatına yeni bir kapı" olduğunu "fakat o seviyeye yükselmek için evvelâ bütün kuvvetile millî olmak lâzım" geldiğini belirtir ve buna da "halk muhayyilesinin şahıslandırdığı bariz tipler"le ulaşılabileceğini vurgular. Burada önerilen, *İslâm kaynaklı bir Anadolu hümanizmi*dir. Bu yüzden Hilmi Ziya, "garplılaşmak isteyen milletlerde, meselâ bizde [Avrupa'da olduğu gibi] destanın aynı tazelikle mitolojiye bağlanması kabil değildir" der. Onun önerisi, "İslâmileşmiş mitoloji parçalarını" değerlendirmektir. Bu öneri, pagan dönemine ait mitoslardan değil, menkıbelere bağlı destanlardan kaynaklanmak gerektiği anlamına gelir. Yazar, "tarih şuuru"na koşulu olarak canlandırılması gereken "destan şuuru"nu, Behçet Kemal Çağlar'ın bazı denemeleriyle örneklerken pagan dönemini değil, menkıbeler dönemini kaynak edinmek gerektiği yönündeki görüşlerini "Dede Korkut" üzerinden açıklar: "Bu, destanımızın payen kapısıdır. Fakat İslâmî devirde onu tamamen yaşamıyoruz. Vatanın destanına *Battal Gazi* ile başlamak lâzım". Bu öneri, "Nev-Yunânîlik"ten vazgeçip, Türk milletini Anadolu topraklarının yarattığı düşüncesine ulaşan Yahya Kemal'in görüşleriyle aynıdır. Nitekim yazar, Yahya Kemal'in tecrübesini örnek olarak gösterir ve yazısını, paranteze aldığı şu cümle ile bitirir: "Hüseyinzâde'nin gösterdiği yola rağmen Garbın klâsik destan ruhundan alınacak çok şeyimiz olduğunu zaman göstermektedir."*

Hilmi Ziya'nm paranteze aldığı son sözde kapalı biçimde ilettiği düşünce, Sabahattin Eyuboğlu'nun *İnsan* dergisindeki yazılarında daha açık olarak söylenmiştir. *İnsan*'ın "müessisleri"nden Sabahattin Eyuboğlu, derginin ilk sayısındaki "Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenkten Türke Dönüş" başlıklı yazısın-

* Halûk Nihat Pepeyi, *Erenler, Gaziler Destanı*, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1951, s. 5-15.

da, "Yeni Türk sanatkârı"nı, "Avrupa'ya Frenk hayranlığı ile gidip Türk hayranlığı ile dönen adamdır" diye tarif ettikten sonra "yeni", "Avrupa'ya gitmek", "Frenk hayranlığı", "Türk hayranlığı" ve "Avrupa'dan dönmek" tabirlerini birer birer açıklar. Avrupa'yı "yeni dünyanın şuuru" olarak gören yazar, "Her hayranlık gibi Frenk hayranlığı da bir hayat hamlesidir" der. Ona göre bu hayranlığı hazmedemeyenler, "iyi eser" verememektedir. Eyuboğlu, geçmişin yeni zihniyetle kavranması gerektiğini, böylece "eski şekiller"in "yeni manalarla" dolacağını belirtir. Bu noktada yazarın verdiği örnek, derginin duruşunu destekleme yönünden anlamlıdır. Şöyle der: "Frenk humanistleri eski Yunan ve Latin kültürünü kendi kıymet telâkkilerile uzlaştırmışlardır. (...) Humanizm eskiye dönmek değil, eskiyi yeni yapmaktır."*

Derginin sonraki sayısında yayımlanan "Fuzuli'de Şiir Telâkkisi" başlıklı yazısında, Fuzûlî'yi zamanının ruhuyla kavrayıp güncelleyen Eyuboğlu, bir bakıma "göçmüş bir âlem"in "yaşayan ruhlara" söylediklerini duyurmaya ve böylece geçmişi "aktüel bir kıymet" haline getirmeye çalışır.** "Yaşayan Mazi" başlıklı yazısında, "tarihî bilgi" ile "tarihî zihniyet" ayrımına gider ve "millet duygusu"nu "tarih şuuru"nun geliştirdiğini belirtir. Ona göre tarih bilimsel bir disiplindir ve insana bir kültüre mensup olma heyecanı vermez. Bu heyecanı ancak "tarih şuuru" kazandırır, ki bu da "tefsiri"/yorumu gerekli kılar. Bu yapılmadığı takdirde, yaşayan insan ölülerin içinde gezerken onları yaşatmayı beceremediği gibi kendisi de bir ölü olur. Bu yüzden, "Bizim mazide yaşamamız değil, mazinin bizde yaşaması lâzımdır".*** Eyuboğlu'nun "mazinin bizde yaşaması" diye belirlediği durum, kültürdür; o, belki de terminolojinin oturmamış olması yüzünden sorunu hayli karmaşık bir hale getirir. Yazıda söylenen, kültürün bir süreklilik olduğudur.**** Hilmi Ziya gibi Sabahattin Eyuboğlu da, bu sürekliliği şiirde Yahya Kemal ile örnekler.

* Sabahattin Eyuboğlu, "Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenkten Türke Dönüş", *İnsan*, S. 1, Nisan 1938, İstanbul, s. 37.

** Sabahattin Eyuboğlu, "Fuzuli'de Şiir Telâkkisi", *İnsan*, S. 2, Mayıs 1938, İstanbul.

*** Sabahattin Eyuboğlu, "Yaşayan Mazi", *İnsan*, S. 5, Birinci Teşrin 1938, İstanbul, s. 381.

**** Mehmet Can Doğan, "Hümanist Bir Kültür Projesi: *'İnsan'*", *Türk Yurdu*, S. 250, Haziran 2008, Ankara.

Hilmi Ziya 1920'li, 1930'lu yıllardaki mitoloji ve destan kaynaklı şiir arayışlarına dikkat çekerken Salih Zeki (Aktay)'yi hiç anmaz. Bunun sebebi, Cemil Meriç'in deyimiyle Salih Zeki'nin "Yunan'a kaçmış" olmasıdır. *Persefon* (1930), *Asya Şarkıları* (1933), *Pınar* (1936), *Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar* (1961) adlı kitaplarındaki şiirlerin hemen hepsinde Yunan mitolojisinin referans alındığı görülür. Yazılarıyla da ömrü boyunca Yunan mitolojisini tanıtmaya ve yaymaya çalışan Salih Zeki, Yunan mitoslarını kavramsal olarak değerlendirir ve kötü birer çeviri havası veren şiirlerinde bu mitoslar, *yığma olarak* yer alır. Referanslarının altında ezilen ve referansları yüzünden okuyucu da bulamayan bu şiirlerin talihsiz şairi için Cemil Meriç şöyle der: "Şiir Yunan'dı Sâlih Zeki için, Yunan'a benzeyendi. Bu topraklarda yaşayan son Yunanlı sayardı kendini. Oysa iliklerine kadar Türk'tü. Gururu ile, zevkleriyle, zaaflarıyla."*

Cemil Meriç'in Salih Zeki şahsında belirginleştirdiği ikilem, sadece bu şairin yaşadığı bir durum değil, Batılılaşma sürecinde pek çok entelektüelin kurtulamadığı bir derttir. Türk entelektüeli, Yunan mitolojisini bir *kültür davası* olarak algılamış ve modernleşmenin ufku olarak görmüştür. Bu ufuktan doğan güneşin aydınlattığı Türk mitolojisi de, bir kavga argümanı olarak yorumlanmış; dolayısıyla içerdiği enerjiyi yayamamıştır.

"Ulus devlet"in kurumlarıyla yerleştiği 1920'li ve 1930'lu yıllarda, İslâmiyet'ten önceki Türk tarihi ve kültürü üzerine araştırmalara hız verilir. Bu süreçte Türk mitolojisi ile destanları, efsaneler, masallar ve türküler hakkında ciddi bir araştırma, yorumlama ve derleme faaliyeti başlar.

1930'lu yıllarda Türk mitolojisinin milli bir duyarlılık ve heyecanla sahiplenildiği görülür. *Atsız Mecmua*'da Prof. Ahmet Zeki Velîdî [Zeki Velidi Togan], "eski destan enkazı bir mîllî şair tarafından işlenerek ihya edilip yeni, muayyen ve mükemmel bir şekil alabilir mi? Destan zamanı geçmiş değil midir?"** sorularını bir dizi makale ile cevaplamaya girişir. Derginin Türk destan, efsane, masal ve türkülerine ilgisi; araştırma, yorumlama ve der-

* Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 112.

** Ahmet Zeki Velîdî, "Türk Destanının Tasnifi", *Atsız Mecmua*, S. 1, Mayıs 1931, İstanbul, s. 11.

leme ile sürdüğü gibi, mitolojiden alınan figürler ve motiflerin kullanıldığı şiirlerin ortaya çıkmasını da hazırlar. Başta Hüseyin Nihal (Atsız) olmak üzere, Sabahattin Ali, Fethi Tevetoğlu ve başkaları şiirlerinde Türk mitoslarını kullanır. Fuat Şükrü'nün *Turan ve Türkler* (1931), Mehmet Necati Öngay'ın *Ergenekon'dan Doğan Güneş* (1935), Fethi Tevetoğlu'nun *Türklüğe Kurban* (1943), Hüseyin Nihal Atsız'ın *Yolların Sonu* (1946), Feyzullah Sacit Ülkü'nün *Ülkü ve Şiir* (1949) adlı kitaplarındaki bazı şiirlerde, Türk destanlarından motifler veya figürler "Türkçü" bir söylemle yer alır. Aynı dikkat ve ilgiyle Basri Gocul *Türk Millî Destanı Oğuzlama* (ilk kitap 1948) adlı bir dizi kitap çıkarır. Bu dikkat, "Türkçü" söylem yumuşatılarak, 1950'lerden 1980'lerin ilk yıllarına kadar korunur. Şiire destanla giren ve hep destanda kalan Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu *Bozkurtların Ruhu* (1952), *Gençosman Destanı* (1959), *Kür Şad İhtilâli Destanı* (1970), *Malazgirt Destanı* (1971), *Bozkurtların Destanı* (1972), *Kopuzdan Ezgiler* (1979) ve *Destanlarda Uyanmak* (1984) adlı kitaplarında, pagan dönemi mitosları ile İslâmî döneme ait menkıbeleri kaynak olarak değerlendirir. Gençosmanoğlu'nun gayretini, "Türk-İslâmcı" söylem yönlendirir. Bu destan şairi, bir soru üzerine gayretini şöyle açıklar:

> "Destan, tek başına bir konu olmakla beraber, san'atın her dalına konu ve ilham veren derin, geniş ve gür bir kaynaktır. Kitaplarımla bunu yapmak istedim. Aynı zamanda destan, millî şuuru dinç tutan, millî dinamizmi yoğuran en büyük amillerden biridir. Millî şuur olmadan, millî hiçbir şey yapılamayacağına göre, gençlerin şuurlarına, bilenmiş bir süngü parlaklığı ve keskinliği kazandırmak istedim. Destanda ibretler vardır; dünya görüşümüz vardır; acılarımız, mutluluklarımız vardır... Bunları yansıtmaya çalıştım."*

Gençosmanoğlu'nun benimsediği söylemin içinden yazan Yetik Ozan'ın *Atmaca Uçurumu*'ndaki (1974) bazı şiirlerinde duyuş, destansıdır; aynı özellik Dilâver Cebeci'nin *Şafağa Çekilenler* (1984) adlı kitabındaki şiirlerde de görülür.

Hilmi Ziya Ülken'in Yunan mitolojisinden hareketle geliştirdiği *İslâm kaynaklı Anadolu hümanizmi* görüşünün, kimseyi kendi-

* Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, "Söyleşi", *Töre*, S. 22, Mart 1973, Ankara, s. 38.

si kadar ilgilendirmediği söylenebilir. 1930'ların ortasında devlet politikası halinde beliren ve *Yücel* dergisinde (ilk sayı: Şubat 1935) çeviriler ve dar görüşlü yazılarla kamuoyuna sunulan *Yunan kaynaklı hümanizm*, Beşir Ayvazoğlu'nun da dikkat çektiği üzere, "Millî Şef devrinin Maarif Vekîli Hasan Âli Yücel'in gayretleriyle 1940'tan sonra katıksız bir devlet politikası hâline getirilir".* Hasan Âli Yücel'in Maarif Vekilliği sırasında kurulan "Tercüme Encümeni"nin yayın listesinde, büyük oranda Yunan-Latin klasikleri yer alır. Yunan kaynaklı hümanizm, çevrilen kitaplar ve *Tercüme Dergisi*'yle bir kültür politikası olarak sürdürülürken, okullarda Yunanca ve Latince'nin öğretilmesi gerektiği yönünde görüşler bildirilir; bu görüşler doğrultusunda, İstanbul ve Ankara'daki bazı liselerde Latince öğretimi yönünde pilot uygulamalar gerçekleştirilir.

Yunan kaynaklı hümanizm görüşünün 1940'lı yıllarda devletin kültür politikası olarak işlendiğini, Hasan Âli Yücel'in *Tercüme* dergisinin "Yunan Özel Sayısı"na yazdığı sunuş yazısı çok iyi açıklar. Yücel bu yazıda Osmanlı devletinin son dönemindeki yenileşme çabalarının "aydın bir anlayış" yansıtmadığını belirtir. Ona göre, "İçinde bulunmaya mecbur olduğumuz medeniyet dünyasının kökü, eski Yunandadır." görüşü, mutlak bir gerçek olarak kabul edilmediği sürece, "Milâttan beş asır önce doğan az adamlı ve az zamanlı Yunan medeniyeti bilinmiyerek bugünün ileri yaşayışını tümü ile kavramak, erişilmez bir imkân olur." Yücel'e göre İslâm medeniyeti bugün bir "mazi olmuş"tur; üzerinde yaşadığımız toprakların "altında ve üstünde bizim olan eski Yunan eserleri", "bugünkü medeniyetimizin açık malları"dır. "Eski Yunanlıları belki vatandaşımız değil, fakat topraktaşımız hissetmeliyiz" diyen Yücel, onlardan kalanları doğru değerlendirmenin kendimizi anlamaya katkı sağlayacağını şu sözlerle açıklar:

> "Eski Yunanlıları, dilleri, yapıları, sosyal hayatları, insanlığa yadigâr kalmış bütün eserleriyle tanımakta, kendimizi duyup anlama bakımından da büyük bir zaruret olduğunu takdir ediyoruz."**

* Beşir Ayvazoğlu, *Geçmişi Yeniden Kurmak*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1987, s. 83.

** Hasan Âli Yücel, "Yunan Özel Sayısı", *Tercüme*, S. 29–30, Mart 1945, Ankara, s. I/II/III.

Hilmi Ziya Ülken'in Sabahattin Eyuboğlu ve Nurullah Ataç'la çıkardığı *İnsan* dergisi (ilk sayı 15 Nisan 1938), adının da işaret ettiği gibi, hümanist bir projedir. Özellikle Nurullah Ataç'm derginin ilk sayılarındaki "Müsavat" ve "Humanisma" başlıklı yazılarında ileri sürdüğü görüşler, Hasan Âli Yücel'in yukarıda dikkat çekilen düşüncelerini haber verir niteliktedir. Yunan kaynaklı hümanizm görüşünün kültür politikası olarak işlendiği 1940'lı yıllarda Hilmi Ziya Ülken, önce *İnsan* sonra da *Şadırvan* dergilerindeki yazılarıyla Yunan'm da farkında olan İslâm kaynaklı hümanizm görüşünü belirginleştirmeye ve bu görüş doğrultusunda şiirler yazılmasını özendirmeye çalışmıştır. *Şadırvan* dergisinde Hilmi Ziya'nm görüşlerinden etkilenen gençler, "destan merakı"yla denemelere girişmişlerse de kalıcı eserler verememişlerdir.*

Yunan kaynaklı hümanizm görüşü, devletin de desteği ile şair ve yazarlar arasında daha bir benimsenmiştir. Orhan Veli Kanık'ın *Destan Gibi*'sini (1946), "Garip Şiiri"nin "küçük insan"dan "evrensel"e yöneldiğinin işaretini veren *Yaprak* dergisini (ilk sayı: 1 Ocak 1949) hazırlayan süreç budur. Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'm Yunan mitolojisini gözeten şiirleri de, bu sürecin sonrasında çıkan ürünlerdir.

Varoluşçu Hümanizm

Türk entelektüeli, 1940'larda Varoluşçuluğu (Egzistansiyalizmi) fark eder; ama şairler henüz Varoluşçuluğun çekiminde değildir. 1950'lerin ortalarında doğan ve hızla yayılıp 1960'larm başında tamamlanan "İkinci Yeni Şiiri" içindeki Edip Cansever, *Umutsuzlar Parkı* (1958) ve *Petrol* (1959) adlı kitaplarındaki şiirlerle Varoluşçuluğa ulaşır; *Nerde Antigone* (1961) ve *Tragedyalar* (1964) adlı kitaplarıyla da Eski Yunan'a geçer.

* *Şadırvan*'ın "Bizde Sanat Hareketleri" sayfasında yer alan "Destan Merakı" başlıklı değinideki şu sözler, konu bağlamında dikkat çekicidir: "Dergimizde yetkili bir kalemin 'destan' konusunu ele alıp inceleyen çekici yazılarından sonra genç şairlerimizdeki destan merakının büsbütün artmış ve ateşlenmiş olduğunu sevinçle tespit edebiliyoruz." (S. 16, 15 Temmuz 1949, s. 16)

Konur Ertop, 1950 sonrası Türk şiirinde Yunan mitolojisinin kaynak olarak kullanılmasında Homeros'un destanlarının başarılı çevirilerinin önemli bir etken olduğunu vurgular. Ona göre, "Behçet Necatigil'den Ülkü Tamer'e kadar mitologya son zamanlarda ozanlarımıza etki et[mekte]" ve "şiirimizde gördüğümüz kullanışlarıyla Helen mitologyası bizim sanatçılarımıza da kişisel yaratışlar için belli başlı bir imkân olmaktadır".*

"Garip Şiiri"nin üçlüsünden Melih Cevdet Anday, *Kolları Bağlı Odysseus* (1962), *Göçebe Denizin Üstünde* (1970) ve *Teknenin Ölümü* (1975) adlı kitaplarıyla 1940'larda altyapısı kurulan Yunan'a bağlı hümanizmin örneklerini verir. *Kolları Bağlı Odysseus*'ta denizi içerme hali, Yunan mitolojisinden bir figürle sergilenir. *Teknenin Ölümü* varlık üzerine bir düşünme iken *Kolları Bağlı Odysseus* daha çok hayatın anlamına yönelik bir sorgulama ve çıkarsamadır. Bu şiirler bütünlüklü algının denizde/denizden dal budak salmış uzuvlarıdır.

Teknenin Ölümü adlı kitapta yer alan ve altı bölümden oluşan "Troya Önünde Atlar" adlı şiirin kaynağında da Yunan mitolojisi vardır. Melih Cevdet Anday, "'Troya Önünde Atlar' İçin Birkaç Söz" başlıklı yazısında, "esin kaynakları"nı açıklarken, Yunan mitolojisindeki bir figür olan Paris'in "dağa atılması masalı"na dikkati çeker ve burada "çelişkili bir sorun" bulunduğunu vurgular. Şiir, mitolojideki mutlak güç ile buna inanma ve böylece onun aşılıp aşılamayacağı konusu üzerine felsefi bir düşünce olarak kurgulanır. Şiirdeki "at" figürü, sadece Yunan'ı değil, farklı zamanları haber verecek biçimde çeşitlendirilerek, "zaman"ın arkaik algılanmasına yardımcı olur. Anday'a göre "konunun özü, insanüstü güçler istencinin saltık olup olmadığıdır" ve bu "sorun, ilkçağlardan günümüze değin, değişik biçimlerde tazeliğini korumaktadır".**

Kolları Bağlı Odysseus'ta, mitoloji kahramanı figür, kavram olarak insanın hayata karışmış ve oradan doğmuş, orada biçimlenmiş halidir. Özne, ancak kendisini orta direğe bağlatır ve "Sirenler"in sesi yerine kendi sesini duymaya başlarsa ulaşabi-

* Konur Ertop, "Sanatımızda Bereketli Bir Kaynak: Mitologya", *Soyut*, S. 2, Mayıs 1965, s. 2/11.

** Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1979, s. 136.

lecektir yurduna. Yurt da, "İthaka" da, "Penelope"den başkası değildir.* Melih Cevdet Anday, *Kolları Bağlı Odysseus* çıktıktan birkaç ay sonra, "Kitaba Ek" başlıklı bir yazı yayımlayarak, kitabın düşünce ufkunu, bu düşüncelere kaynak teşkil eden eserleri açıklar. Bugün metinler arası ilişki bağlamında değerlendirilen bilgiler dışındaki açıklamalar, Anday'ın *Kolları Bağlı Odysseus*'la felsefeyi gözeten "düşünce şiiri"ne geçerken hümanizm ile varoluşçuluk arasında bir köprü kurduğunu da düşündürür. Anday, "şiirimin düşünsel temelleriyle ilgili konular" diyerek kitabının içeriğine ilişkin şu bilgileri verir: "İnsanın doğa ile ilişkileri, insanın doğaya, topluma ve kendine yabancılaşması, bu yabancılaşmadan kurtulmak için giriştiği savaş, tuttuğu ve tutması gereken yollar".** Kitabın "düşünsel temeli"ni belirleyen bu bilgilerin çıkış noktası *Odysseia*'dır.

Yunan mitolojisi, deniz münasebetiyle Melih Cevdet'ten önce Yahya Kemal'in şiirlerinde görünmüştür. Yahya Kemal'in "Açık Deniz" adlı şiirinde kütleleştirilen denizin, hiç adı anılmasa da Yunan mitolojisindeki Poseidon'a benzerliği sezilir. Yunan mitolojisindeki denizlerin efendisi Poseidon, güçlü bir tanrıdır; "Açık Deniz"de görülen "bin başlı ejder", onun gibi heybetli, ürpertici, coşkun, korkutucu, sindirici ve her şeye hükmedicidir; hüzne de yabancı değildir. Bu acımasız, keyfine göre hareket eden, âsi, öfkesi yok edici tanrı, bütün gücüne rağmen bahtsızdır da. "Birçok şehirlerin koruyucusu olmak için başka tanrılarla yarışmaya girdiği ve çokluk onlara yenildiği görülür. Asıl karısı Amphitrite'den çocukları olur. Ne var ki ürettiği döller hep dev, azman ya da yamyamdır."*** "Açık Deniz"in melale ve hüzne aşina oluşu, Poseidon'un geleceğe hükmedemeyeceği bilgisinin baskısından doğmuş olsa gerektir.

Yahya Kemal'in "Açık Deniz"inde de, Melih Cevdet'in yukarıda anılan kitaplarında da Yunan mitolojisi, hümanist bir algıyı haber verdiği kadar, varoluşa dair sorunları da gözetir, içerir. İnsanın trajedisi Yunan mitleriyle belirginleştirilir. Yahya Kemal'de

* Mehmet Can Doğan, *Şiiraze Şiirin İç Dikişi Üzerine Yazılar*, Elips Yayınları, Ankara, 2005, s. 164-165.

** Melih Cevdet Anday, "Kitaba Ek", *Yeditepe*, S. 79, Ocak 1963, İstanbul, s. 5.

*** Azra Erhat, *A.g.e.*, s. 275.

olmasa da, Melih Cevdet'in kavrayışında "Varoluşçu (Egzistansiyalist)" bir hassasiyet vardır. Şair, bu hassasiyetini hem *Kolları Bağlı Odysseus* hem de *Teknenin Ölümü*'ndeki "Troya Önünde Atlar" üzerine yazdığı açıklayıcı yazılarında belirtir de.

"Garip Şiiri"nin sacayağından olan Oktay Rifat da, Melih Cevdet'te olduğu gibi, şiirine 1950'li yıllarda yeni bir yön vermek istemiş; İkinci Yeni deneyimini *Perçemli Sokak* adlı kitabıyla karşılamış, hatta bu modern şiir hamlesini anılan kitapla başlattığını iddia etmiştir. "Garip Şiiri"nin *Yaprak* deneyimi ile yeni bir sürece girdiği, Orhan Veli'nin ani ölümü ile bu sürecin yarım kaldığı, bununla birlikte "toplumcu" ve "hümanist" görüşlerin Melih Cevdet ve Oktay Rifat'm şiirlerini belirlemeye başladığı açıktır. 1950'li yıllarda Melih Cevdet, mitolojiye yönelerek şiirine açılım kazandırmaya çalışırken; Oktay Rifat, İkinci Yeni tartışmaları içinde farklı bir poetikaya açılmaktadır. *Latin Ozanlarından Çeviriler* (1963) ve *Yunan Antologyası* (1964) adlı küçük antolojileri, şairin açılmaya başladığı ufku haber verir. Bu antolojilerden sonra yayımlanan *Elleri Var Özgürlüğün* (1966) adlı kitabına adını veren şiir ile kitabın "Agamemnon" bölümündeki şiirler, Oktay Rifat'ın Yunan mitolojisini kaynak olarak görüp, bu kaynağın verimlerini değerlendirmeye giriştiğini bildirir. "Oktay Rifat'm pastoral nitelikli *Çobanıl Şiirler* (1976) adlı yapıtında da mitologyaya uzanan şiirler bulunur. Bu yapıttaki 'Eurdyke' ve Azra Erhat'a ithaf edilen 'Patroklos'un Ölümü ve Atlar' adlı şiirler buna örnektir."* Melih Cevdet'le kıyaslandığında, Oktay Rifat'ın Yunan mitolojisi ile temasının daha sınırlı kaldığı söylenebilir. Bu, iki şairin "Garip" sonrası poetik tercihleriyle ilgili bir durum olarak yorumlanabilir.

Yunan mitolojisi ile temasta karşılaşılan varoluşçu hassasiyet, Melih Cevdet Anday'dan sonra Edip Cansever'de de görülür. Anday'm şiirleriyle çıkış noktasındaki bu örtüşmeye, Cansever'in metinleriyle ilettiği düşüncede rastlanmaz. Anday'm insana inancı vardır. Edip Cansever ise, her ne kadar *Umutsuzlar Parkı* adlı kitabının son bölümü olan "Sığınak"ı, büyük harflerle *"İN-*

* Aydın Afacan, *Şiir ve Mitologya Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2003, s. 129.

*SAN / SANA GÜVENİYORUM / SAYGILARIMLA."** diye bitirse; *Nerde Antigone*'nin son şiiri "Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka"yı, *"Hiçbir şey! Biz gene anlaşırız nasıl olsa / Evet, biz nasıl olsa anlaşırız / Tanrılar kaybolurken yepyeni tanrılarla"*** dizeleriyle kapatarak varoluşu özün önüne geçirse de, sonrasmda, insana inancını yitirmiş ve hiçlikle yüz yüze gelmiştir. Bu ayrışma, Melih Cevdet'te Yunan'a bağlı hümanizmin; Edip Cansever'de Tanrı tanımaz Varoluşçuluğun baskın olmasıyla açıklanabilir. Her ikisinin tecrübesini de yönlendiren "trajik durum" ve bunun kaynağı olan Yunan mitolojisi, Cemal Süreya tarafından şiddetle eleştirilir.

Papirüs dergisi Haziran 1966'da yayın dünyasına daha bütünlüklü olarak döndüğünde, Cemal Süreya'nm poetikasmda ciddi bir değişme gözlenir. Derginin imzasız başyazılarında Süreya, farklı bir poetikayı haber verir. "Mitoloji Havarileri" başlıklı yazısında, şiirde "evrensellik"-"yerellik" sorununu mitolojiyi merkez edinerek değerlendirir ve "Toplumlar arasında sanat teknikleri yönünden alış verişi olağan karşılayabiliriz. Ama bir mitoloji alışverişi[ni] kabullenmemiz oldukça güç olacaktır" der. Yazı, Edip Cansever'in *Nerde Antigone* ile *Tragedyalar*'ı ve Melih Cevdet'in *Kolları Bağlı Odysseus*'u çıktıktan birkaç yıl sonra yayımlanmıştır. Dolayısıyla Cemal Süreya'nm yazıyı kimleri gözeterek yazdığı bellidir. Cemal Süreya'ya göre, "Yunan mitolojisini kendi mitolojimizmiş gibi işlemek gereksiz olduğu kadar sakıncalı bir iştir" ve bu sakıncalı işe yönelen "şairlerin yapıtlarında zenginleştirici ölçünün aşıldığı" görülmektedir. Süreya, şairlerin tecrübelerindeki sorunları da şu sözlerle belirginleştirir:

> "Yunan mitolojisiyle kendi mitolojimizmiş gibi ilgilenen yazarlar tuhaf bir idealizm içine girmekte ve gerçekçilikten uzaklaşmaktadırlar. Oysa çıkış noktalarına bakınca bunu yeni bir gerçekçiliğin çekirdeğini atmak amacıyla yaptıklarına da tanık oluyoruz." ***

Edip Cansever ile Melih Cevdet'in Yunan mitolojisinde çıkış aramasına 1966'da eleştiriler getiren, 1975'te *Teknenin Ölümü* üzerine yazdığı "Kıta Sahanlığı" başlıklı yazısında Melih Cevdet'in "işi

* Edip Cansever, *Umutsuzlar Parkı*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1958, s. 77.

** Edip Cansever, *Nerde Antigone*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1957, s. 44.

*** Cemal Süreya, "Mitoloji Havarileri", *Papirüs*, S. 3, Ağustos 1966, İstanbul, s. 1-2.

Anadolu duyarlığından oldukça uzak bir noktaya götürdüğünü" savunan Cemal Süreya'nın* Osman Türkay'ın *Evrenin Düşünde Gezgin* (1971) adlı kitabına ilgi göstermemesi düşündürücüdür. Çünkü bu kitapta "bizim mitolojimiz"in unsurları kullanılarak bir kurgu gerçekleştirilmiş ve varoluş sorunu, "Anadolu duyarlılığı" da ihmal edilmeden kavranmaya çalışılmıştır. Doğrusu, *Evrenin Düşünde Gezgin* hem yapı, hem algı, hem de kavrayış yönünden özgün bir kitaptır. Ayrıca Osman Türkay'm çevirileri ve yazılarıyla Yunan mitolojisinden haberdar bir şair olduğu açıktır.** Cemal Süreya'nın anılan yazılarında, Melih Cevdet ile Edip Cansever'in "şair hâle"sine duyulan bir tepki hissedilir; öyle olmasaydı, Osman Türkay'm kitabını hem görmesi, hem de gözetmesi gerekirdi. Süreya'nm Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nu görmemesi ise dünya görüşü ile açıklanabilir.

Modern Türk şiirindeki mitolojik göndermeleri araştırma gibi bir amacı bulunmayan bu yazıda, son olarak Behçet Necatigil'in Batı mitolojisi ile Doğu mitolojisini birlikte algılayan poetik eğilimine de değinmek gerekir.*** Mitolojideki "Hero ile Leander" efsanesinden esinlenildiği belirtilen "Nilüfer"**** ile arzu ve şehveti haber veren tanrı Pan'ı da içeren "Panik", Necatigil'in Yunan mitolojisi ile doğrudan bağ kurduğu şiirleridir. Mitolojinin bugüne ışık tuttuğunu savunan Necatigil, günümüz sorunlarının mitolojinin ışığı altında rahatlıkla aydınlatılabileceği kanısında gibidir. Bununla birlikte, Türk şiirinde özellikle 1960'larda neredeyse moda halini alan Yunan mitolojisinden yararlanma eğilimine karşı Necatigil, Divan edebiyatının dünyasını da belirleyen Doğu mitolojisini, masallarını ve dinî metinlerini öne çıkarır; böylece mensup oldu-

* Cemal Süreya, *Günübirlik*, Adam Yaymları, İstanbul, 1982, s. 112-113.

** Osman Türkay'm Yunan destanlarından yaptığı çeviriler için *Yeditepe* dergisinin 1960'ların ilk yıllarındaki sayılarına; anılan bağlamdaki yazıları için ise *Edebiyat, Eleştiri ve Dil Üstüne Düşünceler* (KKTC Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993) adlı kitabına bakılabilir.

*** Aydın Afacan, *Şiir ve Mitologya Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası* adlı kitabında, Yunan ve Latin mitolojisiyle düşünce, tema veya gönderme boyutlarında ilgi kuran şairlerin geniş bir dökümünü yapmış ve şiirlerinden örneklerle bu ilgiyi belirginleştirmiştir.

**** Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2/Konuşmalar Konferanslar*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1983, s. 475.

ğu kültürü güncellediğini vurgular. Kültürün "not düşme" gibi bir kaygısı bulunamayacağının altını çizen Necatigil, ölümünden yedi ay önce yapılan bir söyleşide,* mitolojiden yararlanma konusunda, modern Türk şiirindeki arayışları özetler gibi duran şu sözleri söylemiştir:

> "Batı şiiri hiçbir zaman mitolojiden ayrılmamıştır. Bugün Avrupa şiirinde, bütün Batı şairlerinde mitos imajlarına rastlarsınız. Bizde niye olmasın bu? Serapa istiareler dünyasıdır menakıbnameler, dervişlerin hayatları. Modern şiir Batı'da Hıristiyan mitoslardan, yahut Yunan mitoslarından yararlanıyor. Bizde bakir ne kadar çok değerli menkıbeler var. Kerametleri, dervişleri düşünün. Kısası Enbiya ise ayrı bir deryadır."**

Sonuç

Yazının girişinde belirtildiği gibi mitosla temas, varlığa ve varoluşa dokunma anlamı taşır. Mitoloji bize, değerlerin ve deneyimlerin bilgisini sunar. Ne kadar çok mitolojiyle temasa geçilirse, insanı anlama yolunda bilgi de o oranda artar. Modern Türk şiirinde mitolojiyle temas, insanı anlamaya matuf bir ilgiyle başlamaz. Osmanlı münevveri, mitolojiyi çöküş döneminde fark eder. Devletin yıkılması sürecinde Batı üzerinden ve Yunan mitoslarıyla sınırlı olarak gerçekleşen ilk temas, farklı bir zihniyetin kabulünü pekiştirir. Bu kabulün insanı anlama ve yorumlama yönünden, geride çok da başarılı ve kalıcı eserler bıraktığını söylemek güçtür.

Cumhuriyet'in ilk kuşağı, mitolojiyi kültürel cepheleşmenin argümanı olarak kullandığı için, kültürlerin derin kökleri durumundaki mitolojiden alınması gerekenler konusunda kaprislidir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, kurumlarıyla kendisini olgunlaştırırken, şair ve yazarlar, daha çok Yunan mitolojisi ile sınırladıkları bir şiir algısından büyük eserler çıkaramaz. Fakat 1940'lara gelene kadar, hayli canlı bir arayışın varlığı, aydınların ve şairle-

* Behçet Necatigil, 13 Aralık 1979 tarihinde ölmüştür. Anılan söyleşi, *Gerçek* dergisinin Mayıs 1979 tarihli 11. sayısında yayımlanmıştır.

** Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2/Konuşmalar Konferanslar*, s. 556-557.

rin içtenliğini, heyecanını yansıtır. Bu dönemdeki mitoloji ilgisini, Batılı ve yerli kaynak arayışları özetler. Bir yanda, evrensellik arzusunu yansıtan ve arzulanan bu içeriği tam olarak taşımayan Yunan mitolojisi; diğer yanda ise, millî devletin kültürel beklentileri ile şekillenen Türk mitolojisi yer alır.

1940'lı yıllar, mitoloji ilgisinin devlet bazında kültür projesi; aydınlar ve şairler bazında ise dünya görüşü olarak algılandığını gösterir. 1930'ların ortasında kıpırtıları alınan "hümanizm" düşüncesi, 1930'ların sonlarından itibaren kültür dünyasında canlı bir sorun olarak görünür. Devlet, Batı medeniyetine girişin vizesini Eski Yunan'da görmekte; bunu da bir proje halinde geliştirip halka indirmeye çalışmaktadır. Bazı aydınlar ise, kaynaklanma sorununun Batı'yı da gözden uzak tutmayan yerli bir yaklaşımla çözülmesi gerektiği kanaatindedir. Bu durum, *Yunan kaynaklı hümanizm* ile *İslâm kaynaklı bir Anadolu hümanizmi* görüşlerinin çatışmadan ve bir arada seslendirilmesi anlamına gelir. Her iki görüş de, şiirde kendisini zayıf veya güçlü şairlerle hissettirmiştir.

1950'lerin sonunda ve 1960'larda görülen arayışlarda, Homeros'un destanlarının yeni çevirileri; 1940'lı yıllarda Yunan mitolojisi ile hümanizmin bir arada değerlendirilmesi sonucu oluşan "hümanist" söylemin bu yıllarda baskmlaşması; Varoluşçulukla temas kuran entelektüel ortamın şiirdeki yansımaları ve modern Türk şiirinin gördüğü ciddi hamlelerden biri olan İkinci Yeni'nin getirdiği imkânlar belirleyicidir. 1950'lerin sonundan başlayarak, şairlerin mitolojiye kültürel projenin önemli bir ayağı olduğu düşüncesinden çok, varoluşu önceleyen bir tutumla yaklaştığı söylenebilir. Önceki dönemlerde hep "öz" olarak algılanan mitolojinin 1960'larda "varoluşu" da içermesine matuf poetik söylemler görülür. Bazı çıkışlarda ise Doğu mitolojisinin ve yerel kaynakların küçümsenmemesi gerektiği, insanı anlama yönünde onların da Yunan mitosları kadar önemli, derin ve anlamlı olduğu vurgulanmış; şiirde mitoloji ilgisinin Eski Yunan'ı başat hale getirmesindeki sakıncalara dikkat çekilmiştir.

1960 sonrası Türk şiirinde, mitoloji bağlamında, önceki on yıllarda yaşanan deneyimler, kazanılan birikim, poetik söylemler iyi değerlendirilmiş ve okunmuştur. 2000'li yıllara gelirken

modern Türk şiirinde, mitoloji için Yunan mitoslarının mutlaklığından da, şiir dünyasında Yunan mitoslarına bağlı kaprislerin egemenliğinden de söz edilemez. Bugün bütün dünyanın mitoloji birikimi, okuyucunun olduğu kadar, şair ve yazarların da elinin altındadır. İnsanı, toplumu, evreni anlama noktasında, herkes bu mitolojilerden rahatlıkla yararlanabilir. Fakat dünyadaki gelişmeler, kadim kaynakların sesinin duyulmasını bile engelleyecek güçte olduğu için, mitolojilerin şiirde gerektiği kadar değerlendirilmediği söylenebilir.

Türkiye'deki şiir vasatını koruyan siyaset etme pratiği veya edebiyat kanonunun tavrı ile bütün dünyadaki baskın edebiyat algısı, mitoslarla temasa geçip onlardaki *hakikati* görmeyi, büyük ölçüde, perdelemekte gibidir. Yazının girişinde dikkat çekildiği üzere, mitoslar hem varlıkla, hem de toplumla kurulan ilişkiden güç alır; başka bir deyişle böyle bir ilişkiyi gözeten "maşeri vicdan" tarafından üretilir ve sahiplenilir. Bunun farkında olan şairlerin, mitosları bilince çıkararak insana yeni ufuklar açacağı ümidini taşımak, şiir okurlarının haklı bir beklentisi olduğu kadar, köklü bir şiir geleneği bulunan Türk şiirine duyulan inancı da yansıtır.

Şairin Meşruiyeti, Şiirin Meşrutiyeti

II. Meşrutiyet, edebiyatımızda şiirle haber verilmesine rağmen daha çok romanla anlaşılmaya ve belirginleştirilmeye çalışılır. Bu gayret, sebepsiz de değildir. Karakter yaratma ve dramatize etme ile kurgulanan roman, bir dönemin kültürel, siyasi, iktisadi yapısını göstermek ve zamanın ruhunu yansıtmak açısından sosyal bilimlerin bütün disiplinlerine doğrudan malzeme sunar. Sunulan malzemenin ne oranda kullanışlı olduğu, malzemeyi "okuyan"ın içinde yer aldığı disipline, niyetine, aradığı şeye, ideolojik yaklaşımına göre değişir. Farklı okuma biçimlerini belirleyen bu yönlendirenlerin edebî eleştiri dışında hepsi, romana dönemi anlamak, onu bir de "kurgu üzerinden" görmek için yaklaşır. Bu niyetle romana yaklaşan sosyal bilimci, eli boş da dönmez; uzak veya yakın çevre ile hayata açılmış olan roman, ona hayli malzeme sunar. Bununla birlikte roman, her şey olup bittikten sonra meydana çıkan bir kurgudur; dolayısıyla her ne kadar sürece dair bilgi sunsa da sürecin değil, sonucun ürünüdür. Yaşananlara etkisinden söz edilemeyeceği gibi, bir entelektüel olarak edebiyatçının süreç içindeki rolünü de yansıtmaz. Romancı, II. Meşrutiyet'i öncesi ve sonrasıyla merkeze alsa da, dönem içinde yaşamış bulunsa da, sonradan gerçekleştirdiği kurguda mutlaka bazı tasarruflara gidecektir. Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi*'nde de (1927), Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'unda da (1938) yazarların döneme ilişkin yorum ve tasarrufları görülür. Şiir, romanla kıyaslandığında sosyal bilimciye döneme ilişkin daha az veri sunmakla birlikte, entelektüel olarak edebiyatçının

süreç içindeki rolünü daha açık biçimde yansıtır. Şiir, roman gibi bir dönem tamamlandıktan ya da en iyi ihtimalle gidişat belli olduktan sonra değil, kahir ekseriyetle daha o dönem sürerken, olayların nasıl sonuçlanacağı ve yönlendirenlerinin neler olduğu pek de bilinmezken yazılır. Yazılması, ezberlenmesi ve dolaşımda kalması bakımından da şiirin romana göre önceliği ve avantajı, ayrıcalığı vardır.

Kültürel, sosyal, siyasi ve iktisadi bir dönüm noktası olan II. Meşrutiyet, dönemin şairlerini entelektüel bir ilgiyle sürece katmaya zorlamıştır. Hatta bazıları, şairin aynı zamanda "münevver" olduğu saikiyle süreci yönlendirme gibi bir görev de üstlenmiştir. Güney Afrika'daki "Kap Kolonisi"nde İngiltere'ye karşı bağımsızlık savaşı açan Boerler'i değil, emperyalist İngiltere'yi destekleyen "Servet-i Fünûncular"ın tavrını Ahmet İhsan Tokgöz, "Boer'lerin kurtuluş savaşında İngilizler kadar İngiliz taraflısıydık" sözüyle özetlerken sürecin içindeki "münevver" edebiyatçının kendine biçtiği rolü de işaret eder. Emperyalizmin zulmünü haklı bir savaş gibi görüp "başarı dileklerini bildirmek" için "Arnavut İsmail Kamil Beyin yönlendirmesiyle" İngiliz elçiliğine giden Servet-i Fünûn heyeti "kuru teşekkür"le dönse de, "zorba padişah" II. Abdülhamid'e karşı bir gösteri yapmış olmanın vicdan rahatlığını duyar.* Boerler'in "kahramanca çarpışarak, üç senede, güç belâ yenildiklerini" vurgulayan Refik Halid, Servet-i Fünûncularm bu vicdan rahatlatmasını, yıllar sonra istihza ile aşağılayacaktır: "Ben, neticede İngiliz galebesini tebrike koşan Edebiyat-ı Cedide erkânına rağmen ve henüz on yaşında bulunmama bakmayarak Boer'lere taraftarım; hissediyorum ki işin içinde bir gasb, bir servet hırsı, doymak bilmeyen bir açgözlülük var."**

II. Meşrutiyet'e giden süreçte "münevver" şairlerin emperyalizm ve sınıf sorunu gibi kaygıları yoktur. Mithat Cemal'in yıllar sonra *Üç İstanbul*'da cömertçe sergileyeceği üzere "münevver"in tek sorunu Sultan Abdülhamid'dir. Nahid Sırrı *Sultan Hamid Düşerken* (1957) adlı romanında, Mithat Cemal'den farklı olarak,

* Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, (Yayına Hazırlayan: Alpay Kabacalı), İletişim Yay., İstanbul, 1993, s. 88.

** Refik Halid, *Üç Nesil Üç Hayat*, Semih Lûtfi Kitabevi, İstanbul, y.t.y., s. 155.

Abdülhamid'i hürriyet, eşitlik ve kardeşliğin düşmanı gibi gören "münevverler"in gafletini, emperyalizm ve onun isterlerine teşne olan bürokratları tarihsel bir bakışla yansıtır. Romancının II. Meşrutiyet dönemine tarihsel bir dikkat ve ufukla yönelttiği bu bakış, dönemi bir olgu olarak değerlendiren sosyal bilimcinin şu yorumuyla örtüşür. "Batıcı-laik bürokrat, batılaşma ile devleti kurtarmak isterken, yeterli derecede üretim güçleri yaratamadığından, tarihi büyük halk cephesiyle ters düşmektedir. Böylece iki cephe arasındaki mücadele kızışınca, *laik* batıcılar ile *dindar* doğucular arasında bir mücadeleye gelip dayanmaktadır. Bürokrat (sivil subay) *laik*, güya *ilerici* sayılacak, emperyalist kıskacı içinde bürokrat oyunlarıyla içine kapanan İslamcı-doğu ise, gerici (mürteci) sayılacaktı!.."* II. Meşrutiyet'in öncesinde ve sonrasında, Osmanlı Devleti'nin dağılması yönünde bürokratların "tarihî talihsiz bir rol oynadıklarını" vurgulayan İdris Küçükömer'in yorumlarına, aynı rolü –bazıları bürokrat da olan– şairlerin de üstlendiğini eklemek gerekir. Yukarıda da belirtildiği gibi bütün münevverler, bu rolü Abdülhamid'e muhalefet ederek oynamıştır.

Var oluşları Abdülhamid'in yerinden edilmesine bağlıymış gibi görünen münevverler arasında şairlerin özel bir yeri bulunmaktadır. II. Meşrutiyet'e gelirken "büyük şair" olarak kabul gören Tevfik Fikret ve Mehmet Emin (Yurdakul), biri "hümanizm"den diğeri "milliyetçilik"ten hız alan şiirleriyle Abdülhamid'e *gizliden gizliye* muhalefet eder. Muhalefet tarzını, yazdıkları şiirlerin yayımlanmadan elden ele ve gizli gizli okunması haber verir.

Aralık 1899'da başlayıp Mayıs 1902'de sona eren "Boer Savaşı" münasebetiyle başarı dileklerini iletmek üzere İngiliz elçiliğine giden Servet-i Fünûn heyeti içinde Tevfik Fikret yoktur. Nitekim birkaç ay sonra gelen sürgün listesinde de adı geçmez; ama "bir gece evi basılıp aranır". Ahmet İhsan, yaşanan olayların Servet-i Fünûncuları "ürküttüğünü" ve "geçici olarak bir köşeye çekilmelerine" yol açtığını belirttikten sonra, Tevfik Fikret'in Hüseyin Cahit'e küstüğü için *Servet-i Fünûn* idarehanesine "uğramaz olduğu" bilgisini verir.** Bu arada, "Hüseyin Cahit'in

* İdris Küçükömer, *Düzenin Yabancılaşması*, Bağlam Yay., İstanbul, 1994, s. 74.

** Ahmet İhsan Tokgöz, *A.g.e.*, s. 88.

Fransızcadan çevirdiği 'Edebiyat ve Hukuk' adlı makalesi (16 Ekim 1901, sayı: 553) kamuoyunu kışkırtıcı mahiyette bulunarak, dergi kapatılır ve sorumluları da mahkemeye veril[ir]".* Servet-i Fünûncularm dağılmasına ve Meşrutiyet'in ilanına kadar şiir ve yazı yayımlamamasına yol açacak bu gelişmeler içinde Tevfik Fikret "Âşiyan"ma çekilerek 18 Şubat 1317 (1901)'de, "Sis"i yazar. "Gizli olarak, bir ihtilâl şiiri gibi elden ele dolaşan manzume",** Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra Hüseyin Cahit ile Tevfik Fikret'in birlikte çıkardığı *Tanin* gazetesinin ilk sayısında (19 Temmuz 1324/1908), bir *tekzip* şiiri durumundaki "Rücu" ile bir arada yayımlanır.

"Sarmış yine âfâkını bir dûd-ı muannid"*** mısraı ile başlayan "Sis"te, "ey sahn-ı mezâlim" diye seslenilen İstanbul, "köhne Bizans" olarak sunulur. "Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir" denilerek namusuyla oynanan İmparatorluk başkenti, şaire göre, kurulurken "bir dest-i hıyânet", "bünyânına" "zehr-âbe-i lânet" katmıştır; başka bir deyişle şehir, lanetlenmiş ve bu lanet şimdi her bir yerinden fışkırmaktadır:

"Hep levs-i riyâ dalgalanır zerrelerinde,
Bir zerre-i safvet bulamazsın içerinde.
Hep levs-i riyâ, levs-i hased, levs-i teneffu':
Yalnız bu... ve yalnız bunun ümmîd-i tereffu'." (s. 476)

Bu çürümüşlük içinde örtünerek "müebbeden" uyuması istenen "fâcire-i dehr"in, "katil kuleler, kal'alı, zindanlı saraylar"da olup bitenleri, "debdebeler, tantanalar, şanlar, alaylar"la gizlediği söylendikten sonra, mimari aracılığıyla İstanbul bir kez daha lanetlenir. Aslında tarihsel bir arka plana oturtularak lanetlenen ve eleştirilen, Abdülhamid idaresi ve bu idarenin yarattığı zihniyettir. Bu zihniyet içinde "namus" ancak masalların tanıdığı bir hatıraya dönüşmüş; ayak öpme, "ikbal kıblesi"ne çıkaracak

* Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 92.

** Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri-1*, Dergâh Yay., İstanbul, 1985, s. 111.

*** Tevfik Fikret'in şiirlerinden yapılan alıntılarda, şu kaynak kullanılmıştır: *Bütün Şiirleri*, (Hazırlayanlar: Prof. Dr. İsmail Parlatır-Doç. Dr. Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2001.

tek yol olarak benimsenmiş; baskı ve korku ile yıldırılan insanlar şikâyetlerini söyleyemez olmuş; kanun kişiyi koruma ve hürriyetini güvence altına almaktan uzaklaşarak masallaşmış; hak aramak üzere başvurulan mahkemelerden adalet ve hak mütemadiyen sürülmüş; vicdanlara gizli kulaklar uzatılmış; ağızlar işitilme korkusuyla kilitlenmiş; "gayret-i milliyye" hakir görülmüş; ordu ve bürokrasi iki siyasi mahkûm hâline gelmiş; toplumda çözülme ve çürüme had safhaya ulaşarak dirlik ve düzen bozulmuştur:

"Ey cevf-i esâtîre düşen hâtıra: Nâmus;
Ey kıble-i ikbâle çıkan yol: Reh-i pâ-bûs;
Ey havf-i müsellâh, ki hasârâtına râci,
Öksüz, dul ağızlardaki her şevke-i tâli';
Ey şahsa masûniyyet ü hürriyete makrûn
Bir hakk-ı teneffüs veren efsâne-i kanûn
Ey va'd-i muhâl, ey ebedî kizb-i muhakkak,
Ey mahkemelerden mütemâdî sürülen hak;
Ey savlet-i evham ile bî-tâb-ı tahassüs
Vicdânlara temdîd edilen gûş-ı tecessüs;
Ey bîm-i tecessüs ile kilitlenmiş ağızlar;
Ey gayret-i milliyye ki mebgûz ü muhakkar;
Ey seyf ü kalem, ey iki mahkûm-ı siyâsî;
Ey behre-i fazl ü edeb, ey çehre-i mensî" (s. 477-478)

Tevfik Fikret, Abdülhamid döneminin baskıcı ortamını yansıttığı "Sis" adlı şiiri ile başta edebiyat izler çevresi olmak üzere, dönemin münevverleri üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Abdülhamid aleyhtarlığında onunla birleşen Mehmet Emin, Ruşen Eşref (Ünaydın)'in sorularını cevaplarken etkinin boyutunu şu sözlerle haber verir: "Fikret de bütün Abdülhamit devrinin facialarını, elemlerini ve zamanını 'Sis'inde tespit etmiştir. 'Sis' o devrin bütün sanat ve şiirini gölgede bırakacak bir şaheserdir."*

Tevfik Fikret, 5 Temmuz 1322 (1906)'de yazdığı "Bir Lahza-i Ta'ahhur" adlı şiirinde, Abdülhamid aleyhtarlığını kan davası-

* Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, (Hazırlayan: Şemseddin Kutlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1985, s. 148.

na dönüştürmüş gibidir. "Münevver" olarak "hümanist" şairin düşünce ufkunun görülmesi bakımından "Bir Lahza-i Ta'ahhur" önemli bir göstergedir. 1905'te Abdülhamid'in Cuma namazı çıkışı geçeceği yerde seksen kiloluk bir bomba patlatarak yirmi altı kişinin ölmesine, elli sekiz kişinin yaralanmasına yol açan Ermeni teröristlerin saldırısını* "bir darbe" olarak görüp alkışlayan; ama padişahın birkaç dakika gecikmesiyle öldürülememiş olmasına hayıflanarak "Ey şânlı avcı, dâmını bî-hûde kurmadın! / Attın... Fakat yazık ki, yazıklar ki vurmadın!" (s. 484) diyen Tevfik Fikret, şiirini "bir dahaki sefere" olması duygusu da veren veya tehdit olarak da okunabilecek şu dizelerle bitirir:

"Bir kavmi çiğnemekle bu gün eğlenen... [denî]
Bir lâhza-i ta'ahhura medyûn bu keyfini!" (s. 484)

Tevfik Fikret'in "Bir Lahza-i Ta'ahhur"unu gözeterek, Sultan Abdülhamid'i anlattığı romanına *Bir Anlık Gecikme* (2005) adını koyan Reha Çamuroğlu, "hümanist" münevverin ufku ve dönemini görüşü hakkında önemli bir tespitte bulunur: "Her meslekten insan, mesleğinde çok başarılı olduğunda bazı zehaplara kapılır. Mesela çok zengin insanlar her şeyi bildiklerini düşünür. Bu, çok başarılı yazarlar ve şairler için de geçerli. Bunun örneklerini günümüzde de görüyoruz, geçmişte de. Tevfik Fikret çok büyük bir şair ama bu büyük şairliği onu örnekte görüldüğü gibi her şeyi bildiği zehabına gark ederek çok büyük hatalar yaptırabiliyor. Bu hataların başında da böyle caniyane bir eylemi alkışlaması ve bunu yapanları kahraman ilân etmesi gelebiliyor."** Çamuroğlu, tespitinde, Tanzimat ve Meşrutiyet şairinin tavrını, "her şeyi bildiği zehabı"yla açıklar ki bu doğrudur; ama onlar bunu "zehap" değil, münevverin vazifesi olarak görür. Şairin kendisine imaniyla birlikte, çevrenin de bu inanca "şair halesi"ne duyduğu hayranlıkla beslenen bir güveni vardır. O dönemin şartları içinde normal kabul edilebilecek bu durumla, yıllar sonra Mu-

* Dr. Bilal N. Şimşir, "Ermeni Terörü Kurbanları Şehit Diplomatlarımız Anıldı", *Ermeni Araştırmaları*, S. 1, Mart-Nisan 2001.

** "Solun en büyük hatası kutsalı reddetmek", Reha Çamuroğlu ile söyleşi, *Aksiyon*, S. 554, 09.05.2005.

rat Belge'nin Tevfik Fikret hakkında yazdığı bir yazıda da karşılaşılır. "İçimizdeki Hain" başlıklı yazısında,* Tevfik Fikret'i "varolan ideolojiyle mücadele etmeyi göze al"manın örneği olarak sunan Belge, "Tevfik Fikret Nasıl Bir Haindi?"** başlıklı yazısında da, 2000'li yılların söylemiyle 1900'leri yorumlar. Bilgi eksikliğiyle malul olan bu okuma çabasından geriye, bulanık ve yanlış yorumlar kaldığını görmek için kaynaklara bakmak gerekir. Belge, istihza ile, Tevfik Fikret'in 2000'lerin başında "'Milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-i zemin' (milletim insan soyudur, vatanım yeryüzü) dediğine göre, globalizasyondan yana bir entel-liboş" olarak algılanacağını ileri sürer. Eğer öyle bir algı olsa idi Tevfik Fikret'ten önce Victor Hugo'nun "Avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanité" mısraını, *Müntehebât-ı Eş'âr* adlı kitabına, "Milletim nev'-i beşerdir, vatanım rûy-ı zemîn"*** diye aktaran İbrahim Şinasi Efendi'nin "globalizasyondan yana bir entelliboş" olarak değerlendirilmesi gerekirdi. Ayrıca, Tevfik Fikret'in "Halûk'un Âmentüsü" adlı şiirinde, söz konusu mısraın Belge'nin aktardığı gibi değil, "Toprak vatanım, nev'-i beşer milletim... İnsân / İnsan olur ancak bunu iz'ânla, inandım." (s. 541) beytinde geçtiği gibi kayıtlı olduğunu da belirtmek gerekir. Murat Belge, "Ayrıca dinsizdi: 'Şeytan da biziz, cin de, ne şeytan ne melek var, / Dünya dönecek cennete insanla inandım...' diyebiliyordu. Üstelik İttihatçılar'a da düşmandı. Daha nasıl 'hain' olunur?" diyerek, Tevfik Fikret'e bühtan etmiştir. Tevfik Fikret "dinsiz" olduğu için "vatan haini" diye damgalansa idi, dinsizliğini ondan önce ve yüksek sesle söyleyen Abdullah Cevdet'in "vatan haini" ilan edilmesi gerekirdi; ama böyle bir ilan ve itham yoktur. Ayrıca, Tevfik Fikret İttihatçılara düşman olsa idi İttihatçıların yayın organı olarak çıkarılan *Tanin*'in ilk sayısında "Sis" ve onu tekzip eden "Rücû" adlı şiirini yayımlamaz ve bu gazetede çalışmazdı. Gerçi gazeteden bir süre sonra ayrılmıştır; ama bu ayrılığın İttihatçılara düşmanlıktan değil, "Cemiyet'e darılmış" olabilece-

* Murat Belge, "İçimizdeki Hain", *Radikal* gazetesi, 14 Ekim 2001.

** Murat Belge, "Tevfik Fikret Nasıl Bir Haindi?", *Radikal* gazetesi, 16 Ekim 2001.

*** Şinasi, *Müntehebât-ı Eş'âr*, (Baskıyı Hazırlayan: Süheyl Beken), Dün-Bugün Yayınevi, Ankara, 1960, s. 71. Konuyla ilgili olarak bk.: M. Kayahan Özgül, "Sekmeler/Vatan mı?", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 4, Eylül-Ekim 2005.

ği düşüncesini de aklına getiren Hüseyin Cahit'in söylediği gibi şairin alınganlığından kaynaklandığı* söylenebilir. Tevfik Fikret, 1328'de yazdığı "Hân-ı Yağma"** adlı şiirinde, İttihat ve Terakki dönemindeki yolsuzluklar sebebiyle İttihatçılara ve onların oluşturduğu zihniyete ağır eleştiriler getirir; ama bu şiir, ölümünden üç yıl sonra 1334'te (1918) yayımlanır. Tevfik Fikret'e karşı tepkilerin oluşması "vatan hainliği"nden, "dinsizliği"nden veya "İttihatçılara düşman oluşu"ndan değil, "Galatasaray Sultanisi"ndeki görevinden istifa ettikten sonra "Robert Kolej" idaresinin kendisini davetinin ardından *Tanin*'e gönderdiği mektubundaki "Bugün sây ü irfanım tebdil-i tabiiyyet ediyor demektir" cümlesinden kaynaklanır. Mehmet Kaplan'ın dediğine göre "bu mektup, Fikret'in aleyhinde, günümüze kadar süren bir fırtınanın kopmasına sebep olmuştur".*** Mektubun sonunda söylenen "Oğulu anadan ayıran eller kahrolsun" cümlesini de hatırda tutup, Murat Belge'nin yaklaşımı benimsenerek, bir soru sorulacaksa eğer bu soru, Tevfik Fikret'in "nasıl bir hain" olduğu değil, "niçin bir hain olmadığı" sorusu olabilir. Çünkü soru, Murat Belge'nin sorduğu gibi sorulursa Nâzım Hikmet'in "putları yıkarken" üzerini çizerek "millî şair" olmadığını gösterdiği Mehmet Emin Yurdakul'u da "vatan haini" diye itham etmek gerekir.

Yukarıda dikkat çekildiği üzere Mehmet Emin, Tevfik Fikret'in "Sis"ine hayran olmuştur. Belki de bu hayranlığın yarattığı heyecanla 19 Ekim 1905'te "Ya Bir Mezar, Ya Bir Zindan", 19 Haziran 1907'de "Vatan Tehlikede" ve 23 Ağustos 1907'de "Biliniz ki Ey Gaddarlar" adlı manzumeleri yazmıştır. Bunların üçü de, yazıldıkları günlerde yayımlanmaz; "Vatan Tehlikede", "M. E. Yurdakul tarafından basılmak üzere Türk Tarih Kurumu'na verilen metinde [dosyada olsa gerek] çıkarıl"ır.****

* Hüseyin Cahit, *Edebî Hatıralar*, Akşam Kitaphanesi, İstanbul, 1935, s. 180.

** İdris Küçükömer, "Hân-ı Yağma"yı Tevfik Fikret'in 31 Mart vakası sonrasındaki "Yıldız Yağması" üzerine yazdığını söylese de, şiir, 1328 (1912)'de yazılmıştır. İdris Küçükömer, *A.g.e.*, s. 76.

*** Doç. Dr. Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret ve Şiiri*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1946, s. 114-115.

**** *Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1, Şiirler*, (Hazırlayan: Fevziye Abdullah Tansel), Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1989, s. 75. Mehmet Emin Yurdakul'un şiirlerinden yapılan alıntılarda, bu kaynak kullanılmıştır.

1898'de yayımladığı *Türkçe Şiirler* adlı kitabı, dönemin itibarlı ve şöhretli şair ve yazarları tarafından ilgiyle karşılanan Mehmet Emin, XX. yüzyıla takdir edilmiş bir şair olarak girer. Millî hisleri, "Anadolu" manzaralarıyla süsleyerek kolay anlaşılır bir dille ifade eden şair, "Şu istibdat hükûmeti Türkiya'ya tehlike" dizesiyle başlayan "Vatan Tehlikede" adlı manzumesinde "tehlike"nin gerekçelerini şöyle sıralar:

"Zirâ mülkte adâlet yok, hürriyet yok, hukuk yok;
Hükûmette haksızlık çok, ahaliye zulüm çok!" (s. 72)

Sonraki dizelerde, Tevfik Fikret'in "Sis"inden alındığı hissedilen bir duyarlılıkla Abdülhamid idaresindeki İstanbul'un durumu yansıtılır:

"İşte size İstanbul ki, tamâmiyle eski Bizans, o Bâbil!
Sarayları kasab-hâne, mektepleri birer fesad ocağı;
Kışlaları mahbus-hâne, meclisleri birer casus yatağı;
İş başında olanları hep zelil!" (s. 73)

Manzumenin "'Abdü'l-Hamid istiyor ki" sözüyle başlayan sonraki birimlerinde, "milliyetçi" münevverin Meşrutiyet'e gelirken var olan bir metin üzerinden, verilmiş duyarlılıklarla eleştiriye yöneldiği görülür. "Bu millette, zâlime dinsizden çok kinler var" (s. 76) dizesiyle başlayan "Ya Bir Mezar, Ya Bir Zindan" adlı manzumede, yönetimin adaletsizliği, sarayın "hafiyeler alayı" ile kuşatılmış olduğu söylendikten sonra, adalete inanan millet için bütün bunların kolayca parçalanacak "bir örümcek ağı" kadar hükmü bulunduğu vurgulanır.

Mehmet Emin, "Biliniz ki Ey Gaddarlar" adlı manzumesini, önce "10 Temmuz Fâtihlerinden Muhterem Halil Bey'e", sonra "Hürriyet Kahramanlarından Halil Bey'e" ithafıyla sunar. Her iki ithafın da, manzumeye sonradan eklendiği anlaşılmaktadır. "Gaddarlar"ın tehdit edildiği bir manzumenin "10 Temmuz Fâtihlerinden" veya "Hürriyet Kahramanlarından" birine ithaf edilmesindeki tuhaflığın sebebi de budur. Manzumede, basın sansüründen, mekteplerin kapatılmasından, "Buharî-i Şerif"in

toplattırılmasından, fikirlerin körletilerek zulmün artırılmasından yakınılır. Yakınmanın ardından da, milletin kendi iradesiyle zulüm, işkence ve kölelikten kurtulacağına duyulan inanç vurgulanır:

"Her bucakta yanık yanık inildeyen mazlum sesi
Onun için en ateşli bir ihtilâl manzûmesi!..." (s. 72)

1914'te "İttihat ve Terakki Cem'iyyeti'ne" ithafıyla yayımlanan "10 Temmuz" adlı manzumede, "dağların, ovaların, zincirleri parçalayan beldelerin" "Ya hürriyet, yâhut ölüm! türküsünü çağır"dığı söylenir. Önceki manzumelerde çizilen karanlık ve boğucu ortamın yerini "10 Temmuz"da aydınlık ve rahat bir memleket alır. Köyü ve köylüyü sınıf kaygısıyla olmasa da dikkatten kaçırmayan Mehmet Emin, bu manzumede de yeni devrin köylüye refah getireceğini belirtme ihtiyacı duyar. Dikkat çekilen bir başka nokta ise, "10 Temmuz"dan sonra herkesin eşit olacağı düşüncesidir:

"Evet artık hiç kimseye zulüm pençe salmayacak;
Bir kuvvetli tarafından zayıf malı yenmeyecek;
Yurdun hiçbir bucağında hâkim-mahkûm kalmayacak;
'Bu efendi, bunlar dahi kölelerdir!' denmeyecek." (s. 78)

Aslında inanılan değil, arzulanan şeyler söylenmiştir. 2 Mart 1909'da "Türkiye'nin Evlâdları'na" ithafıyla yayımlanan "Matbû'at Nizam-Nâmesi Yâhud İlk Hücûm" adlı manzumesinde Mehmet Emin, yeni devirde de pek bir şey değişmediğini yüksek perdeden ve bir uyarı mahiyetinde söyler:

"Meşrûtiyyet ve istibdad... Bu ne demek, nasıl hak?
Bugün de mi fikirlere, ağızlara kelepçe?
Bugün de mi hürriyete, adâlete işkence;
Bugün de mi eli kalem tutanlara zindanlar?
Bugün de mi eserlere külhanlar?
Demek, millet bugün dahi keyfe kurban olacak!" (s. 314)

Sosyal bilimcinin yıllar sonra dikkatlere sunacağı şu gerçeği, Meşrutiyet döneminin "milliyetçi" münevver şairi, çok erken fark etmiş; ama fark ettiği sorun üzerine gitmek yerine kendisinden istenen manzumeler yazarak kınadıklarıyla birlik olmuştur: "İttihat ve Terakki'nin genellikle 19. yüzyıl bürokratlarına has diğer bir yanma işaret etmek gerekir. Bunlar da 'devleti kurtarmak' iddiası ile iktidara geldikten sonra nüfuz ticareti ve *nepotizm* yanında, *emperyalist-levanten-bürokrat işbirliğine* girmiş ve bunu yürütmüşlerdi. İngilizler yerine kısmen Cermen kapitalistleri ikame etmek neticeyi değiştirmezdi."* Mehmet Emin anılan manzumenin son dizelerinde değiştirilemeyecek olanı, bir bakıma, sâbitlemiş olur:

"Lâkin bunu biliniz ki şu Türkiye toprağı
Meşrûtiyyet hukukundan eğer mahrum kalırsa,
Onu yine bir istibdad pençesine alırsa,
Şu Avrupa behemehâl bizi taksim edecek,
Âh o zaman ne taht, ne tâc, ne Osmanlı bayrağı,
Ne de vatan hepsi gidecek!..." (s. 314)

Tevfik Fikret ile Mehmed Emin hem Meşrutiyet öncesinde hem de sonrasında yazdıkları şiirlerle sürece katılmış ve etkileri oranında izler çevreyi yönlendirmiştir. Modern Türk şiirindeki "metafizik ürperme" olarak değerlendirilen ve Meşrutiyet'i şiirin zirvesinden gören Abdülhak Hâmid (Tarhan), sürece metinle katılmamış; ama Meşrutiyet'in ilanından sonra yazıp yayımladığı iki "Hürriyet Neşidesi" ile "10 Temmuz 1324"ü, deyim yerindeyse tebcîl etmiştir. İlk "neşide"de, Meşrutiyet sâyesinde "zindan, eza" ve "sürgün"ün ortadan kalktığı, "hürriyet"in "Peygamberin emriyle tulû' eyledi"ği, vatanın "hâb u huzûra" kavuştuğu, istibdat döneminde "ye's ü fütûr" içinde olan vatan evladının "şevk u sürûr"a erdiği belirtildikten sonra, Osmanlı toplumu "vatandaşlık" düşüncesinde birleştirilir:

"Her sınıf ahâli-i vatan, câhil ü âlim
Görmekte şu'âmla senin nefsini sâlim."**

* İdris Küçükömer, *A.g.e.*, s. 78.

** Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri-3/Hep Yahut Hiç*, (Hazırlayan: İnci Enginün), Dergâh Yay., İstanbul, 1982, s. 157.

İkinci "neşide"de Meşrutiyet'in ilanıyla "karışıkların barışık olduğu", hürriyeti "asker"in "azm ile semadan indirdiği", "devr-i mihnet olan devr-i mehîb u muzlim"in şimdi "yâda gelmediği" söylendikten sonra, "vatan" ve "vatandaşlık" düşüncesi pekiştirilir:

"Vatan evlâdı bugün bir anadan doğmada hep,
Ayrı gayrı olamaz hubb-ı vatandır mezhep"*

Edebiyat dünyasına 1890'larm ortalarında giren ama 1908-1910 yıllarında *Sırat-ı Müstakim*'de yayımlanan "Hasta", "Küfe", "Hasır", "Meyhane", "Seyfi Baba", "Mahalle Kahvesi", "Kocakarı ile Ömer" gibi şiirleriyle dikkatleri çeken ve Türkçeyi aruzla söylemedeki başarısıyla takdir edilen Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*'ın *Birinci Kitap*'ındaki "İstibdat" adlı şiirinde, Sultan Abdülhamid'e çok ağır eleştiriler getirmiştir. "Kardeşim Midhat Cemal'e" ithafıyla yayımlanan ve "Yıkıldın, gittin ammâ ey mülevves devr-i istibdâd / Bıraktın milletin kalbinde çıkmaz bir mülevves yâd!" mısralarıyla başlayan şiirde, Abdülhamid'in saltanatta kaldığı otuz üç yıl, "nekbet"; Abdülhamid de, "rûh-ı İblîse rahmetler okutan" bir "mel'un" olarak sunulur.** Buradaki kadar ağır olmasa da, farklı figürler aracılığıyla buradakine yakın eleştirilere Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'unda da rastlanır. Romanda "Mehmet Raif" adıyla canlandırılan figürün Mehmet Âkif olduğu yolundaki yorumlar, Âkif'in arkadaşı ve dostu olan Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'a ondan pek çok düşünce aktardığının işaretidir. Özellikle Abdülhamid'e ve emperyalizme yöneltilen eleştirilerin ve "İslâm birliği yaratma" düşüncesinin kaynağı, Mehmet Emin'de olduğu gibi Mehmet Âkif'te de Cemâleddin Afgânî'dir. Afgânî'nin ruhunun kendisinde yaşadığını belirten Mehmet Emin, "şeyhi" hakkında şunları söyler: "Cemâleddin yanında bulunanların ruhlarını hürriyet aşkı ile tutuşturur, her çeşid zulüm ve istibdâda karşı kalblere kin ve husûmet koyardı."***

* Abdülhak Hâmid Tarhan, *A.g.e.*, s. 158.

** Mehmed Âkif Ersoy, *Safahat*, (Hazırlayan: M. Ertuğrul Düzdağ), İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 85. Mehmet Âkif Ersoy'un şiirlerinden yapılan alıntılarda, bu kaynak kullanılmıştır.

*** Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Mehmed Emin Yurdakul ile Konuştum", *Yeni Adam*, S. 452, 26 Ağustos 1943.

Afgânî'nin Mehmet Emin ve Mehmet Âkif'in kalplerine koyduğu "kin ve husumet", her ikisinin şiirlerinde heyecanın verdiği gafletle açığa çıkmış gibidir. Tevfik Fikret'in "Sis"i de bu açığa çıkma sürecinde etkili olur.

"Köse İmam" adlı şiirinde, "Gölgesinden bile korkup bağıran bir ödlek, / Otuz üç yıl bizi korkuttu *'şeriat'* diyerek." (s. 129) mısralarıyla, istibdadın argümanına dikkat çeken "Ümmetçi" münevver Mehmet Âkif, *Süleymaniye Kürsüsünde* (1912) adlı kitabında, Abdülhamid dönemine geniş bir yer açar. *Süleymaniye Kürsüsü*'nde (1912), hayatı siyasi maceralarla geçen ve 1938'de doksan yaşında olarak Japonya'da bulunan Abdürreşid İbrahim Efendi'yi vaaz kürsüsüne çıkaran şair, "Pan-İslâmist" bir söylem geliştirir. Kürsüye çıkardığı bu figür, İslâm dünyasını ve bu arada Rusya'yı, Çin'i, Japonya'yı, Avrupa'yı, Hindistan'ı gezmiş; buralarda aydınlatma faaliyetinde bulunduğu gibi, bilgi ve görgüsünü de artırmıştır. Abdürreşid İbrahim Efendi'yi bu uzun seyahate, Abdülhamid idaresi altında çözülen, çürüyen kurumlarla bürokratlar ve idareye karşı tepkisiz kalan "millet" çıkarmıştır. Efendi, İstanbul'dan ayrılmadan önce şehrin ne halde olduğunu şöyle anlatır:

"Sığmıyor en büyük endâzeye işler artık;
Saltanat nâmına, din nâmına bin maskaralık...
Ne felâket, ne rezâletti o devrin hâli!
Başta bir kukla, bütün milletin istikbâli
İki üç kuklacının keyfine mahkûm olmuş:
Bir siyaset ki didiklerdi, eminim Karakuş!
Nerde bir maskara sivrilse, hayâsızlara pîr,
Haydi Mabeyn-i Hümâyûna!... Ya bâlâ, ya vezîr!
Ümmetin hâline baktım ki: Yürekler yarası!
Ne bir ekmek yedirir iş, ne de ekmek parası.
Kışla yok, dâire yok, medrese yok, mektep yok;
Ne kılıç var, ne kalem... Her ne sorarsan hep yok!" (s. 163)

Meşrutiyet'in ilanını "Haydarâbâd"da duyan Efendi, bir an önce İstanbul'a dönmeye gayret eder. Daha gemi "Bahr-i Umman"a açılmadan, "Kanun-ı Esâsî"nin verilmesinden sonra

İstanbul'da gerçekleştiğini düşündüğü iyileşmenin "hayal"ine dalan Efendi, şehirde açılan sayısız mektepte kadınların ve erkeklerin okuduğunu, fabrikaların yerli kumaş dokuyarak sürekli çalıştığını, matbaaların gece gündüz faydalı eserler bastığını, kurulan şirketlerin "mülk"ü baştan başa imar ettiğini, "halkın irşâdma hâdim yeni cem'iyyetler" kurulduğunu, gemilerin sahile boydan boya servet taşıdığını görür. İstanbul'a ulaştığında gördükleri ise tam bir hayal kırıklığına yol açar:

"Bir de İstanbul'a geldim ki: bütün çarşı pazar
Nâradan çalkanıyor! Öyle ya... Hürriyet var!
Galeyan geldi mi, mantık savuşurmuş... Doğru:
Vardı aklından o gün her kimi gördümse zoru.
(...)
Ne devâirde hükûmet, ne ahâlîde bir iş!
Ne sanâyi', ne maârif, ne alış var, ne veriş.
Çamlıbel sanki şehir: zâbıta yok, râbıta yok;
Aksa kan sel gibi, bir dindirecek vâsıta yok.
'Zevk-i hürriyyeti onlar daha çok anlamalı...'
Diye mekteplilerin mektebi tekmil kapalı
(...)
Dalkavuk devri değil eski kasâid yerine,
Üdebânız ana avrat sövüyor birbirine!
Türlü adlarla çıkan nâ-mütenâhî gazete,
Ayrılık tohumunu bol bol atıyor memlekete.
(...)
Kadın, erkek koşuyor borç ederek Avrupa'ya...
Sapa düşmekte sizin şıklara, zannım, Asya!" (s. 177-178)

Mehmet Âkif'in dramatik bir yapıyla kurguladığı *Süleymaniye Kürsüsünde* eleştirilen durumlar ve olaylar, dönemin işlendiği romanlarda daha geniş biçimde yansıtılmıştır. Yansıtmadaki gerçekçi ve zaman zaman naturalist tutum, yaşanmış olanın anlatılmasından ileri gelir. Mehmet Âkif, tanık olduğu olayları ve gözlediği durumları, dramatize ederek ve elbette "İslâmcılık" ideolojisinden geçirerek yansıtır. Meşrutiyet'in ilan edildiği haftanın sonunda, Mehmet Âkif ve dört beş arkadaşı, İttihat ve

Terakki'ye girme kararı alır. Cemiyet'e giriş yeminindeki "kayıtsız şartsız cemiyete teslim olma" sözünü kabul edemeyeceğini söyleyen şair, ancak bu söz yeminden çıkarıldığında Cemiyet'e girer. Abdülhamid'e yönelik eleştirilerinde İttihat ve Terakki'ye katılmasının payı nedir bilinmez; bilinen bir şey varsa o da Mehmet Âkif'in Cemiyet'te uzun süre kalmadığıdır.*

II. Meşrutiyet öncesi ve sonrasını, süreç içinde yaşayan ve "münevver" şair olarak sürece müdahale eden dört şairden üçü, Meşrutiyet'in öncesinden de, sonrasından da memnun olmamış ve hoşnut kalmamıştır. Meşrutiyet öncesinde Sultan Abdülhamid aleyhtarlığında buluşan "hümanist" Tevfik Fikret ile "milliyetçi" Mehmet Emin, Meşrutiyet'i heyecanla karşılamış ve bu yeni dönemde bazı resmî görevlerde bulunmuştur; ama her ikisi de, kısa bir süre sonra "istibdat idaresi" ile "Meşrutiyet idaresi" arasında esaslı bir fark bulunmadığını görerek, biri sert muhalefete devam etmiş, diğeri yeni idarenin isterleri doğrultusunda manzumeler yazmıştır. Her ikisinin tuttuğu yol da, çıkış noktaları dikkate alındığında, hayli doğaldır. Abdülhamid dönemini şiddetle ve ağır bir biçimde eleştiren "İslâmcı/Ümmetçi" şair Mehmet Âkif de, Meşrutiyet'in ilanından sonraki durumu diğerleri gibi değerlendirerek, hoşnutsuzluğunu şiirlerinde sergilemiştir. Muhalif çıkışlarında Abdülhamid aleyhtarlığı bulunan bu üç şairin her biri, bir *toplum projesi* önermiş; önerdikleri projeleri manzume ve şiirlerle "efkâr-ı umûmiyye"ye iletmiştir. Bu projelerin "efkâr-ı umûmiyye"de nasıl ve ne oranda karşılık bulduğu, geçen yüzyılın ilk yıllarından günümüze kadar gelen sürece bakılarak anlaşılabilir. Bitirirken, anılan üç ismin, toplum projesi olan "münevver şair" tipinin son örnekleri olduğunu da eklemek gerekir.

* Emin Erişirgil, *İslâmcı Bir Şairin Romanı*, (Yayma Hazırlayanlar: [illegible] Dr. Kazancıgil-Prof. Dr. C. Alpar), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 19[illegible] s. 111-115/123-126.

Şaire Yol Gösterenler!

Söyleyenler kendüsün bilmez bilenler söylemez
Nev'î-zâde Atâî

Başlık, ünlemine varana kadar artık sadece ders kitaplarında adı anılan Orhan Seyfi (Orhon)'ye ait. *Güneş Mecmuası*'nın başyazısı "Şaire Yol Gösterenler!"de Orhan Seyfi, bugün de güncelliğini yitirmeyen bir sorunu irdelemiş ve "Eğer şair de şiirini yazmak ve mevzuunu intihab etmek için âlimlerden fetva alacaksa edebiyatı ilmin elinden kurtaracak bir inkılâp daha yapmaya mecburuz"* diyerek noktalamıştır yazısını. 1927'de yayımlanan bu yazı, şairin ve şiirin önemsendiğinin bir kanıtıdır kuşkusuz; aynı zamanda şiire dışardan birtakım müdahalelerin bulunduğunun da. Bugünkü yol gösterme çabaları, toplum içinde şairin ve şiirin önemine binaen yapılmıyor elbette. Daha çok bir şiiri, poetikayı olumsuzlama ve "Biz, bizim şiirimiz gibi şiir isteriz" tehdidini iletme amacı taşıyor. Dolayısıyla bu tür çıkışlar, kaba ayrımlarla biçimlenerek, şiirin dışından gelen bir müdahaleyi meşrulaştırıyor.

Cumhuriyet'in ilk on yıllarındaki şiir tartışmaları hatırlandığında, bu müdahalelerin hiç de yeni olmadığı fark edilir. Tartışmalar, gazete ve dergi sayfalarında kalıyor; iyi şiirler ise okurların belleğinde. Şiir etrafında gelişen tartışmaları hatırlamanın

* Orhan Seyfi, "Şaire Yol Gösterenler!", *Güneş*, Sayı: 2, 15 Kânun-ı sâni 1927, s. 1. Yazının Lâtin harfleriyle yayını için bk.: *Son Duvar*, S. 3, Mayıs 1997, s. 45, Aktaran: Süheylâ Dönmez.

pratik yararları var kuşkusuz. Bunların en önemlisi, şairin kendine ve yazdığı şiire inanmasıdır. Değilse, akıntının şiddetiyle gazete ve dergi sayfalarında yok olup gitmekten kimse kurtulamaz; kaba ayrımların muhkem sandalları da buna karşı koyamaz.

1930'lu yıllarda şiir etrafında gelişen tartışmalar, şiirin kazanacağı yönü belirleme isteğini yansıttığından önemlidir. Cumhuriyet döneminde şiire kazandırılmak istenen yön, bu tartışmalarla belirginleşir. 1930'lu yıllar, süreli yayınlarda edebiyat ve şiir etrafında yapılan anketlerle bir *anketler dönemi edebiyatı* olarak adlandırılsa yeridir. Bu anketler, edebiyatın ve şiirin seyrini belirlemek gibi gizli bir amaca hizmet ettiği kadar edebiyatçıların ve şairlerin de ufkunu gösterir. Bunun yanında daha çok şiir eleştirisiyle ilgili olarak değerlendirilmesi gereken şairler etrafında gelişen tartışmalar, şair imgesinin oluşumu ve bu imgenin oturtulacağı yer bakımından dikkate değerdir. Ayrıca şairler etrafında gelişen tartışmalarda dikkatin yoğunlaştırılması gereken bir başka nokta da Cumhuriyet dönemi şiirinin damar renginin belirginleşmesidir.

Anketler ve şairler etrafında gelişen tartışmalar dışında özellikle şiir etrafında birebir denilebilecek bazı karşılıklı yazılar ise hem dönemin beklentilerini göstermekte hem de şiir üzerine yazanların tercihlerini belirlemektedir. Bugün için de, şiir adına hayli önemli ipuçları taşıyan bu tartışmaların şiire ne kazandırdığı elbette yeni bir tartışma konusudur. Bu yazıda, belirlenen tartışma konusunun kaynağı olabilecek üç eski tartışma değerlendirilecektir.

Şiirin Özü Kend'özü

Sabahattin Rahmi (Eyuboğlu) ile Nurullah Ata arasında geçen "öz şiir" konulu tartışma, bu yöndeki tartışmaların başlangıcı sayılabilir. "Öz Şiir Meselesi" başlıklı yazısında Sabahattin Rahmi, "ilmî zihniyet (*Tekne*)"in şaire "vurduğu tokat"ın Henri Brémond'a kadar geldiğine işaret ederek Brémond'un "poésie pure" (saf şiir) "nutku"yla şairi, "ilmî zihniyet"in eziciliğinden kurtardığını belirtir. S. Rahmi, şiirde anlama verilen önemin

eski bir düşünce olduğunu iddia ederek öz şiiri (saf şiiri), anlamın dışlanması noktasında ele alır:

> "İşte öz şiir bu eskiyen şey; bu manadan zahmetsizce sıyrılıp kaçan 'ruh'tur. Şairin yaptığı iş de herhangi bir kelime ya da ses yığınına bu sihirli mevcudiyeti koymaktır.
> Bu basit tecrübeden çıkan büyük netice şu: Şiirde mana ancak bir vasıta, bir 'kisve'dir."*

Sabahattin Rahmi'nin öz şiirden anlamı dışlaması, Ahmet Hâşim'in 1921'de *Dergâh*'ta yayımladığı "Şiirde Mânâ"** başlıklı yazısını hatırlatır hemen. Nitekim yazar, saf şiirin bizdeki örneği için Ahmet Hâşim'in "Merdiven" adlı şiirine başvurur. Yukarıdaki sözlerle söyleyişin anlama tercih edildiği de vurgulanmıştır. Ahmet Hâşim, şiirde "musikî"yi öne alarak aynı hassasiyeti göstermiştir.

"İlmî zihniyet"in her şeyi rasyonel bir yaklaşımla değerlendirmesi sonucu, şiirin de sadece anlama hapsedildiğini savunan S. Rahmi, Brémond'dan sonra şiirin anlama "harp ilân ettiğini" söyler. Şiirin anlamın dar sınırlarından kurtulmasıyla kendini bulduğunu belirten yazar, "Şark sanatı"nın baştan beri saf şiire yakın olduğunu da sözlerine ekler:

"Manayı tezyinî kıymetlere feda etmekle safçılığı en ileri götürmüş olan Şark sanatının bugün gördüğü rağbet de bu cereyanın hususiyetlerinden biridir."***

Yukarıdaki sözlerde, saf şiir ile Doğu sanatı arasında "mananın tezyine feda edilmesi" noktasında ortaklık kurulduğu görülmektedir. S. Rahmi, Doğu sanatının ilgi görmesinin nedenini de bu noktada bulmuştur. Saf şiirin genelde Doğu'da özelde Türk şiirinde yeni olmadığını ilk belirten Yahya Kemal'dir.****

* Sabahattin Rahmi, "Öz Şiir Meselesi", *Varlık*, S. 15, 15 Şubat 1934, s. 232.

** Ahmet Hâşim, "Şiirde Mânâ", *Dergâh*, C. 1, nr. 8, 5 Ağustos 1337 (1921), s. 113-114.

*** Sabahattin Rahmi, *A.g.y.*, s. 232.

**** Yahya Kemal, "derûnî âhenk" tabirini, ritmin "fennî ve mihânikî târifinden" farklı bir şey olduğunu belirtmek üzere kullanmıştır. "Derûnî âhenk"i saf şiirle birlikte düşünen şair, kimi zaman "öz şiir", kimi zaman, "hâlis şiir" diye tanımladığı saf şiir için şunları söylemiştir: "Öz *şiir* terkibine gelince, bu, Fransızca'da elli seneden beri vardı: lâkin sonraları *Paul Valéry, Rahip Brémond* ve arkadaşla-

Nurullah Ata, S. Rahmi'nin bu yazısını değerlendirirken saf şiirin artık tartışıla tartışıla eskidiğini, hattâ bu şiirin kabul gördüğünü belirterek, konunun bildik şeyler etrafında yeniden ele alınmasını gereksiz bulmuştur. "Bu mesele bizde Fransa'dakinden daha çabuk kabul edildi; şimdi şiirin manadan hariç değilse de ondan başka bir şey olduğunu hemen hemen herkes tasdik ediyor."*

Saf şiir meselesinin bizde Fransa'dakinden daha çabuk kabul edilmesini, şiir geleneğine ve şiir birikimine bağlayan N. Ata, "Sabahattin Rahmi'nin 'öz şiir meselesini' yakından anladığı muhakkak değildir." sözüyle yazarın meselenin tarihine, kuramına vâkıf olmadığını savunarak özellikle Ahmet Hâşim'den verilmiş örneğin yanlış olduğunu vurgular.

Sabahattin Rahmi, Nurullah Ata'ya verdiği cevapta, "mesele yalnız gazetecilik tarihinde eskimiştir."** diyerek saf şiir meselesinin sanattaki yerinin eskimekten çok daha da yeni bir içerik kazanarak geliştiğini ve konuşulduğunu belirtir. Öncelikle, N. Ata'nm Ahmet Hâşim'den seçilen dizenin yersiz bir örnek olduğu iddiasını cevaplayan yazar, N. Ata'nm öz şiiri sadece vezin ve kafiye ile sağlanan ahenk olarak ele almasının yanlış olduğunu söyler. "Onlar öz şiiri öz musikiye değil, seslerin musikisine irca etmek istiyorlar." diyen S. Rahmi, şiirde ahengin vezin ve kafiyeden başka bir yapı olarak değerlendirilmesi gerektiğini şu sözlerle açıklar:

> "Öz şiirin tecellisinde seslerin musikisi lâzım (fakat kâfi olmayan) bir 'mutavassıt' [aracılık] teşkil etmektedir. Ahengi bozuk bir mısra şiiriyeti nâkil değildir. Fakat elektrik için tel ne ise şiir için vezin ve âhenk de odur; her ikisi taşıdıkları sihirli kudretten bîhaberdirler."

rının mubâhaselerinde daha başka bir ufuk tecellî ettirdi. *Derûnî âheng*'e gelince bu terkibin ifâde ettigi mânâyı anlamakta onlarla müşterektik. Zâten başka türlü anlamak da muhâldir." ("Derûnî Ahenk ve Öz Şiir", *Edebiyata Dâir*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1984, s. 21.) Sabahattin Rahmi'nin Yahya Kemal'in düşüncelerinden haberdar olduğu açıktır. Değilse, "öz şiir" ile "musikî" arasındaki ilişkiyi belirgin biçimde fark etmesi mümkün görünmüyor. Ayrıca Nurullah Ata'nın da sorunun tartışılıp bitmiş olduğunu söylemesi, "öz şiir"in bizde de gündeme geldiğini göstermektedir.

* Nurullah Ata, "Fikirler ve İnsanlar/Öz Şiir", *Milliyet*, nr. 2889, 24 Şubat 1934, s. 4.

** Sabahattin Rahmi, "Şiir ve Musiki", *Varlık*, S. 17, 15 Mart 1934, s. 262-263.

Bir şiirin dizelerindeki kelimelerin seslerinde "telkinî kıymetler" bulunduğunu kabul eden yazar, N. Ata'nın belirttiği gibi, öz şiirin sadece vezinle sağlanan seslerdeki "telkinî kıymet"ten (çağrışım değerinden) ibaret olmadığı düşüncesini ileri sürer ve "telkin edilen unsurun mevcudiyetini kabul ediyoruz" der. N. Ata'nın öz şiirin eski şiirimizde bulunduğu ve öz şiiri tanımak için Batı'ya gitmenin gerekli olmadığı görüşünü de şu sözlerle eleştirir: "Fakat bu mefhuma garplıların verdiği ışıkla sanat mahzenlerimizi dolaşarak şuurumuzun altında güzellikler bulacağımıza inanıyorum."

S. Rahmi'nin Batılı bir yorumla Doğu'da dolaşarak şiirin önünün açılabileceği görüşü, birikimin yeniden değerlendirilmesi dikkate alındığında önemlidir; fakat şiirin şiir olarak algılanması için mutlaka bir *Batı fenerine* ihtiyaç duyulup duyulmayacağı tartışma götürür. Bu noktada, N. Ata'nm öz şiir sorununu bitmiş, aşılmış bir sorun olarak görmesi daha anlamlı gelmektedir. Yine de gözden kaçmaması gereken bir ayrıntı, Divan şiirinin geriye itildiği bir dönemde, Sabahattin Rahmi'nin bir biçimde bu şiiri zamanına getirmeye çalışmasıdır.

Şiirin Yüzü Yeryüzü

S. Rahmi ile N. Ata arasındaki tartışma, şiirin ne olduğuna/mahiyetine dairdir; şiirin dünyasını ve söyleyiş imkânını zenginleştirecek bir alan açma araştırması ve önerisidir. Bu tartışma ile aynı yıl *Yeni Adam*'da Vahdet Gültekin ile Süreyya Hayret arasında geçen tartışma ise yol gösterme kaygısı taşıdığı için dikkat çekicidir.

Şiiri aşkla eşleştiren V. Gültekin, "Şiir Aleyhinde"* başlıklı yazısında, vezin ve kafiyenin alışılagelmiş zevklere seslenen gereksiz bir süs olduğunu savunarak gücünü sadece bu unsurlardan alan şiirlerin "rationnel toplum"da yerinin olamayacağını belirtir. Vezin ve kafiyenin şiirde gereksiz olduğu yolundaki bu iddia, döneme göre oldukça farklı bir çıkıştır. Bu unsurların "rasyonel toplum"un ihtiyaç duyduğu şiiri kurmada yersizliğinin vurgulanması, farklı bir şiir beklentisini içerdiğinden önemlidir.

* Vahdet Gültekin, "Şiir Aleyhinde", *Yeni Adam*, nr. 36, 6 Eylül 1934, s. 7.

Şiirde ahengin vezin ve kafiye ile kurulabileceğinin düşünüldüğü bir dönemde V. Gültekin, sonraları Orhan Veli'nin de ileri süreceği gibi, her iki unsurun da şiir için gereksiz olduğunu, bu unsurlarla kurulan şiirlerin şairlerini bile tatmin etmediğini, yeni şeyler söylemek için "vasıta"nın da yenilenmesi gerektiğini belirtir. Yazar, şiirde konuyu öne çıkartarak, hayatla bağları kopmamış şairlerden hayatın içinden konular seçip bunları yeni "vasıtalar"la ifade etmelerini bekler. "Şair kendi utopisinde kıymet verdiği şeyleri ifade ederken bize yabancı kalıyor" sözü, saf şiir anlayışının karşısında duran bir beklentiyi işaret eder. Şunu da eklemek gerekli: O yıllarda şiir için gösterilen biçim hece ölçüsüyle somutlanmıştır. Bu ölçüyle yazılan şiirler, iyi veya kötü olsun desteklenmektedir. V. Gültekin'in biçimsel kalıplaşmaya karşı çıkmasında, böyle bir zorlama ve prim vermenin rahatsızlığının hissedildiği de söylenebilir.

V. Gültekin, "Yeni cemiyet hayatımız için rationnel zıddı olan vasıtalardan kurtulan şiir ile hayatlık mevzuları anlatan şair lâzımdır" diyerek şairi, yükseldiği gökyüzünden indirmek gerektiğini vurgular. Böylece şairin duyuşu ve dünya görüşü göz ardı edilir ve şair, ideolojik tasarımda bir renk olarak kullanılmak istenir. Bu, *biçimsel prim verme*nin fark edilmesine rağmen diğer ideolojik zorlamaların ve yönlendirmelerin görülemediğinin işaretidir.

V. Gültekin, *Yeni Adam*'ın sonraki sayısında "Şiirin Aleyhinde" yazmaya devam eder; ama aleyhinde olunan, şiir değil, şiir anlayışlarından biridir. Nitekim ana başlığın altındaki "Bugünkü şiire lüzum yoktur-Yeni şiir ne olmalıdır?" kesinlemesi ve sorusu, yol göstericiliğin başladığını bildirmektedir. "Vezin, kafiye ve hissin" şiirin rasyonel dışı elamanları olduğunu ilan eden yazar, bunların dışındaki asıl harcı "musiki" olarak belirler ve "Duygularımızı ses ahengi ile anlatmağı üzerine alan bu sanat varken vezin ve kafiye ile uğraşmak bir çocuk aklı olur"* diyerek devam eder.

Şiirde "süs" olarak kabul ettiği vezin ve kafiyenin atılmasından sonra geriye kalan "hissin" de reel dışı olduğunu belir-

* Vahdet Gültekin, "Şiir Aleyhinde / Bugünkü şiire lüzum yoktur-Yeni Şiir ne olmalıdır?", *Yeni Adam*, nr. 37, 13 Eylül 1934, s. 7.

ten V. Gültekin, "Histen başka edebiyat nevilerine girecek yalnız bir element vardır: hergünkü his ve fikirlerimizden tamamiyle başka olan 'fazla heyecan'" sözüyle şiire "rasyonel" bir söyleyiş alanı açar. Ama açtığı rasyonel alanın rasyonel dışı bir imkânla ifade edilmesi gerektiğini savunduğundan habersizdir. Çünkü "heyecan" da en az "his" kadar rasyonel dışıdır. Burada eklenmesi gereken, heyecanın içeriği ve nereden hız aldığıdır. "Milletlik bir ülkünün verdiği heyecan, harp heyecanı, bütün cemiyet kitlesini harekete getiren değişiklik heyecanı..." diye karşılar bu soruyu V. Gültekin. Bu karşılığına şiirde asıl değiştirilmesi gereken unsurun "mevzu" değil, "ifade şekli" olduğunu da ekler. Yazara göre şiirin "his" dışında içerdiği bir unsur da "heyecan" olduğundan ve toplumcu bir edebiyatın değişen toplumun heyecanını yakalaması gerektiğinden şiirin yeni bir söyleyişle yeni bir misyon yüklenmesi zorunludur. V. Gültekin, şiirin "pasif" değil, "dinamik" bir yapıyla yeniliği destekleyebileceğini düşünmekte, bu yüzden de şiirin gerekliliğine inanmaktadır.

V. Gültekin'in bu yazısına *Yeni Adam*'ın bir sonraki sayısında Süreyya Hayret'ten cevap gelir. S. Hayret, yazarın belirttiği zaaflara düşen şairler bulunduğunu kabul etmekle birlikte bunun bütün şairler için geçerli olmadığını savunur. Şairlere "iftira edildiği" kanısında olan S. Hayret, şiirin içerik ve biçim unsurlarını ayırma gereği duyar ve suçlu olan şairlerin özelliklerini "bireysellik" olarak belirler:

"Hakikî şiir bir his ve heyecan mahsulüdür. Vezin ve kafiye ikinci derecede kalır. Cemiyet şiirden hoşlanmıyorsa kabahat şairin hâlâ ondokuzuncu asır zihniyetini taşıması ve fertlik tahassüslerini ifade etmesidir."*

S. Hayret, her ne şekilde olursa olsun şiirin, V. Gültekin'in savunduğu gibi, "hayatlık menfaatleri ve icapları neticelendirmek için bir vasıta" olarak görülmesini reddeder. Ona göre şiiri toplumun uzağına düşen şairler "kabiliyetsizlikleri" yüzünden başarısız olmaktadırlar ve bunda vezin ve kafiyenin suçu yoktur.

S. Hayret, şiirin bir amaç doğrultusunda yazılması gerektiği düşüncesine karşıdır; değilse o da bazı şairlerin toplumdan

* Süreyya Hayret, "Bir Tenkidin Tenkidi", *Yeni Adam*, nr. 39, 27 Eylül 1934, s. 7.

uzak düştüklerini kabul etmektedir. V. Gültekin'le buluştukları ana nokta, toplumculuk düşüncesidir.

Vahdet Gültekin, "Şiir, Kafiye, Vezin, Sanat, Cemiyet" başlıklı yazısmda S. Hayret'in yukarıda belirttiğim çelişkisini yakalamış, ondan cevabında "şiirin aklı başı yerinde adamın işi olabileceğini, vezin ve kafiyeye ihtiyaç bulunduğunu" savunmasını beklemiştir. İtirazının iki noktada odaklandığını belirten yazar, bunları, "şiirin, lüzumunu görmediğim vezin-kafiye tarafı ile cemiyete uymayan mevzu tarafı" diye hatırlatmış; "Süreyya Hayret birincisini müdafaa etmeyince ve ikincisinde benimle birleşince pek tenkit ettiği bir şey kalmıyor"* diyerek de S. Hayret'in şiirin "vasıta" edildiğine dair eleştirisini görmezden gelmiştir.

S. Hayret'in "Şairin yeri 'her şeyin yeri gibi hayat' değil, sanattir"** cümlesinde belirginleşen önemli iddiasını V. Gültekin, "Cemiyetin gayelerini, yani istikbalini değil, hâlini yani şeniyetini anlatan sanati kasdederek 'şairin yeri hayattır' diyorum, isterseniz bir kalıp yapayım: 'sanat hayat içindir'"*** teziyle olumsuzlamıştır.

V. Gültekin toplumcu bir sanat anlayışını savunurken, şairi, ütopyasından kurtarmak gerektiğini ısrarla vurgulamıştır. Bu, genç bir heyecanın şairi gökyüzünden yeryüzüne indirme çabasıdır. 1930'lar Türkiye'sinin beklentileri ve yeni kurulmuş Türk devletinin söylemiyle örtüşen bu çaba, Sabahattin Rahmi ile Nurullah Ata arasında geçen saf şiir tartışmasının oldukça uzağına düşmektedir.

Şiirin Yurdu Anayurdu

1930'lu yıllarda bir başka tartışma da Hasan Âli Yücel ile Prof. Yusuf Şerif (Kılıçel) arasında geçer. Bu tartışmayı Vahdet Gültekin ile Süreyya Hayret arasında geçen tartışmayla ilişkilendir-

* Vahdet Gültekin, "Şiir, Kafiye, Vezin, Sanat, Cemiyet", *Yeni Adam*, nr. 40, 4 Birinci Teşrin 1934, s. 7.

** Süreyya Hayret, "Bir Tenkidin Tenkidi", *Yeni Adam*, nr. 39, 27 Eylül 1934, s. 7.

*** Vahdet Gültekin, "Şiir, Kafiye, Vezin, Sanat, Cemiyet", *Yeni Adam*, nr. 40, 4 Birinci Teşrin 1934, s. 7.

mek mümkündür. Sorun yine şiirin toplumculuğu, şairin toplumla mesafesidir. Ama göz ardı edilmemeli, bu tartışmada çevre biraz daha genişletilerek bakışlar Avrupa'ya çevrilmiş; toplumsal projede edebiyatın ve şiirin katkısına dikkat çekilmiştir. Batı edebiyatı profesörü olan Y. Şerif, edebiyatta Avrupa'nın yol göstericiliğini, daha çok hikâye ve roman için ileri sürmüş, şiir içinse çevrilemezliğine inandığından böyle bir arayışa gerek olmadığını savunmuştur.

Yusuf Şerif, *Akşam* gazetesinde yayımlanan bir konuşmasında, "Bizde tek edebiyat tarzı vardır ki tamamile Avrupaîdir ve tamamile garp tekniğine uygundur. Edebiyatımızın yegâne canlı, modern, Avrupaî kısmı da budur: Gazete edebiyatı ve hitabet"* diyerek daha çok popüler tefrikalara göndermede bulunur. Şiir konusu söyleşi sorularından sadece biridir. Daha önce roman, hikâye gibi türlerin Avrupa edebiyatıyla karşılaştırmasını yapan Yusuf Şerif, "Edebiyatımızın yükselmesi, Avrupaîleşmesi için ilk yapılacak şey büyük garp şaheserlerini dilimize çevirmektir" sözüyle edebiyatın yeni yönünü belirler. Soruları yönelten Hikmet Feridun (Es), Yusuf Şerif'in belirlediği yöne teşne olduğundan "Şiir sahasında Avrupa dillerine çevrilebilecek eserlerimiz var mı?" diye sorar. Yusuf Şerif'in cevabı, uzun bir alıntıyı gerektirecek kadar ilginçtir:

> "Bence şiir hemen gayri kâbili tercümedir... Şiir, ne kadar şiirse o kadar az tercümeye elverişlidir. Ben şiir tercümesini neye benzetirim bilir misiniz? Çileğe... Çok uzak uzak şehirlere yahut bir mevsimden öteki mevsime çilek nakletmek mümkün değildir; çileğin ancak şurubu, reçeli, likörü nakledilebilir. Yani çilekten ancak bir koku götürülebiliyor... Şiir de çilek gibidir. Tercüme edilirken yabancılara şiirin ancak kokusu tattırılabilir, kendisi verilemez."**

Yazar, şiirin dilindeki ahenge olduğu kadar şiirin yazıldığı dildeki anlam yoğunluğuna da önem vermektedir. Cevabın ilginç bir yanı da Türk şiirinin Avrupa şiiriyle karşılaştırılmamasıdır.

* Hasan Âli Yücel, "Şiir Nerelidir?", *Varlık*, C. 3, S. 67, 15 Nisan 1936, s. 1.

** Yusuf Şerif, "Başta Şiir Olmak Üzere Bütün Edebiyat Her Yerin Yerlisidir", *Varlık*, C. 3, S. 69, 15 Mayıs 1936, s. 322-324.

Yusuf Şerif, toplumsal projede şiire dokunulmaması gerektiğini düşünmektedir sanki ya da şiirin diğer türler kadar ilgi görmediğine inanmaktadır. Her ne olursa olsun yukarıdaki sözlerden şiir lehine bir sonuç çıktığı açıktır.

Hasan Âli, "Şiir Nerelidir?" başlıklı yazısında, "şiirin özü, zamandan, mekândan münezzehtir" demiş ve bizde bu özelliğe sahip şiirlerin yazılmadığını savunmuştur. Şiirimizin "Avrupalılaşmak" gibi bir sorunu olmadığını belirten Hasan Âli, asıl sorunun "şiirin kendisinin eksikliği" olduğu görüşünü savunmuştur. Hasan Âli'yi böyle bir yargıya götüren düşünce, şairin hayatla ilgisinin kopuk olduğu inancıdır. Yusuf Şerif'in şiirde Avrupalılaşmak gibi bir soruna işaret etmediği hatırlanmalıdır bu noktada.

"Büyük hayat meseleleri şairlerimizin gönüllerini anlamak kaygusuyla sarsıp ezmedikçe böyle şiire çok daha hasret kalacağız"* diyen Hasan Âli, şairin toplumla olan uzaklığına değinerek bu uzaklığın şiiri konu yönünden kısırlaştırdığını vurgular gibidir. "Büyük hayat meseleleri"nin neler olduğu açıkça söylenmediği için *şaire gösterilen yolun* ne olduğu da belirginlik kazanamamaktadır.

Yusuf Şerif, Hasan Âli'nin bu yazısını, "ben, şiirin yükselebilmesi için, Avrupalılaşmak mecburiyetinde olduğunu söylemedim" diyerek cevaplamış ve "en yüksek kültürlü Türk"ün, "Avrupanın kültürünü hazmetmiş olan fakat Avrupalılara benzemeğe en az özenen, en çok Türk kalan" olduğunu belirtmiştir. Yusuf Şerif, konuşmasında şiirin lehine yaptığı ayrımı bu kez daha da belirginleştirir: "Kanaatımca, şiirin ve bilhassa halis şiirin doğum ve gelişme şartları, diğer edebî nevilerin doğum ve gelişme şartlarının ayni değildir." Bu sözler, yazarın şiiri Hasan Âli'nin baktığı yerden görmediğinin açık bir işaretidir. Böylece Yusuf Şerif, şair de olan Hasan Âli'ye bir şiir dersi verir; ayrıca sorunu bir söyleşi anında düşünmediğini de gösterir.

Yusuf Şerif'e göre, "Başta şiir olmak üzere bütün edebiyat her yerin yerlisidir." Yazar, şiirin gelişmesi için tercümeyi önem-

* Hasan Âli Yücel, "Millî Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat", *Varlık*, C. 3, S. 71, 15 Haziran 1936, s. 1.

sediğini ama "taklitçiliği" bozulma olarak gördüğünü vurgulayarak, Hasan Âli'nin, konuşmasını yanlış anladığını iddia eder.

Hasan Âli, Yusuf Şerif'in bu düşüncelerini, "Biz millî edebiyata gitmek ve ona milletlerarası bir değer verdirebilmek için her şeyden önce milliyetçi bir edebiyat yaratmaya mecburuz" diyerek karşılar. Yusuf Şerif'in cevabından tatmin olduğu anlaşılan Hasan Âli, bu yazısında "millî edebiyat" ile "milliyetçi edebiyat"m anlam sınırlarını araştırır; "Millîliğin" içine doğulan, kaçılmaz bir durum olduğunu belirtirken "milliyetçiliği" bir tercih/seçim olarak tanımlar. "Bizde Nâzım Hikmet, milliyetçi olmayan bir şairdir. Fakat özlü ve kuvvetli yazılarında (millî) olmamak kendisinin bile elinde değildir" diyerek bu tercihin ideolojik bir yönü olduğunu sezdirir.*

Hasan Âli'nin bu yazısıyla tartışmayı sürdürmekten öte yeni bir düşünce ürettiğini söylemek mümkün değildir. Ayrıca yazar, "milliyetçi edebiyat"m ne olduğuna ve nasıl yaratılacağına ilişkin hiçbir açıklama getirmemiştir. Milliyetçi bir edebiyatın yaratılıp yaratılamayacağı, böyle bir edebiyatın nasıl olacağı/olması gerektiği sorusu, sonraki yıllarda bir anketle** dönemin yazarlarına, şairlerine yöneltilmiş; ama buradan da edebiyatın dünyasını geliştirecek düşünceler çıkmamıştır. Sorun, bir bakıma, dönemin yazarlarına, şairlerine yöneltilen sorularla popülerleştirilip söze boğularak iptal edilmiştir. Bir diğer yönden bakıldığında ise bu anketle Cumhuriyet'in edebiyattaki söyleminin seslendirildiği ve bir ölçüm yapıldığı söylenebilir.

* Hasan Âli, "millî edebiyat" sorununa yine *Akşam*'da yazdığı bir yazıda da değinmiştir. Bu yazıda, daha sonra Yusuf Şerif'e karşı yönelttiği eleştirilerin ipuçlarını bulmak mümkündür. "Sanat ve edebiyat, önce muayyen bir cemiyet, yani millet içinde doğar; ne kadar özlü ve şamil duyguları, görüşleri ihtiva ediyorsa o kadar geniş bir sahada bütün insanlığa mal edilebilir. Bir eser, zâti kuvveti nisbetinde millîdir, millî oluşundan aldığı değerle de üniversel olur." ("Sınıf edebiyatı yok, millî edebiyat vardır!", *Akşam*, nr. 6245, 9 Mart 1936, s. 5) diyen Hasan Ali, evrensele ulaşmak için millîliğin ön koşul olduğunu savunur. Yusuf Şerif'e karşı yazdığı yazıların temel sorunu da bu düşüncede içselleşmiştir aslında.

** Nusret Safa Coşkun'un 1937'de *Açıksöz* gazetesi için yaptığı "Millî bir edebiyat yaratabilir miyiz?" sorulu ankette yirmi dokuz şair ve yazar görüş bildirmiştir. Anketin gördüğü ilgiyi, bir yıl sonra kitaplaşması açıklar sanırım: Nusret Safa Coşkun, *Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?*, İnkılâp Kitabevi, Burhaneddin Basımevi, İstanbul, 1938. Kitabın sonuna, ankete verilen diğer cevapların ikinci ciltte toplanacağı haberi de eklenmiştir.

1935'ten sonra şiirin öldüğüne ilişkin düşünceler ileri sürülmüş ve bu düşünceler etrafında şiirin içeriğiyle ilgili tartışmalar gelişmiştir. Şiirin öldüğünü veya eski itibarını kaybettiğini savunanlar, bu iddialarını, gelişen teknoloji ve bu teknolojiden kaynaklanan maddiyatçılıkla açıklamışlardır. Bu açıklama, Vahdet Gültekin'in şiirin gelişmesine imkân verecek bir kaynak olarak gördüğü "rationnel toplum"a iman etmenin reddidir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında şiirde görülen *baskın toplumculuk eğilimi*, sonraları yerini bireysel arayışlara bıraktığından şiirle toplumsal proje arasında ciddi bir mesafe oluşmuştur. "Şiir ölüyor mu?" sorusuyla başlatılan tartışmalarda bu durum dikkati çekmektedir.

Şiirin Sağlığı

Yeni Türk şiirinde "model" arayışı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında tartışılan bir sorundur ve bu tartışma da Cumhuriyet'in ideolojisiyle iç içe geçmiş durumdadır. Yerleşik şiir beğenisi veya yerleştirilmeye çalışılan beğeni, biçimde ve içerikte kolaylıkla çözümlenebilecek bir *kodlama* beklemiştir şairden. Bu beklenti doğrultusunda şiir yazanlar olduğu gibi, bütün dayatmalara rağmen poetikasını oluşturarak yerleşik ve yerleştirilmeye çalışılan beğeninin dışına çıkan şairler de olmuştur. Her ne kadar o günlerde ilgi görmeseler de bugün şiir okurunun ilgi alanına giren, bu okur tarafından önemsenen şairler de bunlardır zaten. Diğerleri, daha çok, Cumhuriyet'in edebiyattaki ideolojik yansımalarını izleme ihtiyacı duyulduğunda hatırlanmaktadır.

Burada şiir adına ortaya çıkan önemli bir sorun dikkati çekmektedir. Cumhuriyet ideolojisinin yerleştirilme çabası; siyasal, kültürel ve ekonomik alanlarda nasıl seçenek tanımamışsa genelde edebiyatta özelde şiirde de ideolojiyi yayma görevini üslenmeyen şairler ve onların ürünleri, bir biçimde bastırılmıştır. Böyle bir ortamda şiir eleştirisinin değerli ile değersizi belirlemesi gibi bir iyi niyet beklemek boşunadır. Kaldı ki şiir eleştirisi diye bir disiplinin ortada görünmemesi de bir gerçektir. Şiir üzerine yazılar yazıldığı görülmekle birlikte bu yazıların beğeniler doğrultusunda içeriklenen denemelerden öte bir anlam taşımadığını belirtmek gerekir. Ortada şiirin değerlendirileceği ölçütler yoktur.

Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin, Sabahattin Eyuboğlu, Orhan Burian gibi yazarlarm şiir üzerine yazıları, belli beğenilerle şiiri anlama çabası taşıyan iyi niyetli örnekler olarak anılabilir. Ama bu yazılar, değerli ile değersizi ayıracak ölçütlerle şiirleri değerlendirmekten çok sözü edilen yazarların şiir zevklerini belirginleştirmektedir. Bu durumun 1950'lere kadar sürmesi, Türkiye'nin siyasal yapılanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Oysa daha Tanzimat'tan beri şiir etrafında gelişen tartışmalarda zaman zaman şiiri şiir yapan özelliklerin vurgulandığı görülmüştür. Bu tartışmalardan bir Tanzimat şiiri, bir Servet-i Fünûn şiiri, sadece Ahmet Haşim'le varlık bulsa da bir Fecr-i Âti şiiri çıkması, tartışmaların yapıcılığını ve olumlu sonuçlar verdiğini gösterir. Bu tartışmalar, şiirin iç değerleriyle geliştiğinde model oluşturma kaygısını değil, iyi şiiri ve bu şiire iyi dedirten ölçütleri önceler; şiire görev verme amacına yönelik olduğunda ise sosyo-kültürel yapılanmada şiirin bildiriye dönüşmesini hazırlar. Cumhuriyet döneminde şiir etrafında gelişen tartışmalar ve tartışmalarda öne çıkarılan şairler, daha çok ikinci oluşumu işaret etmektedir.

Cumhuriyet dönemi şiirinin bugün buradan bakıldığında aştığını rahatlıkla söyleyebileceğimiz "model" arayışı çabası, bazı şairlerin poetikasıyla birlikte çözümlenmesi gereken bir şiir yazdığını söylemeyi de gerektirir. Hemen belirtilmeli, poetika şiiri kurtarmaz; ama, bir şiirin kuruluşunu ve her şeye rağmen şair duruşunun anlaşılmasını kolaylaştırabilir. Şiir için poetikadan kurtuluş beklemek ne kadar yanlışsa poetikayı göz ardı ederek şiiri anlamaya çalışmak da o denli eksik bir yaklaşım olur. Bu arada bir poetikanın *mutlaklaştırılması* da, beğenilerin ve arayışların önünün kesilmesi anlamı taşıdığından, farklı tecrübeleri tehdit eder.

Son yıllarda, şiir etrafında gelişen tartışmalarda, şiirin sağlığına ilişkin bazı korkuların ve kaygıların dile getirildiği görülüyor; ama bu korku ve kaygılar, daha çok, "Bizim istediğimiz gibi şiirler yazılmazsa şiirin sağlığı bozulur" şeklinde örtük bir tehdidi içlerinde taşıyor sanki. Böylece "model" oluşturma ve bu "model" dışında kalanları reddetme çabası, Cumhuriyet'in ilk yıllarından miras olarak aktarılan tehditkâr bir çaba olarak devam ediyor. 1930'lu yıllar, şiirde "model" kaybı korkusuna düşen

Cumhuriyet ideolojisinin edebiyattaki yayıcılarını, "şiir ölüyor" tehdidine kadar götürmüştür. Son yıllarda şiirin sağlığına, milliliğine ve evrenselliğine dair öne sürülen düşünceler, 1935'ten sonra şiir etrafında gelişen tartışmaları hatırlatıyor.

Yaklaşık altmış yıl sonra şiirde aynı sorunların tartışma konusu olarak gündeme getirilmesi, öncelikle şiirin kim için olduğu sorusunu sormamızı gerektirir. Soruya bugün vereceğimiz cevabın 1937'deki "Şiir Ölüyor mu?" sorulu anketin yeniden değerlendirilmesini zorunlu hale getirdiği kanısındayım. Bugün şiirin sağlığı hakkında konuşanların çoğunun bu anketten ve anket etrafında gelişen tartışmalardan haberdar olduklarını sanmıyorum. Haberdar olanlar, 1937'den bu yana şiirin ölmediğini, dilin işlenmesiyle bir anlatım ve biçim zenginliği kazandığını bilirler.

Sözü edilen anket ve anket etrafında gelişen tartışmalar, edebiyat tarihi için önemli olduğu kadar şiir eleştirisi adına da ihmal edilmemesi gereken ipuçları taşıması bakımından dikkate değer. Şiir eleştirisinin bugün olduğu gibi o yıllarda da belli bir sistematikten yoksun oluşu, değerlendirmelerde şiirin değil beğenilerin öne çıkmasını hazırlamıştır. Bugünden farklı olarak, beğenileri belirleyen ideolojik yaklaşımın keskinliği, yazılan şiirlerin değerinin ortaya konulmasını engellemiştir. Bunun eleştiri eksikliğinden kaynaklandığı söylenebilir. İyi şiir denilen şiirin özellikleri belirlenmedikçe şiirdeki karmaşanın ve lüzumsuz tartışmaların sonu gelmeyeceği açıktır. Böyle bir ortamda ancak şiir iktidarının sözü geçer ve gerçekten iyi olan şiirlerin okunması ve anlaşılması, bilinmeyen bir tarihe ertelenir.

1937'de *Ulus* gazetesinin açtığı "Şiir ölüyor mu?" sorulu anket ve anket etrafında gelişen tartışmalar, Cumhuriyet dönemindeki bir ertelemeyi belirginleştirmektedir. Bu, bazı isimlerin ertelenmesinden öte şiirin ertelenmesine yönelik bir *faaliyet* olması bakımından anlamlıdır. Böyle bir *faaliyeti* çözümlemek, yeni Türk şiirinin gelişim sürecindeki bazı sorunların görünür kılınması yönünden önemlidir.

Ulus gazetesinde açılan "Şiir Ölüyor mu?" sorulu ankette, "bu mevzu üzerinde tanınmış şairlerin fikirleri" toplanmıştır. 12.11.1937'de başlayıp 6.1.1938'de bitirilen ankete katılan "tanınmış şairler" sırasıyla şunlardır: Ahmet Kutsi Tecer, Ziya Osman Saba, Behçet Kemal Çağlar, Halûk Nihat Pepeyi, Ömer Bedrettin Uşaklı, Suut Kemal Yetkin, Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli Kanık-Melih Cevdet Anday-Oktay Rifat, Necip Fâzıl Kısakürek. Bu isimlerden Suut Kemal Yetkin'in, her ne kadar yıllar önce Suud Safvet olarak *Şi'r-i Leyal* (1339/1923) adlı bir şiir kitabı yayımlamışsa da, bu ankete şair sıfatıyla değil estetikçi sıfatıyla katıldığı söylenebilir. Diğer isimlerin tercih sebebinin ne olduğu veya bu ankete neden adı geçen şairlerin görüşlerinin alındığı da sorulması gereken sorulardandır. Bu sorunun cevabı, şairlerin ankete verdikleri cevaplar değerlendirilirken ortaya konulacaktır.

Anketin başlangıcında pek çok entelektüelin "şiirde tekâmül devrinin uzun zaman önce durduğu ve bir gerileme devri başlamış olduğu" kanısı taşıdığı belirtilmiş, bu kanının da pek yanlış olmadığına ilişkin birtakım düşünceler ileri sürülmüştür. Hatta "şiir vahim bir buhran devresi geçiriyor" yargısını desteklemek için şiir içindeki birtakım yenilikler, "şiirde yenilik namıyle yapılan her türlü aşkınlıklara da eskinin seviyesine yetişememenin verdiği bir ümitsizliğin tabiî neticesi" olarak değerlendirilmiştir. Bu cümledeki "her türlü aşkınlık" ile "eskinin seviyesi" tanımlamaları, yeni biçimsel denemelere karşı bir tavır alındığını haber vermektedir. Ankete cevabı alınan şairlerin, O. Veli-M. Cevdet ve O. Rifat hariç, eskiyi en azından biçimsel özelliklerle devam ettiriyor olmaları dikkate alındığında Cumhuriyet'in "Halkçılık" ilkesinden kaynaklanan bir eklemlenmenin göz ardı edilmemesi gerektiği düşünülmelidir.

Bir bakıma ön yargılarla başlatılan ankete ilk cevap Ahmet Kutsi Tecer'den alınmıştır. A. Kutsi, cevabında şiirin ölmediğini ve ölmeyeceğini ancak "şiirin okuyucusunun azaldığını, okuyanı doyurmadığını ve iyi şiir yazılmadığını" söyler. A. Kutsi'ye göre diğer edebi türler gelişmeler doğrultusunda ilerleme alanı bulduğundan şiirin karşı karşıya kaldığı tehlike onlar için ge-

çerli değildir. Şiir, çevrilmeye uygun olmadığı ve zamanın dışında kaldığı için fazla rağbet görmemektedir. Bu durumun aşılabilmesi, şiirin yeniden "revaç" bulması için A. Kutsi, "mesele şiirin zamanımıza uygun bir türlüsünü yaratmaktır" düşüncesini ileri sürer. Anketin sonuna, "Ahmet Kutsi'nin zamanımıza uygun yeni şekil derken epik şiirin, yeni bir tarzda ihyasını kasdettiğini biliyoruz"* şeklinde bir yorum eklenmiştir. Eğer A. Kutsi, gerçekten de eklenen bu yorumdaki gibi bir "ihya" düşünüyorsa bunun şiiri olduğu kadar, Cumhuriyet ideolojisini önceledeği de söylenebilir.

"Hakiki şiir"i, "insan kalbindeki bin bir türlü heyecanı mısra hâlinde ebedileştirmeğe çalışan, ilk vuruşundan son atışına kadar meçhul içinde çırpınan dilsiz insan kalbinin en ustalıklı çığlığı" olarak tanımlayan Ziya Osman Saba, Avrupa ve Amerika'da şiirin öldüğünü savunur. Z. Osman'a göre buralarda şiirin ölmesinin tek nedeni, "medeniyetin terakkisiyle beraber (Dış hayat')m (İç hayat')ı öldürmüş olmasıdır". Şiirin doğuşuna ve yaşayışına sezgisel bir yaklaşımda bulunan şair, Amerikan, İngiliz, Fransız ve Alman şairlerinin "madde"nin hâkim olduğu bir ortamda "istidatlarını" yitirdiklerini iddia eder.

Avrupa ve Amerika'daki "madde hâkimiyeti"nin şiiri öldürdüğünü savunan Ziya Osman, Türk şiirinin böyle bir tehlike ile karşılaşmadığını belirtir ve yaşadığı dönemin şiirinin Türk şiiri adına "ileride bir (Altın devir) olarak anılacağına" duyduğu inançla cevabını tamamlar.** Bugün sözü edilen dönemdeki şiirin bir "altın devir" olup olmadığı her yönden tartışmaya açıktır. Özellikle Ziya Osman'ın "madde hâkimiyeti" sözüyle belirginleştirerek dışladığı toplumsal ortam ve bu ortamın yansıması olarak gelişen şiirin göz ardı edilmesi, "altın devir" şiirinin kimleri kapsadığı/kapsayacağı noktasında önemlidir.

Toplumcu şair Behçet Kemal Çağlar, idealist bir yaklaşımla, "şiirin rağbetten düşmüş olsa da ölmeyeceğini" söylemiştir. Şiirin sadece "müstemlekeci memleketlerde" gelişemediğini ve gözden düştüğünü iddia eden B. Kemal, o günkü Türk toplumu-

* "Edebî Anketimiz/Şiir Ölüyor mu? Şair Ahmet Kutsi Diyor ki", *Ulus*, nr. 5853, 12.11.1937, s. 7.

** "Edebî Anketimiz/Şiir Ölüyor mu?", *Ulus*, nr. 5859, 18 Son teşrin 1937, s. 7/10.

nun şiire neden ihtiyacı olduğunu ve bu şiirin nasıl bir sorumluluk taşıması gerektiğini şu sözlerle açıklamıştır: "Şiir ruhun gıdasıdır; ruh gündelik kaygıların bataklığından kanatlanmak, sevda ve dava burçlarına konmak ve yuva kurabilecek hâle gelmek için her zaman şair denen 'pelikan'm gagalarından o aziz yemi arayacaktır."* Bu sözlerden ruhu işaret eden veya önceleyen şiirin maddeye karşı bir sığınak olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu sığınağın toplumcu bir şair tarafından bir kaçış yeri olarak tasarlanması dikkat çekicidir. Aynı zamanda yukarıdaki cümlede geçen "sevda ve dava burçları" sözü, Anadolu romantizmini işaret ettiği kadar şaire *bir yol gösterme kaygısı* taşınması bakımından da dikkate değer. Şairin "pelikan"a benzetilmesi de halka yaklaşma niyetinde olan edebiyatçıların onunla aynı sıkıntıları paylaşamayacak bir soydan geldiğinin göstergesi olmak bakımından ilginçtir.**

B. Kemal'le aynı yerde durmalarına rağmen Halûk Nihat Pepeyi cevabında bakışını tamamen topluma çevirir ve dünyada şiirin bir buhran değil "istihaleler" geçirdiğini; bizde ise henüz "yolunu bulmadığını ve nescini tamamlamadığını" belirtir. Dünya şiirinin yaşadığı başkalaşımları olumlu bulan bu sözler, şiirin gelişmesi için toplumsal gelişimi şart koşar gibidir. Bu sözleriyle Ziya Osman'ın ileri sürdüğü görüşlerin karşısında yer alan Halûk Nihat'ın halkın şiire olan ilgisinin azalmasını, okullarda şiir zevki verilmemesine yorması bu noktada anlamlı görünmektedir. Şiire ilginin artması noktasında şairin konularını ele alan Halûk Nihat, toplumcu bir şiir anlayışını belirginleştiren şu sözleri söyler:

* "Edebî Anketimiz/Şiir Ölüyor mu?/Behçet Kemal Çağlar", *Ulus*, nr. 5866, Son teşrin 1937, s. 7.

** Burada Turgut Uyar'ın, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiiri için söylediklerini hatırlamak, "soy birliği-ayrılığı" sorununu daha anlaşılır kılabilir: "Çünkü o, yıllarca bırakılmış, unutulmuş, düşünülmemiş, horlanmış Anadolu karşısında bir utancın şiiridir. Bu utancın etkisini taşır. Bir çeşit zayıflığa benzer, sığınmaya benzer utancın. Ve Anadolu karşısında yapmacıksız ve kendiliğinden gerileyen aydının (daha doğrusu İstanbullunun) tarihsel noktalanmasıdır bir yerde. (...) 'Han Duvarları'nı sevmemiz, biraz da kendimizi bağışlamak istememizden. O bize en azından bir vurdumduymazlığın özür belgesi gibi geliyor. Yumuşak, acemi ve bağışlatıcı." *Korkulu Ustalık*, (Haz.: Alaattin Karaca), YKY, İstanbul, 2009, s. 618-619. "Han Duvarları"nı seven, önemseyen ve umursayan üniversite camiasının tavrını da açıklıyor bu satırlar sanırım.

"Ben yeni şairin şiirini kitlede onun umman gibi hareketlerinde aradığma eminim. Artık yeni şair yaşadığımız devirde içine kapanır ve ferdî tahassüslerinden bahsederse bu herkesi alâkadar etmez. Fakat içinde yuğurulduğumuz vakaların azamet ve ıstırabı önünde taşarsa beklenen eseri verir."*

"Çanakkale Destanı" ve başka destanlar şairinin bu görüşleri, şiirin değerinin estetik ölçütler içinde değil, toplum tarafından kabulünde arandığını işaret etmektedir. O toplum da ideolojinin kurmaya çalıştığı toplumdur doğal olarak. Yalnız yukarıda geçen "kitle" sözcüğü, hece ile şiir yazan ve Anadolu romantizmine yaslanan şairlerin yöneldiği "halk"tan daha farklı bir içerik taşımaktadır. İçerikteki bu farkın romantizmden gerçekçiliğe / köyden kente evrilen bir taban değişiminden kaynaklandığı ileri sürülebilir. Her şeye rağmen bu taban "kitle"nin emekçi "sınıf" olmadığı da açıktır.

Ömer Bedrettin Uşaklı, "Şiir Ölüyor mu?" sorusunu, zamanın teknik ve ekonomik şartları içerisinde ele alıp cevaplayarak "şiire münhasır ve ilerisi için endişe verecek bir buhran görmüyorum" demesine rağmen yazanının ve okuyanının azalmasına istinaden, "kabul etmek icap eder ki bugün şiir de bir buhran geçirmektedir"** sözüyle şiirin bir buhran içinde olduğu yargısına çelişkili bir biçimde katılmış olur. Ö. Bedrettin'e göre, bu buhranın nedenleri arasında okuyucunun şiire fazla ilgi göstermemesini, "maddeci zihniyet"in topluma yayılmış olmasını, tenkit alanında "otoriter tenkitçiler"in ve sanatçıları bir araya getirecek "muhit" ve "mecmualar"m bulunmamasını saymak mümkündür. Bütün bunlarla birlikte Ö. Bedrettin, şiiri güzel sanatlar içindeki "en mümtaz" sanat olarak gördüğünden şiir okuyucusunun zaten az olduğu düşüncesini de bildirmiştir.

Şiirde yenilik, şekil ve reform lüzumu konusunda Ö. Bedrettin, şiirin malzemesi olan sözcükler ve şiir-musiki ilişkisi üzerinde durmuş, sözcüklerin "mahpesinden" şairin "hayal zenginliği" ile çıkabileceğini belirtmiştir. Yeniliğin biçimde aranmama-

* "Edebî Anketimiz / Şiir Ölüyor mu?/Halûk Nihat Pepeyi'nin Cevabı", *Ulus*, nr. 5877, 9 İlk kânun 1937, s. 7.

** "Edebî Anketimiz / Şiir Ölüyor mu?/Şair Ömer Bedrettin Söylüyor", *Ulus*, nr. 5873, 2 İlk kânun 1937, s. 7.

sı gerektiğini savunan şair, şiirde yenileşmeyi "vezin ve kafiyeden ziyade bugünkü dünyanın felsefi meselelerinin şair ruhuyla münasebetinden doğan derin sezişleri şiire yakışacak bir ahenkle ifade etmede aramalıdır"* sözleriyle açıklamış ve bu yenileşmede "garabete düşmemeyi ve samimiyetten uzaklaşmamayı" özellikle vurgulamıştır. Ankete verilen cevaplar, zamanın şiirine getirilen eleştirileri de içermektedir kuşkusuz. Ö. Bedrettin'in "garabete düşme" ve "samimiyetten uzaklaşma" olarak belirlediği denemeler, onun poetik görüşünü olduğu kadar o günlerde yazılan şiirler hakkındaki yargılarını da taşımaktadır.

Suut Kemal Yetkin cevabında sorunu, iktisadi gelişmelerin topluma yansıması olarak değerlendirmiştir. "Bugünkü cemiyetin iktisadî ve ruhî krizlerle sarsılması, çetin bir hayat kavgasına girişmesi artık herhangi bir sanat şubesinde bir buhran uyandırmıştır"** diyen yazar, bu buhranın şiir için düşünülünce "kalıp" yenileşmesiyle aşılacağına inanmadığını vurgulamıştır. Suut Kemal'in bu "buhran" içinden yeni bir şiir çıkabileceğini ve bu şiirin de "kalıp" yeniliğiyle birlikte yeni bir öz taşıyabileceğini aklından bile geçirmemesi veya buna ihtimal bile vermemesi ilginçtir. Oysa ankete kendinden önce cevap veren Ömer Bedrettin, tam da bunu söylemektedir.

Anket sorularını İstanbul'dan gönderdiği bir yazıyla cevaplayan Cahit Sıtkı Tarancı, şiirin ölmediğini savunur. Bu ankete verilen cevaplar arasında C. Sıtkı'nınki, konuya kazandırdığı açılım bakımından önemli düşünceler içermektedir. Bu nedenle onun yazısı üzerinde özellikle durulması gerektiğini düşünüyorum.

C. Sıtkı yazısında, şiirin geleceği ile insanlığın geleceğini birlikte düşündüğü için okuru, şiirin öldüğünü söylemek insanlığın öldüğünü söylemektir gibi bir sonuca götürmektedir. "Nerde cemiyet varsa orda şiir vardır ve şiiri söylemeye *yukardan memur edilmiş şair* vardır." (a.b.ç.) sözüyle C. Sıtkı, şairi, bir bakıma, peygamber makamına yükseltmektedir. Bu düşünce, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında Ahmet Hâşim tara-

* "Edebî Anketimiz / Şiir Ölüyor mu?/Şair Ömer Bedrettin Söylüyor", s. 7.

** "Edebî Anketimiz / Şiir Ölüyor mu?/Suut Kemal Yetkin Söylüyor", *Ulus*, nr. 5884, 16 İlk kânun 1937, s. 7.

fından yıllar önce ileri sürülmüş ve Abdullah Cevdet'in eleştirisini almıştır.

Şiirin ne gibi ihtiyaçlardan doğduğunu irdelerken "şiir insanoğlundaki yaşadığını tekrar yaşamak, yaşamak istediğini yaşamak, yaşadığı anı uzatmak, hâsılı yaşadığını teyit etmek ihtiyacından doğmuştur" görüşünü ileri süren C. Sıtkı, şairi de "arzın kımıldanışlarını kaydeden bir sismograf"a benzetmiştir. Şaire böylesine bir üst görev veren C. Sıtkı, "şiirin ölmek üzere olduğu zannını veren yanılmıyorsam asrın teknik gidişatı, maddecilik cereyanıdır" sözleriyle şiirin öldüğünü savunanların tezlerini belirlemiş; böyle bir teze karşı "kalabalıklar içinde bunalanlar, şairden, sanatkârdan medet umuyorlar" karşı tezini geliştirmiştir. Bireyci bir şiir anlayışını savunan şair, böylece şiiri asrın bütün imkânları ve yaşayış biçimi arasında bunalanlar için bir sığınak veya kaçış yeri olarak işaret etmiştir. C. Sıtkı'nın vardığı sonuç, şiirin değil, bu asırda yaşayan insanların bunalım içinde olduklarını düşündürmesi bakımından şiir adına oldukça önemli bir çıkarımdır ve bu çıkarım da, bir bakıma, Ömer Bedrettin'in ileri sürdüğü düşüncelere koşuttur.

"Şiirin ölümünden bahsedenler belki de bugün dünkü kadar güzel şiirler yazılmadığını kastediyorlar" diyerek bir tez daha belirleyen C. Sıtkı, özellikle Sembolist şairleri –Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ve Verlaine– ve bunların yazdıkları şiirleri hatırlatarak böyle bir tezi de olumsuzlamıştır. C. Sıtkı'nın iyi şiir ve şair örneklemesinde andığı yukarıdaki isimlerin, onun şiir anlayışını izlemek, belirlemek için önemli olduğu kanısındayım.

Şiirin ölmediğini, belli mahfillerde ve kendi dünyasında daha etkili bir biçimde yaşadığını savunan şair, şiirin "sahne"den uzak olduğunu da belirtmiştir. Bu uzaklığı şiir ve toplum adına olumlu bulan C. Sıtkı, "şiirin sahneyi işgal ettiği zamanlar, halk dünya ahvalinden bugün gibi gazeteler ve radyolarla haberdar edilmiyordu, dünyada neler olup bittiğini bilmiyordu"* diyerek şiirle teknolojinin araç-gereçleri arasındaki farkı da vurgulamıştır.

C. Sıtkı'nın, şairin "haberci" kimliği üzerinde durması önemlidir. Burada o, âşıklık geleneğinin bir özelliğini vurgula-

* "Edebi Anketimiz/Şiir Ölüyor mu?/Cahit Sıtkı Tarancı Söylüyor", *Ulus*, nr. 5891, 23 İlk kânun 1937, s. 7/10.

mıştır sanki. Aslında şairi bir "sismografa" benzetmesiyle, şairin "yukardan memur edildiği"ni söylemesiyle C. Sıtkı da şaire bir "haberci" kimliği vermektedir; ama buradaki haberciliğin toplumda olup bitenlerin bilgi akışını sağlama anlamında olmadığını, bir bakıma *tebliğ eden* anlamı taşıdığını söylemek abartı olmayacaktır.

Burada C. Sıtkı'nın şiiri toplumdan, toplumsal olandan üst bir konuma yükselttiğini görmemek imkânsızdır. Bu, onun şiiri toplumdan uzaklaştırdığı anlamına gelmemektedir. Nitekim kendisi de yazısından böyle bir sonuç çıkarılabileceğini görmüş olmalı ki, Yahya Kemal, Ahmet Muhip, Ziya Osman ve Fazıl Hüsnü gibi, şiiri estetik zevk olarak gören şairlerin şiirlerinin hayatla yakından ilişkili olduğunu belirtme gereği duymuştur.

Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat, "Şiir Ölüyor mu?" anketinde, "Şiirimizde en yeni cereyan olan sürrealizmin müdafaasını üzerlerine almış üç genç şairimizdir" cümlesiyle tanıtılmıştır.* Her ne kadar bu "üç genç şair"in cevabının bulunduğu yazıya "Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat Söylüyor" şeklinde bir başlık konulmuşsa da anket sorularını, Oktay Rifat Paris'te bulunduğu için, O. Veli ile Melih Cevdet üçü adına cevaplamıştır.** Melih Cevdet yıllar sonra Zeynep Oral'ın konu ile ilgili sorusuna verdiği cevapta ankete nasıl katıldıklarını şöyle anlatmıştır: "Yaşar Nabi bizden bir bildiri istemişti. Bizim şiirimiz kışkırtıcı sayılıyordu... İki soru sorulmuştu: Şiir anlayışınız nedir ve politik anlayışınız nedir. Birinci soruyu Orhan, ikincisini ben yanıtladım. Ben, bu bizim çıkışımızı sosyalizme bağlamak istiyordum."*** M. Cevdet'in şiirleri için söylediği "kışkırtıcı" özellik, verilen cevaplarda da kendini belli etmektedir. Bu ankete verilen cevaplar arasında en sert eleştiriler içeren ve şiirin geleceğine dair en ümitvar olan düşünceler bu "üç genç şair" tarafından ileri sürülmüştür denilebilir.

Onlara göre şiir "hayatı cemiyetlerin yeniden kuruluşu ile başlayan ve seyri cemiyetin bünyevî tebeddüllerine muvazi olan

* "Edebî Anketmiz/Şiir Ölüyor mu?/O. Veli, M. Cevdet, O. Rifat Söylüyor", *Ulus*, nr. 5898, 30 İlk kânun 1937, s. 7.

** "Edebî Anketimiz/Şiir Ölüyor mu?/O. Veli, M. Cevdet, O. Rifat Söylüyor", s. 7.

*** Zeynep Oral, *Sözden Söze*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 154.

bir *müessesedir.*"* Bu cümledeki "müessese" sözcüğü bile şairlerin şiirde toplumculuğu savunduklarını belirtmeye yetmektedir. Onlar, bu düşüncelerini halka ulaştırmak için daha da açarak "sanat nasıl cemiyetin hayat şartlarıyla değişen zevke uymak mecburiyetinde ise kari de sebebi hikmeti kendisinde olan yeni sanatı kabul etmek mecburiyetindedir" demişlerdir. Bu sözlerin halka rağmen halk için sanat şeklinde yorumlanabilecek üstten gelen bir içeriğe sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bu da Cumhuriyet'in söylemiyle örtüşür.

Şiirin bir bunalım yaşadığını kabul eden "üç genç şair", "dünya ölçüsünde bir şiir buhranından bahsedildiği zaman gene aynı mikyasta yeni bir estetik kımıldanışını da kabul etmek lâzımdır" sözleriyle Sürrealizme atıfta bulunmuşlar ve bu "önemli sanat hareketi"nin anlaşılmadığını savunmuşlardır. Yeni şiirin "geniş kitlenin zevki üzerine kurulacağını" vurgulayan şairler, Türkiye'de kendilerine gelene kadar "hiçbir şekilde şiirin olmadığını", yeni diye tanımlanan neslin "hâlâ Baudelaire'in ve muasırlarının bacakları arasında dolaştıklarını" iddia ederek bunların hiçbirinin şiir olarak değerlendirilebilecek bir şey yazmadıklarını söylemişlerdir. Burada C. Sıtkı'nın cevabını hatırlamak Baudelaire hayranı olarak suçlananlar hakkında bilgi verecektir.** Ayrıca yukarıda geçen "kitle" sözcüğünün sosyolojik karşılığının "sınıf" olduğu da kolayca tahmin edilebilir.

"Garip Önsözü"nde yinelenecek olan "sade güzellik telakkimiz değil, bütün telakkilerimiz değişmeli. Yeni unsurlar, yeni malzemeler, yeni söyleyiş tarzları bulmalıyız" sözleriyle dile getirilen genel beğeniye karşı çıkışı da belirtmek gerekir. Yeni bir sanatın özelliklerini belirlerken "sanat hiç bir zaman itikatların

* "Şiir Öldüyor mu?/O. Veli, M. Cevdet, O. Rifat Söylüyor", s. 7. Sözcüğün altını ben çizdim. Orhan Veli ile Melih Cevdet'in ankete verdikleri cevapların Garip Şiiri için neye karşılık geldiği hakkında: Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1996, s. 50-51.

** Cahit Sıtkı'nın Orhan Veli'nin eleştirilerinden alındığını, Yaşar Nabi'ye yazdığı "3.1.938" tarihli mektubundan öğreniyoruz: "'*Ulus*'un anketi İstanbul'da alâka ile takibolunmaktadır. Muhib'e çok ısrar ettiğim halde bir türlü yazamadı, herhalde üşendi. Sürrealist arkadaşların kullandıkları ağzı beğenmedim, sanatkârda en büyük, hattâ tek meziyet tevazudur. İnşallah yazacakları şiirlerle bunu fiilen ispat ederler de bugünkü hareketlerini unuttururlar." Yaşar Nabi, *Dost Mektuplar*, Varlık Yay., İstanbul, 1972, s. 180.

dellallığını yapmak işiyle tavzif edilemez. Yahut yeni de olsa birtakım ideolojilerin söylediklerini bilinen kalıplar arasına sıkıştırmak yeni bir şey yapmış olmak demek değildir. Yapıyı temelinden değiştirmek lâzımdır" diyen "üç arkadaş", sanatta kaba bir düşünce aktarımını veya sanatla bir ideolojinin sözcülüğünü yapmayı da reddeder. Buradaki "itikat dellallığı" ve "ideoloji aktarma" sözlerinin Nâzım Hikmet'in şiirleri düşünülerek söylendiği iddia edilebilir. Nitekim kendilerine gelene kadar "hiçbir şekilde şiirin olmadığını" söylemeleri bu iddiayı güçlendirir.* Bun-

* Yalçın Küçük Orhan Veli'nin iktidar tarafından Nâzım Hikmet'in toplumcu mesajlar içeren şiirlerine karşı bu anketle öne çıkarıldığını / öne sürüldüğünü savunmuştur: "1937 yılının sonuna doğru artık, sahne, başkalarıyla birlikte Orhan Veli için hazırlanıyor. Sahneyi hazırlamak için boşaltmak gerekiyor. 30 Aralık 1937 tarihli *Ulus Gazetesi*, Orhan Veli'nin bir yazısını yayınlıyor. Orhan Veli, henüz Garip Akımı'nı başlatmaya kararlı değil. Fakat Nâzım Hikmet şiirine karşı savaş açmaya kararlı olduğu anlaşılıyor." (*Aydın Üzerine Tezler-3/ 1830-1980*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 545) Yalçın Küçük'ün anketten çıkardığı sonuç, gerçek payı olan düşünceler yanı sıra bazı sorunları da içinde taşıyor. Bir "sahne" doldurulmadan önce "boşaltılıyorsa" ve boşaltılan da Nâzım Hikmet'in şiiriyse onun da bir zaman evvel aynı iktidar tarafından "sahne"ye çıkarıldığı söylenemez mi? Ayrıca *Ulus*'taki cevaplar bir anket sorularına karşı verilmiştir ve sadece Orhan Veli'nin düşüncelerini içeren bir yazı değildir.

Ahmet Oktay da konuya Yalçın Küçük'ün açtığı yerden girdiği için ankete verilen cevapları, Orhan Veli imzalı bir makale olarak değerlendirmiştir. Oktay'ın Yalçın Küçük'e getirdiği eleştiri Orhan Veli'yi savunma amaçlı olduğu kadar şiiri savunmaya da yöneliktir: "Türkiye'nin kültürel yaşamını ve aydınlarını neredeyse polis hafiyesi gibi izleyen *Küçük*'ün bu türden çıkarsamalarının fazla yararı olmayacağını söylemek gerekir." (*Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Bilim/Felsefe/Sanat Yay., İstanbul, 1986, s. 415-418) *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* (Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1993, s. 105) adlı çalışmasında, Ahmet Oktay tartışma yaratan konunun Orhan Veli imzalı bir yazı üzerinden değil, *Ulus*'un açtığı anketten geliştiğini belirtmiştir. Ama burada da anket cevaplarının Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat tarafından verildiği söylenmiştir. Bu konunun, Melih Cevdet'in tanıklığıyla açıklığa kavuştuğunu düşünüyorum.

Yalçın Küçük'ün olsun, Ahmet Oktay'ın olsun iktidar karşısında Orhan Veli ve arkadaşlarının durumunu değerlendirirken ileri sürdükleri görüşler, sorunu aynı yaklaşımla değerlendiren Attilâ İlhan'ın görüşleriyle çelişmektedir. Attilâ İlhan'ın nerdeyse aforizma olmuş şu sözleri, Garip Şiiri'ni İnönü dönemine yerleştirmek bakımından dikkat çekicidir: "Birinci Yeni (Garip) İnönü diktasının şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes diktasının." (*'İkinci Yeni' Savaşı*, Yazko Yay., İstanbul, 1983, s. 5) Şiir ve iktidar bağlamında sormak gerekli: Nâzım Hikmet ve takipçilerinin şiiri hangi diktanın şiiri *olamamıştır* acaba? Bu soru, Attilâ İlhan'ın durduğu yerden cevaplanacak olursa ya Atatürk dönemini ya da Nâzım Hikmet'in şiirini olumsuzlamayı gerektirmez mi? "Garip Önsözü"nden anlaşıldığı gibi, Garip Şiiri'nin temsilcileri ilk kez bu anket münasebetiyle söz

ca red, tabii ki onlara "şiir Türkiye'de doğuş hâlindedir" sözünü söyletmeyi gerektirmiştir. "Doğuş hâlinde" olan şiir de, söylemek bile fazla, kesinlikle kendi şiirleridir.

Necip Fâzıl, anketi en son cevaplayan şairdir. O, her şeyden önce böylesine "derin" ve "önemli" bir konunun anketlerle tartışılarak bir çözüme ulaştırılamayacağını ve buradan özgün düşünceler üretilemeyeceğini iddia ederek bu tür anketlere karşı olduğunu belirtir. Sorunun bu şekilde ele alınışının Batı'da da görüldüğünü ama orada konuyu işin uzmanlarının tartıştıklarını ve önemli sayılabilecek düşünceler ürettiklerini söyleyen N. Fazıl, "bizdeki durum"un bir "komedi" halinde göründüğünü de ekler.

Anketin tamamını takip edemediğini ama takip ettiği kadarıyla bazılarının "kanto ideolojilerinden farksız şeyler söylediklerini", bazılarının "insana doktor çağırtacak kadar merhamet verici arazlar gösterdiklerini" söyleyen N. Fazıl'm, "Ah bu genç adamların nefis murakabesizliği!" sözüyle ankete kendinden önce cevap veren ve yeni nesilden bazılarını "Baudelaire ve muasırlarının bacaklarının arasında dolaşmakla" suçlayan O. Veli, M. Cevdet ve O. Rifat'ı "murakabesiz" olarak değerlendirdiği sonucu çıkarılabilir.

Cevabında anket sorusuna çok az değinen, bir bakıma, anketin varlık sebebini tartışan N. Fazıl, insanlığın bilim ve teknikte ilerlemesi sürdükçe ve bu ilerleme içinde "meçhûlün iklimi her şubede çepeçevre sarılmadıkça ve ruh kafanın iğneli fıçısında ne kadar kıvranırsa kıvransın, fakat varlığını duyurdukça ve zamanın nerede başladığı ve nerede bittiği parmakla gösterilmedikçe" şiirin yok olmayacağını ve ölmeyeceğini savunmuştur.* N. Fazıl'ın estetize edilmiş sözleri, ankete açılım kazandırmaktan çok duyulan kızgınlığın bir tepki olarak ifadesi şeklinde okunmaktadır.

N. Fazıl'ın cevabıyla bitirilen** "Şiir Ölüyor mu?" sorulu bu

almışlardır. Anketin tarihine bakılırsa bu şiirin "İnönü diktası"na mal edilemeyeceği görülür.

* "Edebî Anketimiz/Şiir Ölüyor mu?/Necip Fâzıl Söylüyor", *Ulus*, nr. 5905, 6.1.1938, s. 7.

** Kemal Sülker, *Ulus*'un anketinin toplumcu bir sanat anlayışının gelişmesinden endişe duyan iktidar tarafından yönlendirildiğini yazmıştır. Kemal Sülker'e göre, "Hececi şairlerin de katılımıyla genç şairlerin heveslerini körletmek, o tür şiirlerin şiir sayılmayacağı (!) sanısını uyandırmak için iktidar organı *Ulus Gaze-*

anket, edebiyat dünyasında yankı bulmuş olması bakımından önemlidir. Her ne kadar cevabı içinde bulunsa ve peşin bir yargı içerse de bu ankete katılan şairlerden hemen hemen hiçbiri beklenen cevabı açıkça vermemiştir. Böyle bir anketi düşünenin ve düzenleyenin Yaşar Nabi Nayır olduğu bilinmektedir. Anketin düzenlenmesindeki amaç, bir "model" kaybı tedirginliğidir. Bu da ideoloji ile şiirin buluşturulmak istendiği bir çaba olarak değerlendirilebilir.

Kendi Kendine Tedavi

Yaşar Nabi, *Varlık*'ta anket üzerine bir yazı yazar. Bu yazıda, şiirle "his" arasında doğrudan bir ilişki kurarak, yeryüzünde "hisli adam" kalmadığı an şiirin öldüğü iddiasının kabul edilebileceğini belirtir; ama bir şiir buhranı yaşandığının da inkâr edilemeyeceğini ekler: "Şu veya bu memleketin, şu veya bu sınıfın değil, dünyanın bir şiir buhranı geçirmekte olduğu, süratli bir şiirsizleşmeye maruz bulunduğu, inkârı mümkün olmayan bir keyfiyettir."* Bu cümledeki "şiirsizleşme" tespiti, şiirin değil, şiir ortamının kaybedildiğini düşündürmektedir. Şiir ortamı yenilenir veya şairler var olan ortamı değerlendirirlerse şiir ölmez so-

tesi bir anket açmıştır." *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı, (1936-1937)*, 4. Cilt, Yalçın Yay., İstanbul, 1988, s. 181-192. Yazar, anketin iktidarın beklediği sonucu vermemesi nedeniyle kapandığını da eklemiştir sözlerine.

Gerçekten de hiçbir şair bu ankette Kemal Sülker'in istediği anlamda bir toplumculuk düşüncesi belirtmemiştir. Ayrıca cevaplarda şiirin eski itibarını kaybetmiş olması, gelişen "maddecilik" düşüncesi ve "teknoloji" ile açıklanmıştır. Ama bu açıklamalar, Kemal Sülker'in iddiasını doğruladığı kadar, Yaşar Nabi'nin gayretlerine rağmen, şairlerin kendi şiir anlayışlarını da belirginleştirmektedir. Şiir adına konuşuluyorsa şiir ve iktidar ilişkisi yanında bu da ısrarla vurgulanmalı ve belirtilmelidir. Yoksa bu ankete bir biçimde cevabı alınan şairlerin hepsini sırf burada yer aldıkları için şiirden elememiz gerekir. Buna da kimsenin hakkı olmasa gerek. O gün ankete bazı başka şairlerin görüşlerini almayanlarla bugün aynı tavrı sürdürmeye çalışanların böyle bir hakta birleşmeleri ilginçtir. Tavrın ilginçliği bir eleme anlayışının belirginleşmesine yöneliktir. Bu da şiir-iktidar tartışmaları içinde şiirin es geçildiği anlamına gelir. Burada, tartışmada yer alanların şiiri ne kadar önemseyip önemsemedikleri vurgulanması gereken noktalardan biridir.

* Yaşar Nabi, "Şiir Buhranı", *Varlık*, Yıl: 5, C. 5, S. 107, 15 Birinci Kânun 1937, s. 545.

nucu çıkarılabilir bu cümleden. Nitekim genç şairlerin şiirin ölmeyeceğine dair inançları, Y. Nabi'ye, "Şiir ölmez ve ölmeyecektir. Bu kanaate iştirak edebilirim." sözünü söyletmiştir. Buradaki olası durum, şiir ölmese bile "yığm"m şiirden uzaklaşacağı ve şiirin şairler arasında özel bir dile dönüşeceği uyarısı veya tehdidiyle ortadan kaldırılmıştır:

> "Yığın, şiirden uzaklaştıkça, şair de ona yakınlaşmak imkânlarını arayacak yerde, hiddetini bilakis ondan kaçmak suretiyle dindirmektedir. Fakat bunun sonu, şiirin, ancak ehiller arasında anlaşılan hususi bir dil hâline gelmesi, bir cemiyet unsuru olmak haysiyetini kaybetmesi olmayacak mıdır?"*

Burada şiirin, genişletildiğinde edebiyatın "bir cemiyet unsuru" olarak görülmesi, anketi organize eden Yaşar Nabi'nin konuya yaklaşımını gösterdiği kadar, anketle söylenmek, iletilmek istenen görüşlerin nereden geldiğini de işaret etmektedir. *Varlık* dergisinin yenileşen edebiyattaki rolü bir tarafa her şartta kesintisiz yaşayabilmesi, Yaşar Nabi'nin o yıllarda ideoloji ile kurduğu organik bağda aranmalıdır sanırım. Nitekim *Varlık*'ın iki kurucusundan biri olan Nahit Sırrı'nm bir biçimde Yaşar Nabi ile yol ayrımına gelmesi ve yolunu ayırması da her ne şekilde olursa olsun edebiyattaki muhalefetin bastırılmak istenmesinden kaynaklanmış olabilir.

Peyami Safa sözü edilen anketten hareketle "Türkiye için böyle bir soru sorulamayacağını", Türkiye'de en çok ürün verilen edebî türün şiir olduğunu hatırlatarak bu türün canlı bir şekilde yaşadığını savunmuştur.** Şiirin öldüğüne dair tartışmaların Avrupa'da haklı olarak yapıldığını belirten yazar, buna rağmen orada da şiirin öldüğünün söylenemeyeceğini iddia etmiştir.

Varlık'ta anket üzerine bir yazı yazan Hâmit Macit Seleker, insan yaşadıkça şiirin de yaşayacağını ön kabul olarak alır ve şiirden "maddi mânâda" bir fayda beklenmemesi gerektiğini vurgular. "Şiir için fayda düşünülecekse, onun faydası hasbiliğinde-

* Yaşar Nabi, A.g.y., s. 545.

** Peyami Safa, "Şiir Ölüyor mu?", *Yedi Gün*, Sene: 5, Cilt: 10, No: 240, 13 Birinci Teşrin 1937, s. 12.

dir" diyen H. Macit, şiirde yenileşmenin dilde aranması gerektiğini belirterek, bu yönde gelişme gösteremeyen şiirlerin bir "sayıklamadan" ibaret olduğunu savunur. Ona göre şiirin şeklinde "reform" yapmak gereklidir; ama bu reform, dönemin şiirinde görüldüğü gibi, bir "şekilsizlik" haline getirilmemelidir.*

Henüz Garip Şiiri rüştünü ispat etmemişken "şiirde şekilsizlik" iddiasının kime yönelik olduğu tahmin edilebilir. Nâzım Hikmet'in, Ercüment Behzat'ın, İlhami Bekir'in o yıllardaki şiirleri düşünülecek olursa "şekilsizlik" suçlamasının muhatapları kendiliğinden ortaya çıkar. İlginç olan, toplumcu şiirin temsilcisi görünümündeki bu şairlerin *elenmesidir.* Eleme işlemi, hem düşüncelerin gelişiminde, hem de ankette bu şairlere yer verilmeyişinde görülmektedir. Çünkü Cumhuriyet ideolojisi ve öngörülen yapılanma "sınıfsız toplum" iddiasıyla yola çıkmıştır. Bu iddianın dışındaki görüşler, iktidarın yanında yer alanlara göre, şiirin dolayısıyla toplumun sağlığını bozmaya yöneliktir. Bu anketin hem bireysel arayışlara hem de düşünce çizgisi kalın olan şiirlere karşı organize edildiği söylenebilir. Garip Şiiri'ni haber veren "üç genç arkadaş"ın görüşlerine sempatiyle bakılması ve bu şairlerden gelecek şiirlere ümit bağlanması ise, bu şiirin zararsız olacağına duyulan güvenle de, bu şiire böyle bir yol gösterme kaygısıyla da açıklanabilir.

"Şiir ölüyor mu?" tartışmalarını değerlendiren Nurullah Ata(ç), şiir yazıldığını ve her dergide pek çok şair görüldüğünü söyleyerek "şiir ölmüyor" sonucuna gider. Sorunu farklı bir açıdan değerlendiren Nurullah Ata, dergilerdeki şiirlerin birbirine benzemesini, şairlerin benzer duyarlıklarla benzer konuları işlemelerini gerekçe göstererek "şiir için asıl ölümün" bu olduğunu savunur. Bu benzeyişin şairden kaynaklandığını düşünen yazar, önce şairden ne anlaşılması gerektiğini belirtir: "Şair eşya arasında yeni münasebetler sezen, 'mythe'ler yaratan, yaşamakta olduğumuz hayatın manasını, derin manasını hissettiren, yeni mevzular bulan adamdır." Şiirin ölümünü, şair yokluğuyla açıklayan yazar, şairin *ne olmadığını* da şu şekilde tanımlar:

"Esasen bilinen, herkesin kabul ettiği şeyleri söyleyen adam şair değildir, yaratıcılığı yoktur, başkalarından öğrendiği şeyle-

* Hâmit Macit Selekler, "Şiir Ölüyor mu?", *Varlık*, Yıl: 5, C. 5, S. 110, 1 Şubat 1938, s. 594-595.

ri sıralıyor demektir."* Nurullah Ata, bu sözleriyle şiirde görülen ve tehlikeli bir hal alan *anonimleşmenin* şiirin ölümünü hazırladığını vurgular gibidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar da anket münasebetiyle *Cumhuriyet*'te "Şiir Ölüyor mu?" başlıklı bir makale yazar. Tanpmar'a göre, "Şiir ölüyor mu?" tartışması, şairin şiire olan inancının sarsılmasından kaynaklanmıştır ve bu sarsıntıyı hazırlayan etkenlerin başında da içinde yaşanan zaman gelmektedir. Şiiri şairle açıklayan veya şiirle şairi birleştiren Tanpınar, "Hareketin lüzûmuna ve hatta esas olduğuna inanılan yaşamak ve bunu iyice bilmekten gelen bir endişe ve rahatsızlık, sanatkârın da kendisine ve sanatına imanını sarsıyor" sözlerinin ardından gelişen teknoloji ve bununla gelen hızlı değişmeler sonucu şairin kendini sorgulamaya başladığını işaret ederek, hızlı değişme içinde sanatın "lüzumsuz" bir uğraş olarak göründüğünü savunur. Şiirin "yaranma" kaygısı içinde olduğunu da ekleyen yazar, bu kaygının, şairin "teknik ve ifade tarzlarını değiştirdiğini", "mevzu ve çerçevesini genişlettiğini" söyler. Lakin onun bu sözleri, bütün bu arayışların sonuçta şiiri "takvimin emrine verdiğini" vurgulamasına engel olmaz.

"Şiir bir nevi sükûnetin çocuğudur" diyen Tanpınar, "şiir ölüyor mu?" tartışmasının şairin "sükûnetten mahrum" kalmasıyla da ilgili olduğunu belirtir. "Şiir ölüyor mu?" tartışmasında, şiirin değişme isteğinin bulunduğunu da göz ardı etmeyen yazar, bu isteğin "kendini inkâr" derecesine vardığında, şiirin şekilden şekle girerek "modalaştığını" vurgular. Ona göre böyle bir ortamda "kendi eserine şair bile itimat etmemektedir." Arayış içine giren şairin yabancılaştığını düşünen Tanpınar, şiirin, iddia edildiği gibi, öldüğü fikrine katılmaz; ama zamanın hızlı akışının ne iyi şairi ne de iyi şiiri ayırmamıza imkân tanımadığını şu sözlerle belirtir: "Hakikaten çok büyük mikyasta şair yetişse bile zamanımızın onu derhal tanıyabileceğine kâni değilim. Böyle bir şey için suların durulması lâzımdır."**

* Nurullah Ata, "Fikirler ve İnsanlar/Şiir Ölüyor mu?", *Milliyet*, nr. 3110, 4 Teşrin-i evvel 1937, s. 4.

** Ahmet Hamdi Tanpmar, "Şiir Ölüyor mu?", *Cumhuriyet*, nr. 4916, 19 İkinci kânun 1938. Aynı yazı için bk.: *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul, 1977, s. 21-23.

Tanpınar'm hükmü zamana bırakması ve iyi şiirin/iyi şairin "sular durulduktan" sonra fark edileceğini söylemesi boşuna değildir. Her ne kadar şiir tartışmalarında iyi ile kötünün ayrımındaki güçlük geçerli ise de o yılların baskın görüşleri ve bu görüşlerin ideoloji tarafından desteklenmesi, "büyük mikyastaki şair"in kim olduğunu anlamayı güçleştirmiştir. Bugün buradan bakıldığında o güçlüğün aşıldığı rahatlıkla söylenebilir. 1937'nin "tanınmış şairleri"nin şiir birikimi söz konusu olduğunda neler yaptıkları ve yapılanlardan geriye ne kaldığı da ortadadır.

Şiir Şiirin Kurdu mudur, Umudu mudur?

"Şiir Ölüyor mu?" anketinden edebiyat tarihine hayli malzeme çıktığı açıktır. Benim amacım, şiir etrafında gelişen tartışmalarda sözü edilen anketin açık veya örtük hangi kaygılarla geliştiğini ve durumun bugün bizim için ne gibi anlamlar taşıdığını belirginleştirmektir. Anketin açık veya örtük hangi kaygılarla geliştiğini yazı içinde yeri geldikçe göstermeye çalıştım. Bunlara ek olarak daha pek çok çıkarımda bulunmak mümkündür. Bütün bu çıkarımlar da anketin farklı amaçlarla okunmasına ve ankete farklı sorular sorulmasına bağlıdır. Burada anketin kaygısının yerli yerine oturması için uzun bir alıntı ile sadece bir konuya, *Ulus* gazetesinin kimliğine, dikkat çekeceğim. Bu alıntı, başka bir yoruma yer bırakmaması açısından önemli:

> "Ulus, Ankara'da yayımlanan günlük siyasal gazete (1934-31 Temmuz 1971). Yaym hayatma Ocak 1920'de giren ve sonradan Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) organı olan Hakimiyet-i Milliye'nin devamı olarak 1934'te çıkmaya başladı. CHP'nin tek parti yönetiminin sözcüsü Falih Rıfkı Atay'ın başyazılarına, Necip Ali Küçükata, Ahmet Şükrü Esmer, Neşet Halil Atay, Nuretin Artam, Nurullah Ataç, Yaşar Nabi Nayır, Mecdi Sayman ve Cemal Kutay'ın yazılarına yer verdi. Çok partili siyasal yaşama geçişte (1946) tirajı önemli ölçüde düştü. Demokrat Parti'nin (DP) iktidara gelmesinden sonra, özel bir yasayla CHP'nin mal varlığına el konunca Ulus da kapandı (1953)."*

* *Ana Britannica*, C. 21, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990, s. 383.

Tek partili yıllarda bu partinin yayın organı olan *Ulus*'un şiirin ölümü üzerine yaptığı anket, siyasal alandan önce demokratlaşma temayülü gösteren şairlere dolayısıyla şiire karşı örtük bir tehdit içermiştir. Bazı şairlerin şair olarak duruşları bir tarafa dönemin baskın görüşleriyle şiirlerine yön verdikleri veya böyle bir ortamdan etkilendikleri söylenebilir bu noktada. Attilâ İlhan'ın Garip Şiiri'nin doğuşuna ve serpilmesine ilişkin görüşleri de hatırlanabilir. Bunların dışında bir soru da şu olabilir: Anket bugünkü şiir ortamı için ne anlam taşımakta ve neye karşılık gelmektedir?

1937'den 1990'lara gelene kadar şiirin ölmediği yeni şairlerle ve şiir hareketleriyle zenginleştiği görülmüştür. Yerleşik beğeninin ister ideolojik, ister geleneksel olsun farklı olanı bastırma eğilimi yeni değildir. 1937'den bugüne gelirken poetikası olan şairler ve şiir hareketleri, her yeni oluşumun ve farklı şiirin mevcudu değerlendirerek meşruiyet kazandığını göstermektedir. Bu girişimlerin çok kolay sonuç verdiğini söylemek mümkün değildir. Farklı şiirlerin ortaya çıkışı, farklı poetikaları hazırlamış; bu poetikalar da şiirlerle birlikte tartışılmış ve eleştirilmiştir.

Son yıllarda şiir üzerine konuşan şairlerin (yazarların da) çoğu, sanki şiir etrafındaki bütün sorunlar kendi zamanlarında ortaya çıkıyormuş gibi birtakım kesinlemelere ve genellemelere gitmektedirler. Bu kesinlemeler ve genellemeler, tabiî ki kurnaz bir kolaycılığın uzantısıdır. Kolaycılığın kurnaz oluşu, kendi şiirlerini öne çıkarma isteğinden kaynaklanmakta bu da bir *model* oluşturma kaygısını hazırlamaktadır. Bir şiir anlayışının *model* olarak öne sürülmesi, tek parti döneminin zihinsel uzantısıdır belki; belki de bazılarının Türkiye'de yazılan bütün şiirlerin kendileri için olduğu yanılgısına kapılmalarıdır. Bu totaliter yaklaşım; farklı olanı dışlama, sindirme, daha ileride yok etme gibi tehlikeleri işaret etmektedir.

Unutulmamalı ki modeller sürekli yenilenir ve ilk model bir süre sonra gözden düşer. Eğer şiiri sırf teknik bir uğraş olarak görmüyor ve onu bir model esası üzerinden seri üretime dönüştürmüyorsak şiir ölmez. Bu arada model oluşturma kaygısı ile şiir eleştirisini birbirine karıştırmamak gerektiği de akıldan çıkarılmamalıdır. Şiir eleştirisinin de şiiri şiir yapan unsurları ve

farklı söyleyişlerin getirdiği yenilikleri öne çıkarması, göstermesi; şairlere, şiirle uğraşanlara, şiir meraklılarına ve okurlarına sunabileceği en yerinde hizmet ve sağlıklı yaklaşımdır. Dolayısıyla bozulan ve bozulduğu düşünülen sağlık, şiire ilişkin değil olsa olsa şiir etrafında yazılanlara ve şiir üzerine yazanlara içkindir. Dönüp konu münasebetiyle altmış yıl geriye baktığımızda bunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Şiirin sağlığı yerindedir ve doktor çağırmaya gerek yoktur. Mutlaka doktor çağırmak gerekiyorsa çağrılacak doktor da şiirden başkası değildir; çünkü şiiri şiir iyileştirir.

Müzikle Edebiyatın Ortak Paydası: Ses

Müzik ile edebiyat arasında kurulan her ilişki, ister müzik ister edebiyat tarafından bakılsın gelip şiire odaklanır. Melodik düzen, bu odaklanmanın çıkış noktasını oluşturur; çünkü edebiyatın dili de müziğin dili de, sesi esas alır. Edebiyatın müziğe göre avantajı mı yoksa dezavantajı mı olarak değerlendirileceği kolayca söylenemeyecek olan sözcükler, sesleri anlam birliğine dönüştürmüştür. Buna karşın müzikte sesler, anlam birliğine yahut bütünlüğe ulaştıracak bir gücü beklemektedir; çünkü "doğal sesler müziği akla getirir ama kendileri henüz müzik değildir".* Anlaşıldığı üzere, ilk aşamada, malzeme yönünden şiirle müziğin ayrıştığı ortadadır. Şöyle de söylenebilir: Şair, anlamlı ve düzenli ses birlikleriyle; müzisyen, düzensiz bir hammaddeyle karşı karşıyadır. İgor Stravinski, "Tonal öğeler ancak düzenlenmeleri sayesinde müziğe dönüşür ve böyle bir düzenleme bilinçli bir insan edimini varsayar"** derken müzisyenin ilk işinin düzensiz seslerle uğraşmak olduğunu vurgular. Şairin uğraşı, düzenli ses birliklerini anlam ilişkilerini de gözeterek melodik bir düzene sokmaktır; müzisyenin melodik bir düzen için, anlamla değil seslerle uğraştığı açıktır.

İlk olarak eski Greklerin kullandığı melodi terimi, "şiirin müzikle okunması" anlamına gelir.*** Anlam alanı giderek geniş-

* İgor Stravinski, "Müzik Fenomeni", Çeviren: Cem Taylan, *Ludingirra* "Şiir ile Müzik dosyası", S. 10-11, Yaz-Güz 1999, s. 83.

** İgor Stravinski, *A.g.y.*, s. 83.

*** Cevat Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*, YKY, İstanbul, 1996, s. 117.

leyen terim, müzikle edebiyatın yakınlığını haber vererek düzenli tekrarla bir yapı kurulma noktasında önemli bir gösterge halini alır. Düzenli tekrar, müzikte seslerin zaman içinde işitilebilir tınılarını esas alırken; şiirde, anlam birliğine dönüşmüş sözcüklerin ses özelliklerini gözetmeyi gerektirir. Müzik için düşünüldüğünde bu tekrarlar, anlamdan öte duyguyu harekete geçirme amacı taşır; şiirde, kimi zaman anlamdan kaçarak duyguyu öne çıkaran tavırlar olmakla birlikte, duygunun anlamı (düşünceyi) içermesine dikkat edilir.

Müzikle edebiyatı yakınlaştıran melodik düzen, seslerin ve sözcüklerin seçimi ile oluşturulan yapıda, müzisyenleri olduğu kadar edebiyatçıları da düşündürmüştür. Sözün sesle iletilmesi sürecinde şairler, müziğin imkânlarını *ahenk* ve *ritim*le değerlendirmek istemişler; *ölçü, durak, kafiye* ve *redif* gibi sonradan kalıplaşacak söyleyiş özelliklerini geliştirerek bunları ahengin sağlanmasında retorik ölçütler olarak benimsemişlerdir. Ahenk, bir kalıplar düzeni oluşturmuştur. Geleneksel şiirde, kafiye düzeni biçimlerin oluşmasında da belirleyici bir rol üstlenmiştir. Örneğin mesnevi, her beyti kendi içinde kafiyeli bir şiir biçimi iken; gazel, ilk beyti kendi içinde diğer beyitlerin ikinci dizesi ilk beyitteki kafiyeye bağlı bir şiir biçimi olarak sabitleştirilmiştir. Duraklar da, anlamın sesle belirginleştirilip tutulmasına yönelik bir işlevi yerine getirmiştir. Anlamın bir dize veya beyitte tamamlanması, sesin söze sınırlar çizinesi şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla geleneksel şiir biçimlerinde bütünlük aranırken seslerin kullanımlarına dikkat etmek gerekir. İlk bakışta bütünlükten uzak gibi görünen veya birbirinden bağımsız parçalar gibi algılanan dize ve beyitleri, kafiye ve redif çevrelemekte; duygu ve düşünceleri düzene sokmaktadır.

Yukarıda da belirttiğim gibi, ahenk bir kalıplar düzeni olduğu için melodinin "gerilme" ve "gevşeme" ile oluşan git gelinden veya salımımından çok açıp kapama veya durup başlama özelliği taşır. Heyecanın sürekliliği bu açıp kapama, durup başlama düzeneği içinde kesintiye uğrar ve duygudan çok anlam (düşünce) öne çıkar. Gerçi, bu kalıplar içinde melodinin gözetildiğini haber veren örnekler de yok değildir; ama belirleyici olan, bireysel hassasiyetin arayışı melodi değil, geleneksel kabulün işareti duru-

undaki ahenktir. Fuzûlî'nin "Su Kasidesi"ndeki şu beyitte, hem ıengin hem de ritmin anlamı tutan bir işlev üstlendiği açıktır:

"Dest bûsu arzûsuyla ölürsem dostlar
Kûze eylen toprağım sunun anınla yâre su"

Bu beyitte, "s" seslerinin "devirli yineleme" içinde ritmik ›ir düzen oluşturduğu görülür. Benzer bir örnek, Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Bir büyük boşlukta bozuldu büyü" dizesidir. Burada da, "b" seslerinin devriyle ritim sağlanmıştır. Her iki örnekte de ritmi dizelerin tuttuğu bellidir. Başka bir deyişle, anlam seste değil, cümlede aranmakta ve tamamlanmaktadır. "Ritim ve Sözdizim" başlıklı yazısında Osip Brik, ritmin tam da bunun karşısında yer alan bir söylemle gerçekleştiğini vurgular: "Ritmik hareket dizeden önce gelir. Ritmi, dizelerden yola çıkarak anlamak olanaksızdır; ama tersine dize ritmik hareketten yola çıkılarak anlaşılacaktır." Bu, bir poetik tutumun kendini belirginleştirmesinden öte bir anlam taşımaz. Ölçü, durak, kafiye ve redifi içine alan ahenk, şiiri gelenek ve retoriğin içinden kavramayı hazırlar; bu kavrayış biçimi de, sesten çok anlamı önceler. Sesi öne çıkaran bir poetik tutumun tercihi olarak belirginleşen ritim, gelenek ve retorikle kurulan şiirin karşısında yer alır. Osip Brik, şiir kültüründeki sapmalar noktasında görülen bu durumun çatışmaları yoğunlaştırdığını savunur: "Bu nedenle bütün dönemlerde şiir karşısında olası iki tutum görülür: Kimileri ritmik özelliği vurgular, kimileri de anlamsal özelliği. Şiir kültüründe sapmalar olduğunda bu çatışma özellikle artar."*

Türk şiirinin yenileşmesi sürecinde Nâzım Hikmet'in *835 Satır*'ı, Türk şiir kültüründen sapmanın ilk işaretidir. *835 Satır* yayımlandığında, kitap hakkında çoğu olumlu ve övgü dolu yazılar yazılmıştır. İsmail Habip'in *Edebî Yeniliğimiz* kitabındaki değerlendirme, bu yazılardaki vurguları özetlediği kadar *835 Satır*'ın şiir kültüründe gerçekleştirdiği sapmayı da işaret eder: "O, kendinden evvelki şiiri, üç telli bir saza benzetti. Hep ferdî tahassüsleri mırıldayan bu sazın inceliğinden bıktık. Bıkan kulakları Nâzım,

* Osip Brik, "Ritim ve Sözdizim", *Yazın Kuramı* içinde, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY, İstanbul, 1995, s. 128.

kendi kalabalık ve gürültülü orkestrasına çağırdı." İsmail Habip, Necip Fâzıl'ın şiirini değerlendirirken de Nâzım Hikmet'in şiirine bakar ve bu iki şiirin önerisini, ses yönünden bir karşılaştırma ile anlaşılır kılmaya çalışır: "Bu [Necip Fâzıl], onun [Nâzım Hikmet] gibi orkestra değil, başkaları gibi saz bile çalmıyor. Bunun öttürdüğü alet basit bir kavaldır. Kavalın diğer musiki aletlerinden şu farkı vardır ki, hiçbir çoban kavalını başkasına dinlettirmek için çalmaz; o, bunu sadece kendi için çalar."* İsmail Habip'in kaygısı, toplum için bir şarkı çalmanın önemi olsa da karşılaştırmada kullandığı argümanlar dikkat çekicidir. "Üç telli saz", "kaval" ve "orkestra" şiir algısındaki farklılığı belirginleştirir. Üç telli saz, ahenge yaslanmış bir şiiri; kaval, ahengi kendisinin kılmayı deneyen bir çabayı; orkestra ise var olan şiir kültüründen sapmanın işareti olan ritmi haber verir. *835 Satır* şiir kültüründe bir sapma gerçekleştirse de anlamı ortadan kaldırmamış, dize sıkıştırmasından kurtararak bütüne yaymıştır.

Ritim, dizeci şiiri parçalayarak yeni bir sözdizimi önerisinde bulunur. Bu, doğrudan anlama ilişkin bir tutumdur. Artık anlamı dize değil, ses üretecektir. Ritim sazlar nasıl ezginin sürekliliğini koruyorsa serbest şiirdeki tonal düzen de anlamın bir bütün içinde tutulmasını sağlar. Tonalite teriminin, şiirde sesle sağlanan anlamı işaret ettiği söylenebilir. Şiir müzik ilişkisini, anlamla bir arada düşünüp müziği önceleyen Ahmet Hâşim de, "r" sesinin devir gücüne hayranlığını belirten Nâzım Hikmet de, müziği tıpkı rüya gibi zamanı genişletici bir imkân olarak gören Ahmet Hamdi Tanpmar da, sanatlar arasındaki geçişimi reddeden Orhan Veli de, her şeye rağmen şiirin şiir müziğin müzik olarak kalmasını öneren ve benimseyen Asaf Hâlet Çelebi de dizeye yaslandıkları şiirlerinde bile tonal düzeni gözetmiştir.

Türk şiirinde tonal düzenden çıkış, şiir kültüründen yeni bir sapmayla gerçekleşir. 1950'lerde yayımlanan şiirlerle belirginleşen ve "İkinci Yeni" adı verilen şiirin ilk ve çarpıcı örneklerinde, sesteki değişim hemen fark edilir. Hüseyin Cöntürk "Yeni Şiir ve Yeni Müzik" başlıklı yazısında, yeni şiirin ayırt edici özelliklerinden birini tonal düzenden atonal düzene geçiş olarak belirler: "Atonal müzikte beklenmedik şekilde hava değiştirme, bir-

* İsmail Habip, *Edebî Yeniliğimiz*, Maarif Vekâleti Yay., İstanbul, 1932, 495-500.

den askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama vardır. İçinde 'alışma' ya da 'beklediğini bulma' olmayan böyle bir müzik karşısında duyulan duygu ise çokluk onun 'anlamsız' olduğudur. İşte bazı yeni şiirler karşısında duygusal durumumuz da böyledir."* Cöntürk'ün kaygısı, bu şiirin anlamdan uzaklaşmasını ses tercihiyle belirginleştirmek ve bu tutumun "yanlışlığını" göstermektir. Bununla birlikte, son cümledeki "duygusal durum" tabirinden şiirde müziğin her nasıl olursa olsun duyguya çalıştığına ilişkin bir kabul de anlaşılmaktadır.

Ece Ayhan "İdris Damsarsar" müstearıyla yayımladığı "Yeni Perspektifler" başlıklı yazısında, yeni şiirin atonal özelliğiyle ayrıştığını ve bunu bilinçli bir şekilde yaptığını belirterek Cöntürk'ün "yanlış" bulduğunun doğruluğunu göstermeye çalışır: "İşte bu yüzdendir ki yeni özler arkasında fellik fellik koşan, yeni özlere sarkıntılık etmekten çekinmeyen bir müziğin (şiirin) anlamı raslansal olur; ya da bu anlam raslansallığa indirgenebilir. (...) Hem mutlaka bir ad takmak gerekiyorsa, atonal müzikle ilgisi bakımından 'Atonal Şiir' adı takılabilir belki. Gerçekten ton-dışıdır da ondan, diyeceğim."** Aslına bakılırsa sorun, İgor Stravinski'nin vurguladığı gibi, *ton-dışılık* değil *ton karşıtlığı*dır ve bu karşıtlıkla ton daha bir belirginleşir, belirginleşmiştir. Söz nasıl dilin içinden anlaşılıyorsa, şiirin de sesin içinden anlaşılması için yeni bir tutum geliştirilmekte ve öneride bulunulmaktadır. Bu öneri, "İkinci Yeni" diye tabir edilen şiir içindeki her bir şairin kendi şiirinin ustası olmaya başladığı şiirleriyle farklı poetik tutumların belirginleşmesini hazırlamıştır. Edip Cansever "dramatik bir şiir", Turgut Uyar "trajik bir şiir", Sezai Karakoç ve Ece Ayhan "epik bir şiir", Cemal Süreya "lirik bir şiir" kurmuştur. Tırnak işaretiyle temkinli bir belirleme olarak işaret edilen bu poetik tutumlar, şiirin müzikle kurduğu bağları da zenginleştirmiştir. Dramatik, trajik ve epik şiirde müzikten aktarılan *motif tekrarı* şiirin bütünlüğünü, sesin devrinden ve devinimden alarak temanın, imajın, nesnenin, duygunun tekrarına aktarmıştır. "Lirik şiir" ise, geleneksel söyleyiş ile modern söyle-

* Hüseyin Cöntürk, "Yeni Şiir Yeni Müzik", *Pazar Postası*, S. 14, 31 Mart 1957.

** İdris Damsarsar [Ece Ayhan], "Yeni Perspektifler", *Pazar Postası*, S. 20, 12 Mayıs 1957.

yişin özelliklerinden biri olan "ironi" arasındaki salınımını sürdürmüştür. "... bir şiir" olarak belirlenen bu poetik tutumlar, birer *şiir söylemi* diye de tanımlanabilir.

Özellikle romanda müzikten alındığı belirtilerek araştırılan motif ve leitmotif, şiirde bütünlüğü; nesnelerin, imgelerin, temaların, düşüncelerin tekrarıyla sağlar. Şiirde bu yönde yapılacak araştırmalar için kendisini "edebiyat dedektifi" olarak tanımlayan Vladimir Nabokov'un *Edebiyat Dersleri* önemli bir kaynaktır. Nabokov'un çözümlemeleri, bir şiirin yeniden okunması yönünde ipuçları taşır. Onun çözümlemesiyle *Anna Karenin*, *Madam Bovary* ve *Değişim* şiirsel bir boyut kazanır; dikkat çekilen bazı motifler, kurgudaki giriş çıkışları ve dolayısıyla merak ve heyecanlardaki iniş çıkışları gösterir.* Müziğin edebiyatçıya bu yönde bir dikkat kazandırmasını göz önünde bulundurarak, E. M. Forster'dan ödünç aldığım bir metaforun şiir için de kullanılabileceğini düşünüyorum. Motif ve leitmotif modern romanın olduğu kadar modern şiirin de *iç dikiş*idir. Bu iç dikiş sayesinde *senfonik şiirler* ortaya çıkar. Senfonik şiirde şair, kendisinin dışına çıkarak başkalarını da konuşturur; ama biliriz ki, başkalarının konuşması da şaire aittir. "Şiirde Musiki" başlıklı yazısında, "[Ö]nce size şiirde musikinin, anlamla ilişkisi olmayan bir musiki olmadığını hatırlatmak isterim" diyen T. S. Eliot da, tonaliteden iç dikişe geçişin önemi üzerinde durur:

> "Uygulamalarımdan biliyorum ki bir şiir veya şiirin bir parçası önce ritmik bir yapı olarak gerçekleşir, sonra bu ritmik yapı, kelimelerde ifade bulur ve fikir ve imajları da doğurur. Bunun sadece bana has bir tecrübe olduğunu zannetmiyorum. Tekrarlanan temalar, musiki de olduğu gibi, şiirde de tabiîdir. Bir orkestrada farklı enstrümanların geliştirdikleri temalara benzer imkânlar şiirde de mevcuttur ve şiirde de çok sesli musiki yaratmak mümkündür. Bir senfoni veya kuartette ritmi farklı olan geçişler şiirde de kullanılabilir. Operadan ziyade bir konserde, bir şiirin tohumu filizlenebilir."**

* Mehmet Can Doğan, "Bakışımlı Bir İlişki: Şiir ile Müzik", *Şiiraze Şiirin İç Dikişi Üzerine Yazılar* içinde, Elips Kitap, Ankara, 2005, s. 110.

** T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Çeviren: Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1983, s. 147.

Batı müziğinde, sesi sözle destekleyerek daha etkili yapılar kurma kaygısı, senfonik eserlerin ortaya çıkmasını hazırlamıştır. Operalar için yazılan metinler şiiri müzikle nasıl buluşturup birbirinin olmazsa olmazı haline getirmişse senfonik eserler de şiirin dikkatlerini kullanmak zorunda kalmış ve "besteciler, örneğin fırtınayı simgeleyen gök gürültüsü, savaşı simgeleyen top sesi gibi kolay anlaşılan taklitler yerine, eserde geçen herhangi bir olayı ya da filozofik bir düşünceyi, 'leitmotif' olarak nitelenen 'tema'lar ile karakterize etmeye çalışmışlar"dır.*

Buraya kadar yazılanlardan müziğin şiir için kurucu ve yapısal bir değer olduğu anlaşılmıştır sanırım. Bunun yanında, müziğin şiirde bir konu olarak da çokça işlendiği bilinmektedir. Ayrıca meta-şiir olan manzum poetik metinlerde, bu kurucu ve yapısal değerin önemine ilişkin pek çok görüş ileri sürüldüğü de bilinene dahildir. Akla hemen Hüseyin Suad ve Halit Fahri Ozansoy'un aynı adlı "Aruza Veda" şiirleri geliyor. Müziğin konu edildiği şiirlerin başka bir değerlendirmenin konusu olduğunu belirterek müzik ile edebiyat ilişkisinde şiirin dışındaki türlere de kısaca değinmek gereği duyuyorum.

Bizim edebiyatımızda, şiir için öncelikle kurucu ve yapısal bir değer olarak görülen müzik, hikâye ve romanda daha çok kültürel bir sorun olarak işlenmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'm *Mahur Beste*'den başlayıp *Sahnenin Dışındakiler* ile *Huzur*'da yoğunluğuna üzerinde durduğu müzik, daha çok kültürel bir sorun olarak görülür. Gerçi Berna Moran *Huzur*'un senfoni düzeniyle kurgulandığını, Tahir Abacı da *Mahur Beste*'nin "omurgasız" yapısıyla "mahur beste"yi haber verdiğini işaret etmiştir. Tanpınar'm romanlarındaki müzik ilgisi konusunda elimizde önemli bir çalışma vardır ve doğrusu, bu çalışma konuyla ilgili olarak söylenecek fazla bir şey de bırakmamaktadır. Tahir Abacı, Tanpınar'm romanlarında müzik gösterenini hem kurucu hem de kültürel bir unsur olarak değerlendirdiği *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*** adlı kitabında, "'Çoksesli' bir müziktir Tanpınar'm müziği" yargısının ardından "Yahya Kemal'de

* Cevat Memduh Altar, *A.g.e.*, s. 135.

** Tahir Abacı, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

temsil değeri ve tema olarak ağırlık kazanan müzik, Tanpınar'da organik bir 'yaşantı' öğesi oluyor ve kimi abartmalara rağmen somut hayat süreçlerini izliyor" sonucuna ulaşır.

Müziğin hikâye ve romana kültürel bir sorun olarak yansımasının örneklerini Nahit Sırrı Örik'in *San'atkârlar* ile *Yıldız Olmak Kolay mı?* adlı kitaplarından izlemek de mümkündür. *Yıldız Olmak Kolay mı?* adlı romanın kahramanı "Selma"yı, "Şarkıcı olmak için 'kötü yol'a düşen fakir kızların proto-tipi" olarak yorumlayan M. Kayahan Özgül'ün şu satırları müziğin hikâye ve romanda bir dönem hangi ilgilerle konu edildiğini aydınlatmaktadır:

> "Bir tesadüf müdür, bilinmez; Peyami Safa'nın Fatih-Harbiye'si (1931), Sabahattin Ali'nin 'Hanende Melek' hikâyesi (1937) ve Yıldız Olmak Kolay mı? hep 1930'lu yılların 'müzikal' fiktif eserleri. Bu tarihlerdeki yoğunluğun sebebi belki de devletin klâsik musikîmize ait değişken politikası ve bunun topluma yansımasıdır."*

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Hep O Şarkı* adlı romanında müzik, kültürel bir konu olarak ele alınmasa da sosyal bir sorunun çerçevesini oluşturur. Ayrıca, işaret edilen şarkının kurguyu belirlediği de açıktır. Bu roman, bir şarkının leitmotif olarak kullanılışını göstermek bakımından da önemli bir örnektir. Vladimir Nabokov'un *Madam Bovary* okumasında, "Romanda at izleğiyle karşılaştığımız yerleri bulup çıkarmak bütün Madam Bovary'nin bir özetini vermek demektir" dediği gibi, *Hep O Şarkı*'daki "o şarkı"nın göründüğü yerleri bulup çıkarmak da, romanı özetlemek anlamına gelir.

Son olarak yakın dönemden bir örneği anma gereği duyuyorum. Ümit Kıvanç'ın ilettikleriyle olduğu kadar kurgusuyla da dikkat çekici bir roman özelliği taşıyan *Siyah Makamı*, daha adıyla müziği çağrıştırır. Motiflerin romanda kurgu unsuru olarak önemli rolleri vardır. Bunlar, olayların seyri hakkında bilgi sundukları gibi, olayların açılıp kapandığı anları da bildirirler. Nergis'le anlatıcının cinsel ilişkiye girdikleri bilgisi, "Çarşafa

* M. Kayahan Özgül, "Şevkefzâ'dan Sûzidilârâ'ya Bir Gezinti", *Yıldız Olmak Kolay mı?* sunuş yazısı, Oğlak Yay., İstanbul, 1996, s. 8.

yayılmış ıslaklığın ortasında o minicik kan lekesini gördüğümde ızdırap içinde kıvrıldım üzerine"* cümlesindeki "ıslaklık" ve "kan lekesi" ile verilmiştir. Çarşaf, motif olarak romanın ilerleyen bölümlerinde hem bu ânı hem de belirlenen ızdırabı taşıyacaktır. Aynı şekilde Nergis'in intiharı sonrasında anlatıcıyı evine getirten Gafur Ağa'nm, kızının emaneti olarak ona verdiği "minicik altın madalyon" ile "elbise" de birer motiftir ve kurgunun *iç dikiş*inde önemli bir işleve sahiptir. Anlatıcının her zaman yanında taşıyacağı ve bir bakıma sonunu işaret eden emanetler gözüyle baktığı bu motifler, ayrıntılı olarak tarihleriyle aktarılır.

Müzik ile edebiyat ilişkisi, eserler üzerinden konuşulduğunda, bu alanlar birbirini tehdit etmediği sürece zenginleştirici bir etkiyi ve işlevi işaret etmektedir. Alanların birlikteyken birbirlerini gölgelemeye başladığı anda sorun çıktığı açıktır; fakat bundan da önemlisi, yaratıcı kurgusal metinlerde bir tutumun somutlaştırılmasıdır. Sanat tarihçisi ve müzikolog Cevat Memduh Altar'm şu sözleri, konu bağlamında hayli uyarıcıdır:

> "Besteciyi ruhsal alanda duygulandıran her şey, ilk önce akılsal bir nedenin, amacın ve hedefin ürünü olması gereken bir davranıştan güç aldıkça, evrensel boyutlara ulaşabilmektedir; ve her ruhsal duygulanış, daima kendine özgü boyutları aşan bir hedefe yönelmiş olmalıdır. İşte bu noktada karşılaşılan, birbirinden farklı üç hareket türü şunlardır: 1) hareketin Neden'i, 2) hareketin Amaç'ı, 3) hareketin Hedef'i. Bu üç akılsal hareket, sanatta yaratışa yönelik deneyimlerde, birbirleriyle kaynaşmış olarak etkinliklerini sürdürürler."**

* Ümit Kıvanç, *Siyah Makamı*, İletişim Yay., İstanbul, 1997, s. 13. Roman üzerine bir çözümleme yazısı için bakınız: Mehmet Can Doğan, "Başkalarının Hakikati Bizim Hikâyemiz Olsun mu?", *Kaşgar*, S. 27, Mayıs-Haziran 2002, 74-93.

** Cevat Memduh Altar, *A.g.e.*, s. 129.

Şiir İçin Şiir

Şiirin mahiyetini (neliğini), ne söylediğini vurgulamak için şairler, zaman zaman şiir içinde açıklamalara girişmişler, bazen de "şiir" adlı şiirler yazarak şiirlerinin kaynağını belirtmişler, şiirin sorunlarını tartışmışlar ve kendi şiirleri için getirilen eleştirileri cevaplamışlardır. Bu tür yer açmalarda şairleri, şiirin ne söylediği kadar, nasıl söylediği de ilgilendirmiştir.

"Söz"ün değeri üzerine konuşulmaya başlanırsa Yusuf Hâs Hâcib'in *Kutadgu Bilig*'ine kadar gidebiliriz; fakat böylesine bir geriye bakış, bu yazının kaygısı için bize pek de malzeme vermez. Yazının bağlamı düşünülürse Mevlânâ, anılması gereken ilk isim olarak belirir. *Mesnevi*'deki şu beyit, tasavvufun yol açmasıyla şiirin "ney"i, nasıl söylediğini işaret eder:

"Dinle neyden kim hikâyet etmede
Ayrılıklardan şikâyet etmede"

Yunus Emre, meşhur "şathiye"sinin sonunda, "Yunus bir söz söyledin hiçbir söze benzemez / Münâfıklar elinden örter ma'nâ yüzünü" diyerek şiirin, anlamın yüzüne çekilmiş bir örtü olduğunu söyler ve bunun hangi kaygılarla gerçekleştirildiğini aslında şiir boyunca açıklar.

Divan şiirinde şairler, zaman zaman gazellerinde, kasidelerinde şiirleri hakkında beyitler söylerler; kendilerinin ne kadar büyük şair olduklarını vurgulama gereği duyarlar. Gerçi Divan şiirindeki bazı şiir biçimleri bile ustalığın, ustalaşmanın bir ge-

reği olarak görülmüştür. Gelenek, "Divan" sahibi olmayan birini şair olarak görmezken, ustalaşmayı da kaside şiir biçimiyle ölçmüştür. Kasidelerin süslü söyleyişleri, ağır dilleri de buradan kaynaklanmaktadır. "Divan"lar incelendiğinde şiirle ilgili beyitler de karşımıza çıkar; ama daha da önemlisi, "sühan" redifli kasidelerin birer poetika olarak kaleme alınmış olmalarıdır.

XVIII. yüzyılda yaşayan Sünbülzâde Vehbi'nin "sühan" redifli kasidesi, hem yazılış amacı, hem de poetik özellikleri yönünden dikkat çekicidir. Bu, "Halil Paşa'nın sadrazamlığı zamanında, devrin saçma sapan şiirler söyleyen şairleriyle alay etmek ve onlara öğüt vermek için, buyruk ve fermanla yazdırılan söz kasidesidir". Bu kasidede, Sünbülzâde Vehbi, şiiri ve şairi tanımladıktan sonra şiirin unsurlarına geçerek hayal ve düşünce üzerinde durur. Şiir okuyucusunu da işin içine katan şair, şiirin temalarına da dikkat çeker. Şair, döneminde görülen şiir yönelişlerini eleştirerek "doğru yol"u işaret ederken şiirin günümüzde tartışılan sorunlarına çokça benzeyen bazı konuların üzerine gider. Şiirin bozulduğu sorunu bunlardan biridir:

"Bir alay şâir-i nâ-muntazam-ı bed-mahlas
Nazm-ı rüsvâyı ile eyledi rüsvây-ı sühan"
(Kötü mahlaslı bir alay kopuk şair,
Rezil nazmı ile şiiri rezil duruma düşürdü.)

Burada, şiiri bilmeyenlerin ortaya çıkardıkları ürünlerin "nazım" olarak değerlendirilmesi de açık bir eleştiridir. Bir başka sorun da şiir hırsızlığıdır:

"Sırkat-i şi'r edene kat'ı zebân lâzımdır
Böyledir şer'-i belâgatde fetevâ-yı sühan"*
(Şiir hırsızının dilinin kesilmesi gerekir.
Söz söyleme kanununda şiir fetvaları böyledir.)

Şiirin "söylenen bir şey" olarak düşünüldüğü anlaşılan bu beyitte, toplumsal örgütlenişle eleştirinin yasalarının örtüştü-

* "Sünbülzâde Vehbî" maddesi, *Türk Klâsikleri*, C. 7, Ötüken-Söğüt Yayıncılık, İstanbul, 1988, s. 112-114.

rülmesi de hayat-şiir ilişkisi bakımından anlamlıdır. Sünbülzâde Vehbi, dönemin şairlerine çok ağır eleştirilerin yer aldığı bu kasidede, iyi şiir için kendisinin takip edilmesini ister.

XVIII. yüzyılda görülen poetik nitelikli bir başka eser de Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ıdır. Dönemin şiirine açık bir tepki olarak şekillenen bu poetikada, şiirin nasıl algılandığı, bu algının kaynakları ve eksiklikleri, şiirin ne olması gerektiği gibi sorunlar tartışılır. Bir iddianın somutlanması olarak da belirlenen poetik ilkeler, *Hüsn ü Aşk*'ı ortaya çıkarır. Şeyh Gâlib'in poetikasmm kalbi, bana göre, şu beyittir:

"Onlar ki kelâma can verirler
Mecnûn o kabiledendi derler"

Şeyh Gâlib, şiirin "söze can vermek" sanatı olduğunu vurgularken, hayali önceler ve heyecanı öne çıkarır.

XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak edebiyatın yönü Batı'ya çevrilir. Bu yönelme, köklü bir geleneği hemen iptal edememiş; Batılı anlamda bir edebiyat isteği somut örneklerini kolayca verememiştir. Geleneğin baskısı, başta Namık Kemal, Ziya Paşa ve İbrahim Şinasi olmak üzere bir kuşak sonrasının şairleri olan Abdülhak Hâmid'de, Muallim Nâci'de ve Recâizâde Mahmud Ekrem'de de kendini hissettirmiştir. "Encümen-i Şuarâ" şairlerinde ise geleneğin belirleyiciliği ile fark edilen Batı'nın özellikleri *kısa devre* yapmıştır. Hersekli Arif Hikmet'in şiir hakkındaki görüşleri, zamanına göre yenidir.*

Senîh-i Mevlevî'nin "Encümen-i Şuarâ" oluşumundan üç yıl önce yayımlanan *Dîvan*'ında, Divan edebiyatının mazmun dünyasının herhangi bir yenilik arayışına girişilmeden kullanıldığı görülür. Şiirde pek de iddiası bulunmayan Senîh-i Mevlevî, gazellerinin mahlas beyitlerinde, şairlik yeteneği, şiirlerinin değeri, şiir anlayışı hakkında ipuçları verir. Şair, şiirinin yeni bir yol açmada eksiği bulunmadığını ve bu şiir ile "köhneleşmiş" şiir

* Metîn Kayahan Özgül, *Hersekli Arif Hikmet*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987, s. 34. Bu yazıyı, manzum olarak ifade edilen şiir görüşlerine ayırdığım için Hersekli Arif Hikmet'in görüşlerine değinmiyorum. Meraklılar, verilen kaynağa müracaat edebilir.

ortamının yenileceğini savunur. Kendisinin şiir ortamında benzersiz olduğunu iddia ederken de *"Bu nev-zemînde ben hem-zebân ararım"* diyerek ayarında bir şair olmadığından yakınır. Açıkça bir meydan okumada, şairliğin eserle olduğunu da söyler. Bu, bir gerçeği tespitin yanında şiirle uğraşanlar, şiir yazdığını söyleyenler için bir yarışma davetidir:

"İşte meydân da'vî-i şi'r eyleyen gelsin (Senîh)
Böyle bir nazm isterim şâ'irlik olmaz lâf ile"

Şiirindeki etkileyiciliği aşka bağlayan şair, şiirle ne yaptığını ya da şiirin ne işe yaradığını da *"Şerh eylerim ahvâlim idüb şi'ri vesîle"** dizesinde açıklar. Şiir bir vesiledir onun için ve bu vesile hallerin açıklanmasını sağlar, ona aracı olur.

Senîh-i Mevlevî'nin şiir içinde yaptığı tanımlar, şiirin işlevi ve kim için olduğu hakkında görüşler, kasidelerin "medhiye" bölümleri ile gazellerin "mahlas beyitleri"nde yer alan övünmelerden öte gitmemektedir. Ayrıca şiir üzerine söylediklerinde, gelenekten kopan ve bireyselleşen bir düşünce de yoktur. Sanki Senîh-i Mevlevî, bu sözleri gelenekte var olduğu için yinelemekte ve pek de umursamamaktadır.

"Encümen-i Şuarâ" şairlerinden "Yenişehirli Avnî'nin *Dîvân-ı Hakkı Bey* (Bursa, 1292, s. 55.)'e söylediği takriz ise, neredeyse bir poetikadır."** Bir ucu tasavvufa açılan bu şiirde Yenişehirli Avnî, sözün değerinden başlayarak, gücüne, etkisine, şairin özelliklerine değinmiştir. Sünbülzâde Vehbi'nin andığım kasidesine benzer bir dünya görüşünün izleri de bulunan bu şiirde, modern sayılabilecek düşünceler görülür. Şair, şiir diline şöyle dikkat çeker:

"Söz yok güher-i elsine-i âleme ammâ
Ey hâce lisân-ı şuarâ başka lisândır"
(Dünya dillerinin cevherine söz yok amma
Şairlerin dili başka bir dildir ey hoca)

* *Dîvân-ı Senîh-i Mevlevî*, Takvîmhâne-i Âmire, İstanbul, 1275/1858, s. 108-111.

** Metîn Kayahan Özgül, *Yenişehirli Avnî*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1990, s. 67. Şiirin yeni harflerle yayını bu kitaptadır.

"Söz" ve "ses"ten maksadın sadece "anlam" olmadığını vurgulayan Yenişehirli Avnî, şiir-felsefe ilişkisini de şöyle görür:

"Bin safsata bir mısrâ-ı bercesteye değmez
İndimde esâtir-i Felâtun hezeyândır"
(Bin safsata seçilmiş bir dizeye değmez
Bana göre Eflâtun'un düşünceleri sayıklamadan ibarettir.)

Tanzimat Edebiyatı'nm ikinci neslinden olan Abdülhak Hâmid, "Bir Şairin Hezeyânı"nda, bir ucu panteizme varan bir bakışla şiirinin kaynağını tabiatta bulur.

"Bence hep şi'rdir bu meşcereler,
Şu bayırlar, harabeler, dereler..
Bu esen rüzgârı pek severim."

diyen şair, şiirin ilerleyen dizelerinde, kendisi için "doğru" ve "güzel" söz söylemekten çok tabiatın görüntüsünü anlatmanın daha önemli olduğunu vurgular; şiirde, gramer kurallarını da bilerek ihmal ettiğini belirtir.*

Sonraları "şair-i azâm" unvanı alacak olan Abdülhak Hâmid *Makber*'in "ilk tab'ma" yazdığı "Mukaddime"ye "Birkaç perişan söz" alt başlığını koymuştur. Bu alt başlık, şiirin karşısında düz yazının "perişanlığını" vurgulamakla birlikte şairin ruh halini de göstermektedir. *Makber*'de düşünceden düşünceye sıçrayan Abdülhak Hâmid, şiir ve şairle ilgili görüşlerini de bu uzun şiire serpiştirmiştir. Eşini bir şiir olarak tanımlayan Hâmid, *Sahra*, *Eşber* ve *Tezer* adlı eserlerini onun ilhamıyla yazdığını belirttikten sonra şiirindeki solgunluğun dahi eşinden geldiğini söyler:

"Ben anlar idim o rûy-i zerdi
Kim şi'rime reng-i şi'r verdi." (241-242)
(Ben anlar idim o sararmış yüzdeki hikmeti
Ki şiirime şiir rengi verdi)

* Şiirin yayın tarihi 1883. Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri-3, Hep Yahut Hiç*, (Hazırlayan: İnci Enginün), Dergâh Yay., İstanbul, 1982, s. 89-91.

Şiirinin onunla yenilendiğini ve onun elinde aydınlandığını söyleyen şair, eşinin ölümünden sonra *"Şairliği gayrı neyleyim ben?"* (263) diyerek şiire karşı da soğumanın işaretini vermiştir. Hâmid, şiire ve özel olarak kendi şiirine ilişkin düşüncelerinin yanı sıra gençlere öğütler vermeyi de ihmal etmemiştir:

"Gençler yazınız, sükût et ey pîr,
Zîrâ yazamazsın öyle tasvîr." (1601-1602)*

Abdülhak Hâmid'le aynı nesilden olan Recâizâde Mahmud Ekrem, "Bu Da Bir Şi'r-i Muhzîn-i Dîger" adlı şiirinde, tablolar çizer ve çizdiği her tabloyu tanımlayıp bunları şiir olarak sunar. Her birimin sonunda sunulan "diğer bir şiir"in üstünlük, en üstünlük sıfatlarıyla verilmesi ilginçtir. Şair, "daha nefis şiirler" bekleyen birine seslenerek onun "dikkatle" yukarı ve aşağı (göğe ve yere) bakmasını ister. Ekrem'in bu şiirini, Hâmid'in şiirinin toplum içine karışmışı olarak değerlendirmek mümkündür. Muhatabın bakışının yönlendirilmesi, ona şiirin ne olduğunu gösterme amacı taşımaktadır:

"Şi'rdir hep o gördüğün âsâr,
Şi'rdir hep o gördüğün sesler."**

Recâizâde Mahmud Ekrem'in muhalifi olarak bilinen Muallim Nâci, "Üdebâ-yı Zamâne" şiirinde "aşağılık" diye tanımladığı yazarların üstatlarının yabancı kelimelerle dolu şiirler yazmayı öğütlediklerini belirtip bu öğüdü şöyle eleştirir:

"Sen dinlediğin anda bu mudhik kelimâtı
Başlarsın ibâ etmeye sen menhec-i âtî"
(Sen dinlediğin anda bu güldüren kelimeleri
Geleceğin açık yolundan tiksinmeye başlarsın.)

* *Makber*'in ilk baskısı 1885'te yapılmıştır. Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün şiirleri-2/Makber/Ölü/Hacle/Bâlâdan Bir Ses*, (Hazırlayan: İnci Enginün), Dergâh Yay., İstanbul, 1982. Alıntılardaki numaralar, *Makber*'deki dizelere aittir.

** Recâizâde Mahmud Ekrem, *Zemzeme III*, Kasım 1888. Kenan Akyüz, *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi 1860-1923*, Dördüncü Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 104.

Yeni yazılan şiirlerde sözcüklerin doğru ve yerli yerinde kullanılmamasını, bunların bağlama uymayışını ve anlamdan yoksun oluşunu ispat etmeye çalışan şair, şu sonucu çıkarır:

"Divânece sözler mi demektir edebiyyât
Âsâr-ı terakki diyoruz biz buna heyhât"*

Mehmet Emin Yurdakul'un, şiirlerini *Türkçe Şiirler* (1898) adıyla yayımlaması bile şiire farklı bir bakış olarak yorumlanmalıdır. Kitabın başında o dönemin önemli şair ve yazarlarının "takrizleri" yer almaktadır. Takriz sahiplerinden Recâizâde Mahmud Ekrem de, Abdülhak Hâmid de bu kitaptaki şiir anlayışından çok daha ileride bir şiir beğenisine sahiptir. Yirminci yüzyıl Türk şiirinin ilk popüler şairi diyebileceğimiz Mehmed Emin Yurdakul, *Türkçe Şiirler* kitabının ilk şiiri olan "Biz Nasıl Şiir İsteriz?"de, şairin bakışının taşraya çevrilmesini önerirken "milli duyguları" da öne çıkarır; istediği şiirin dinamiğini "duygu", daha doğru bir belirleme ile "duygusallık" oluşturur. Şiirin son birimi şöyledir:

"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, özleriyçün çarpmdığını duysunlar,
Bu çarpıntı, bu ses nedir? Neler diyor? bilsinler."

Rahatlıkla görülebileceği gibi Türkçe'nin takur tukur kullanıldığı bir şiirdir Mehmet Emin'inki. Zaten Mehmet Emin'e getirilen en önemli eleştirilerden biri de, Türkçe'yi kullanışındaki yetersizlik olmuştur. "1914'te neşrettiği *Türk Sazı*'nın ilk manzumesi olan *Benim Şiirlerim*'de kendi aşklarını değil, üç-telli sazı ile milletinin felâketli hayâtını dile getirdiğini, dertlilere tesellî dağıtmak istediğini yaz"mıştır.** "Benim Şiirlerim"de de yukarıda-

* Kenan Akyüz, *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi 1860-1923*, 4. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 196.

** Fevziye Abdullah Tansel, *Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri-1 / Şiirler*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1989, s. LI. Mehmed Emin, "Biz Nasıl Şiir İsteriz"e,

ki toplumcu düşünce devam eder. Şiirin adı bile şiirler için bir savunma yapılacağını ve açıklamaya gidileceğini haber verir. Toplumun tarafında olma düşüncesinin belirlediği bakış, karşısına aldığı şiirleri toptan silmek ister:

"Evet, benim her şiirimde yılan dişli diken var; / Sizler gidin bal verecek, yeni açmış gül bulun." diyerek "sizli-bizli" konuşan Mehmet Emin, kendisinin yaptığı işi, şu dizelerde *millet hesabına* kaydeder:

"Zavallı ben elimdeki şu üç telli saz ile
Milletimin felâketli hayatını söyleyim;"*

Kitabın son şiiri olan "Şâir"de de Mehmet Emin, "milletine hizmet" ettiği düşüncesini yineler. 1919'da yayımlanan "Şi'rimin Perisi'ne" ve "Şâir" adlı şiirlerinde, kendisine yöneltilen eleştirileri cevaplar. İlk şiirin ilk dörtlüğü, onun şiirlerinin nasıl değerlendirildiği hakkında bilgi vermektedir:

"Evet, bana melâmet taşı attı düşmanlarım,
Kahkahayla boğuldu rübâbımın yanık sesi,
Kıskanıldı âhlarım, gözyaşlarım, figanlarım;
Lâkin me'yus olmadım, ey şi'rimin saf perisi!"**

Vasfî Mâhir'e ithaf edilen "Şâir" adlı bir diğer şiirde de Mehmet Emin, "kırık saz"dan vazgeçmez ve "Sen san'atın hayattan ilham alan çocuğusun" diyerek şiirinin beslendiği damarı vurgular.

Servet-i Fünûn şiirinin birinci adamı olan Tevfik Fikret'in gözleri de halkın üzerindedir; fakat o, Mehmet Emin'in yaptığı gibi kurtarıcı, sözcü olma niyeti taşımaz. Modern bir tavır ile seslenir "okuyucuları"na. Bir okuyucusu olduğunu düşünmek ve bu okuyucuya kendisi olarak seslenmek Türk şiirinde yeni bir tavırdır. "Kari'lerime" şiirinde kendini her ne kadar "yüksek ha-

"Manzûmelerim, Yunan muhârebesi esnâsında söylenmeğe başlanmıştır" diye bir not düşmüştür. *Türk Sazı*, "Büyük Irkım'a" ithafı ile yayımlanmıştır.

* Fevziye Abdullah Tansel, *A.g.e.*, s. 21-47.

** Fevziye Abdullah Tansel, *A.g.e.*, s. 319-320.

yat sürenler" sınıfında görse de, bu tavrı yansıtmaktan da çekinmez Tevfik Fikret ve ne olursa olsun şiirinin "samimî" olduğunu vurgular; okuyucusundan da böyle bir yaklaşım bekler:

"Siz ki en doğru gören bir nazar-ı vicdanla
tâ uzakdan bana bakmadasınız, müstagnî
tuhfe-i mahmedetimden... Ne samîmiyyetdir;
o bakış çehre-i eş'arıma sâkin sâkin!"
(Siz ki en doğru gören bir vicdan gözüyle
tâ uzaktan bana bakmaktasınız; bir şey ummadan
ve şu armağanıma karşı hiçbir minnet duymadan..
Şiirlerimin yüzüne böyle sâkin sâkin bir bakış ne kadar içten bir bakıştır!)*

Tevfik Fikret, "Kahkaha-i Siğriyye" (şiir komedisi) açıklaması ile yayımlanan "Şairin Çubuğu" şiirinde de olumsuz bir şair tipi çizerek olumluyu gösterir. Bu şiirde ilhamı dışlayan bir anlayış sezilmektedir. "Şairin Odası" başlıklı şiirde, "Şairin Çubuğu"nda dışlanan ilhamın yerini "hayal"e dönüşmüş "hâtıralar" alır. Yaşananlardan zihinde kalanı bir tasarıya dönüştürme önerilmektedir sanki. Şiir, Ahmet Hâşim'in "Bize bir zevk-ı tahattur kaldı / Şu sönen gölgelenen dünyâda" dizelerinde söylenecek olan hatıraların güzelliğinden çıkma bir zihin oyunu olarak belirginleştirilir. Bunlardan başka Tevfik Fikret, şiir hakkındaki düşüncelerini manzum olarak "Peri-i Şi'rime", "Müse İçin", "Cenâb", "Nedîm", "Üstâd-ı Ekrem", "Fuzûlî", "Nef'î" ve "Hâmid" başlıklı şiirlerinde de dile getirir. Mehmet Emin'in şiiriyle aynı adı taşıyan "Peri-i Şi'rime"nin karşılaştırılması, ilginç sonuçlar vermekle birlikte aynı dönemde yaşayan iki şairin şiire bakışını da somutlaştıracaktır.

Servet-i Fünûn şiiri denildiğinde adı Tevfik Fikret'le beraber anılan Cenap Şahabettin, "Şi'r-i Mahzûn"da, şiirin retoriğine değil, okuyucusuna ilişkin bilgi vererek, bir fantezi kurar. Şiiri, ölümünden sonra sevgilisinin kendisini hatırlamasına bir vesile kıl-

* Şiirin altında, 19 Teşrinievvel 1315/1899 tarihi var. *Rübâb-ı Şikeste ve Tevfik Fikret'in Bütün Diğer Eserleri*, Tertip ve telif eden Fahri Uzun, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 158-159.

mak ister. Bu tavır, "Şiir niçin yazılır?" sorusunun cevabı olarak değerlendirilebilir. "Şi'r-i Mahzûn"dan dört yıl sonra (1316/1900) yayımlanan "Şi'rim İçin"de şöyle der:

"Bir çâre-i fennî ile tahfîf edemezsem
Evzân ile tenkîs ederim bâr-ı hayâtı;
Gerçi bilirim leng-i hakayık-zede, ebkem,
Bî-kafiye bir sayhadır ömrün nakarâtı."
(Bir akıl yolu ile hafifletemezsem
Vezinlerle/ölçülerle azaltırım hayatın yükünü;
Gerçi bilirim gerçek vurgunu topal, dilsiz,
Kafiyesiz bir çığlıktır ömrün nakaratı.)

Şiiri gerçeklerden kaçış için iyi bir yol olarak belirleyen şair, onun teselli gücünü, son birimde tezhip sanatının terimlerini kullanarak tasarladığı bir hayal içinde ifade eder.

Cenap Şahabettin, "Şâir" adlı şiirinde de şairin "kalbin sırları"nı söyleyen biri olduğunu belirtir; bu sır söyleme özelliğinin "rüzgârların, denizlerin, kuşların" elinden alınmak istenmesi ilginçtir. "Ey nesîm, ey denizler, ey kuşlar / Siz susun ben terennüm eyleyeyim / Ey nesîm, ey denizler, ey kuşlar / Size esrâr-ı kalbi söyleyeyim!"* Bu dizelerdeki ses, her ne kadar duyarlık benzemese de, Arthur Rimbaud'nun, "Ey mevsimler, ey şatolar / Var mı hatasız insanlar?" dizelerini hatırlatır.

Servet-i Fünûn'un bir başka şairi Hüseyin Suad Yalçm'ın "Gözyaşları" adlı şiiri de sevgiliye şiirle sesleniştir. Şair, şiirin gücünü görmek için etki yaratacak yerlerin altını çizer:

"Her kaafiye bir göz yakıcı katre bulunca
Bir gül açar âfâk-ı melûlümdeki konca."**

Hüseyin Suad, aruz ölçüsüne, Halit Fahri Ozansoy'dan önce veda eder. "Aruza Vedâ"da, şiire biçim veren ölçü tartışma ko-

* Üç şiir için de şu kaynaktan yararlanıldı: *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*, (Hazırlayanlar: M. Kaplan-İ. Enginün-B. Emil-N. Birinci-A. Uçman), İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1984, s. 91-92/242/382.

** Lâne-i Melâl, 1909. Kenan Akyüz, *A.g.e.*, s. 348.

nusu edilir. Otuz beş yıl gönlünün "mefâîlün" dediğini aktaran şair, şiirde ölçünün yerini değerlendirir ve sonuçta, aruz ölçüsüne de, hece ölçüsüne de ihtiyaç olmadığını söyler; önemli olan, "aheng"i yakalayabilmektir. Şiirde "hayal" ve "duygu"yu öne çıkaran Hüseyin Suad, her iki ölçüyü şu beyitte yan yana getirir ve dışlar:

"Mefâîlün, mefâîlün veyâhud altı-beş üç-beş,
Bu düm-tekler, o düm-tekler hülâsa hep berâbermiş."*

Otuz beş yıllık dosta vefa diye olsa gerek şiir, aruz ölçüsünün "mefâîlün / mefâîlün / mefâîlün / mefâîlün" kalıbı ile yazılmıştır. Kalıptaki ses, "vefalıyım, vefalıyım" demektedir sanki.

Ahmet Hâşim, Türk şiirinin 20. yüzyıldaki poetika sahibi ilk şairlerindendir. 1921'de *Dergâh* dergisinde "Şiirde Mânâ" adı ile yayımlanan poetik yazısını daha sonra *Piyâle* (1926) adlı kitabının başına da koymuştur. Kitabın ilk şiiri olan "Mukaddime"de şair, şiiri "iksir" ve "alev" ile eşleştirip Fuzûlî'nin sözü edilen alevden içtiğini, Mecnûn'un da bu iksir ile çılgına döndüğünü söyler:

"İçmişti Fuzûlî bu alevden,
Düşmüştü bu iksir ile Mecnûn
Şi'rin sana anlattığı hâle.."**

Bu şiir yayımlanmadan bir yıl önce çıkan *Göl Saatleri* (1337/1921) kitabının başında da bir "Mukaddime" yer alır. Tek dörtlükten oluşan "Mukaddime", Ahmet Hâşim'in sanat anlayışını yansıtması bakımından oldukça önemlidir.

"Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir onunçün

* Kenan Akyüz, *A.g.e.*, s. 352.

** Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri-Piyale/Göl Saatleri, Diğer Şiirleri*, (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul, 1987, s. 85. Şiir ilk olarak "Piyale" adı ile *Dergâh* dergisinde yayımlanmıştır: C. 2, nr. 24, 5 Nisan 1338/1922, s. 179.

Arzın bana ahcâr ü nebâtı."
(Hayatın şekillerini seyreyledim
Ben hayal havuzunun sularında
Bir renkli yansımadır onun için
Yeryüzünün taşları ve otları bana)

Şair, sanatını tabiatın içinde bulmakta; bulduklarını dönüştürerek de şiir haline getirmektedir. Sanat anlayışını böylesine ince ve yoğun olarak açıklamadığı bir şiiri de "Ey Neseviyyet!... Şi'r Nedir?" adını taşır. "İnce Güzellikler" üst başlığını taşıyan bu şiirini Ahmet Hâşim, kitaplarına almamıştır. Bir gülüş, tebessüm, şarkı olarak gördüğü şiiri, başlangıcı olmayan bir bahardan sonsuzluğa uçan bir müjde diye tanımlamıştır. Kozmik unsurlara dikkat çekilen bu şiirde, Abdülhak Hâmid'in panteizminin değil, izlenimciliğin etkisi bellidir. Yaratılışın parçalarının, şiirin içe işleyen bakışı ile söndüğünü ve küskünleştiğini vurgulayan şair, şiire nasıl bir anlam yüklediğini de bildirir.*

İlk şiirlerini Fecr-i Âti toplaşması içinde yazıp sonradan Milli Edebiyat Hareketi'ne katılan Celâl Sâhir Erozan, "ara sıra sosyal konuları işleyen şiirler yaz(mış)sa da evvelki şiirlerinin esaslı temalarından ayrılmamıştır".** "Şiirlerimin Ruhu" adlı şiiri, bu "esaslı temaları" gösterir. "Hayır, şiirlerimin ruhu bir kadınlıktır" diyen şair, şiir boyunca bu "kadınlık" ruhunu örnekler. Celâl Sâhir'in 1910'da yayımlanan *Siyah Kitab*'ında "Şiirlerim" başlıklı bir şiir de yer alır. "Mu'terizlerime" (Karşı çıkanlarıma) ithafh bu şiirde, anlaşılabileceği gibi, şair, şiirini savunur. Şiirlerine, "kadınlık ruhu" eleştirisinin getirildiği ve şairin de bu eleştiriden rahatsız olduğu şu birimden çıkarılabilir:

"Artık yetişti ey ebedî mu'terizlerim,
Hep bir silâhla etmeyiniz şi'rime hücûm,
Yalnız, evet, kadınlığı şi'rimde inlerim;
Hep bir silâhla etmeyiniz şi'rime hücûm."

Fecr-i Âti toplaşmasında yer alan Tahsin Nâhid'in "Şiir" adlı

* Her iki şiir için de bir önceki kaynağa bakılabilir: s. 129-200.
** Kenan Akyüz, *A.g.e.*, s. 435.

şiiri, hassasiyet yönünden Celâl Sâhir'inkilere yaklaşsa da derinlik yönünden onunkilerin üstünde değerlendirilmelidir.

"Şiir mi istediniz dinleyin bu giryeleri:
Şiir... şiir denilen bir zavallı hülyâdır,
Âdetâ bir sevimli ru'yâdır...
Asabî
Bir kadm hisseder derinliğini."*

Bu şiir, şiirin ne olduğu üzerine bir görüş içermekle birlikte, başka pek çok şeyin de göstergesi durumundadır. Şiir bir ağlamadır; bir bakarsınız "zavallı bir hülyâ", bir bakarsınız "sevimli bir ru'yâ" olur. Burada dikkat edilmesi gereken durum, şiirin okunuş anındaki duygulara göre anlamlandırılmasıdır. Böyle bir şiirin okuyucusunun "kadm" olarak belirlenmesi de, Fecr-i Âtî şairlerinin *şiir=kadın* düşüncesini bir saplantı haline getirdiklerini gösterir. İnceliğin kadında cisimleştiği düşüncesi, Celâl Sâhir'de de, Tahsin Nâhid'de de baskındır.

Aruz ölçüsüyle şiirler yazıp sonradan Milli Edebiyat Hareketi'ne katılan Halit Fahri Ozansoy'un "Aruza Vedâ" adlı şiiri, her ne kadar 1919'da yayımlanmışsa da Cumhuriyet Dönemi'nde yazılacak şiir için de bir giriş niteliği taşır. Kuğunun son şarkısı olarak düşünülmüştür sanki bu şiir. Şair, gençliğinin ilk elemlerini onunla söylemiştir; ama şimdi o "eski dost" paslanmıştır. Aruz ölçüsünün anayurdunu, bize gelirken geçtiği ülkeyi aktaran şair, bu ölçünün aşk, sevda gibi konular için uygun olduğu yolunda düşünceler sezdirir. Halit Fahri, aruza karşı gelişen yeni tarzı, aruzun yenilgisini ilan eden gelişmeyi şu birimde vurgular:

"Biz şimdi başka bir yeni âhenge bağlıyız:
Âşık sazıyla geldi erenler bu meclise.
Yalnız, bugün senin gibi ölgün sadâlıyız,
Zirâ bu saz da parçalanır gülmek istese."**

* Kenan Akyüz, *A.g.e.*, s. 632.
** *Yarın* mecmuası, nr. 4, 3 Teşrîn-i sânî 1337/1919.

Hüseyin Suad'ın şiiri ile karşılaştırıldığında bu vedanın ideolojik bir belirleyeni olduğu hemen fark edilir. Hüseyin Suad, eski bir dosttan ayrılmanın hüznünü yansıtırken; Halit Fahri, bu eski dostu, gelişmeler karşısında yalnız bırakır; bir bakıma onu *satar.* Yine de acımasız olmamak gerekir: Halit Fahri aruzla aynı ölçüyü kullanarak vedalaşmış; şiir, aruz ölçüsünün "mefûlü / fâilâtü / mefâîlü / fâilün" kalıbı ile yazmıştır.

Şiir içinde, şiirin ve şiir sorunlarının işlendiği örnekler elbette bu kadar değildir. Ben, 1920'ye gelene kadar şairlerin bu yöndeki bazı denemelerine dikkat çekmekle yetindim. Bu şiirlerden şairlerin uğraşlarını kimi zaman aşkmlaştırmaları, kimi zaman anlamaya ve anlatmaya çalışmaları, kimi zaman şiirlerini savunmaları gibi sonuçlar çıkmaktadır. Sonraki yıllarda şiir içinde şiirin konu edildiği şiirlerde de benzer kaygıların belirleyici olduğunu vurgulamakla yetiniyorum. "Şiir için şiirler"in yazılması, eleştirinin eksikliğini gösterdiği kadar, ince bir espriyi de somutlaştırır. Bu, şiir üzerine konuşurken bile onun "inceliğinin" gözetilmesinden başka bir şey değildir.

Şiir ve Sürüm

Günümüzde modern Türk şiirinin rağbet gören ve revaçta olan isimlerinden bazıları sayılacak olsa akla ilk gelenler arasında; Mehmet Âkif, Ahmet Hâşim, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Necip Fâzıl, Ahmet Hamdi, Ahmet Kutsi, Ahmet Muhip, Fazıl Hüsnü, Cahit Sıtkı, İlhan Berk, Oktay Rifat, Orhan Veli, Melih Cevdet, Behçet Necatigil, Attilâ İlhan, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ahmet Oktay, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Gülten Akın, Ece Ayhan, Hilmi Yavuz, Cahit Zarifoğlu, İsmet Özel, Ataol Behramoğlu yer alır. Bu ve başka bazı isimlerin akla geliş sırasını belirleyen farklı etkenler vardır elbette. Çeşitli nedenlerle öncelense veya sonralansa da "büyük şiir" veya "büyük şair" denildiğinde gözetilen isimler yukarıda andıklarım arasından çıkar veya seçilir. Öyle ki seksenlerden sonra "büyük şair" ve "büyük şiir" çıkmadığı ve çıkmasının da mümkün olmadığı görüşünü ileri sürenler de, anılan yılları birer "usta" olarak görmüş bulunan bu şairlerden bazılarıdır. Yayınevleri açısından bugün bu şairler, "sürüm" endişesi duyurmayan, kitapları her hâlükârda basılan, hatta bazıları yayınevlerine "transferleri"yle gündeme gelen, bazılarının "fan club"ı bulunan risksiz isimlerdir. Bugün bakıldığında, okuyucuya çeşitli yönlendirenlerle "büyük şair" olarak görünen bu isimlerin yaşadıkları dönemlerde, günümüzdeki gibi algılandığını söylemek pek de mümkün değildir. Mehmet Âkif ve Ahmet Hâşim bir yana diğerlerinin şiirde var oluşu; önce dergiler, sonra kiminin heyecanla ve zamansız çıkardığı, kiminin ödül ve yarışmalarla önünün

açıldığı, kiminin cebinden aylığını yatırarak bastırdığı kitaplarla gerçekleşmiştir.

Kitaplarının yayımlanmasında, talihi açık ve bahtı yâr olan birkaç isim vardır yukarıdaki şairler arasında. Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal'in süreli yayınlarda ve okuyucularının hafızasında duran şiirlerini kitaplaştırma "şerefini kazanmak" için "tâbiler"in şaire "bir hayli istifadeli tekliflerde" bulunduklarını; ama üstadın şiirlerinin "korsan" olarak kitaplaştırılmasma kızıp bir ara istekli davransa da sonra buna yanaşmadığını anlatır.* Aynı isteksizlik, Yahya Kemal'in şiirde açtığı kanalı "hece ile" genişletmeye çalışan Tanpınar, Tecer ve Dıranas'ta da görülür. Gerçi Tecer, erken bir hamle ile 1932'de "Görüş sanat mecmuası"nm yayını olan ve "250" adet basılan *Şiirler* (Kâmil Matb., Sivas, 28 s.) adıyla bir kitap çıkarmıştır çıkarmasına da, pişmanlık içinde kalmıştır sonra. Bu pişmanlık, "bütün şiirleri"ni bir kitapta toplamaya izin vermemiştir ve şiirleri ancak ölümünden sonra, kendisinin önceden belirlediği bölümleme doğrultusunda kitaplaşabilmiştir.

İlk şiirleri 1921'de *Dergâh*'ta çıkan Tanpınar, şiirlerini kitaplaştırmak için hocası Yahya Kemal'in ölümünü (1 Kasım 1958) bekler. Kitabın yayıncısı ve editörü Hüsamettin Bozok, 1961'de yayımlanan *Şiirler*'in yayımlanma "hikâyesi"ni anlatırken "1958 sonlarında veya 1959 başlarında" Aliye Berger'in bir toplantısında, Tanpmar'm kendisine şiirlerini "artık bir kitap hâlinde bastırmak istediğini ve bu işi de Yeditepe'ye seve seve bırakacağını" söylediğini aktarır. Bozok, onu bu karara neyin ulaştırdığı hakkında dikkat çekici bir belirlemede bulunur: "Eğer mutlaka bir sebep aranacaksa, büyük bir saygı ile bağlı bulunduğu Yahya Kemal'i o sıralarda kaybetmiş olması akla gelenler arasında olacaktır."**

Kendisinden kitap beklenen ama bunu sürekli erteleyen Dıranas da kırk beş yıl dergilerde tuttuğu şiirlerini 1974'te kitaplaştırır. Bir söyleşide, bu beklemenin nedenlerini bir bir saydıktan sonra, kitabını "bir sabrın imtihanını başarıyla vermiş olmak" için geciktirdiğini övünçle vurgular.*** "Üç Ahmet"in yayıncıdan

* Abdülhak Şinasi Hisar, *Ahmet Hâşim-Yahya Kemâl'e Vedâ*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1979, s. 214.

** Hüsamettin Bozok, "Bir Kitabın Hikâyesi", *Yeditepe*, S. 56, 1-15 Şubat 1962, s. 9.

*** Zekâi Muratçay, "A. Muhip Dıranas" söyleşisi, *Milliyet Sanat*, S. 93, 16 Ağustos 1974, s. 3.

yana talihleri açıktır da emin olamadıkları bir şey vardır kendilerinde; bir kaygı, bir tereddüt. Oysa aynı nesilden olan Necip Fâzıl ile Nâzım Hikmet'in kaygısı ve tereddüdü yoktur, kendilerine güvenleri tamdır.

1904 doğumlu Necip Fazıl'ın ilk şiiri on yedi yaşındayken, "Yakup Kadri'nin delâleti ile", dönemin önemli ve etkili dergilerinden olan *Yeni Mecmua*'da çıkar. "Necm-i İstikbâl Matbaası"nda basılan ilk kitabı *Örümcek Ağı*'nın yayın tarihi 1925. Şöhretini hazırlayacak olan *Kaldırımlar*, üç yıl sonra "İkbâl Kütüphanesi" tarafından yayımlanır. Yoğun bir ilgi gören bu kitabın ardından, yirmi altı yeni şiirin eklenmesi ve ilk kitaptan beş şiirin eksiltilmesiyle 1932'de *Ben ve Ötesi*, dönemin kabul görmüş pek çok şairinin kitaplarını yayımlayan Semih Lûtfi'nin "Suhulet Kütüphanesi"nden çıkar.* Bu, Harf Devrimi nedeniyle zorunlu bir yayın olmakla birlikte, şairin gördüğü ilgi ve kabulün de işaretidir.

Farklı yönlendirenlerle de olsa aynı durum (ilgi ve kabul görme), Nâzım Hikmet'in Türkiye'de 1929'da yayımlanan ilk kitabı *835 Satır* için de geçerlidir. Kitap, "Galiba şiire karşı biraz zaafım var, genç şairlerin en çok eserleri bizim kütüphanededir" sözünü haklı bir gururla söyleyen "Muallim Ahmet Halit"in yayınevinden çıkar. 1928'deki yargılama sırasında adı kitlelere yayılan ve *835 Satır*'daki şiirleriyle Türk şiirinde modernist bir hamle gerçekleştiren Nâzım Hikmet, *Resimli Ay* dergisinde kitabın çıktığı yılın Haziran ve Temmuz aylarında yayımlanan "Putları Yıkıyoruz" başlıklı iki yazısı ile şöhretini pekiştirir. Kitabın sürümünde, anılan dergideki kampanyanın ve başka yayın organlarındaki karşı kampanyanın önemli bir etkisi olmalıdır. Muallim Ahmet Halit (Yaşaroğlu) bu etkiyi, "Nâzım Hikmet'in '835 Satır'ını da iki defa bastık ve 3.000 tane sattık" sözüyle belirginleştirir. Yayıncının "en heyecanlı hatırası" da Nâzım Hikmet'e ilişkindir. Şöyle hatırlar: "En heyecanlı hatıram Nazım Hikmet'in 'Gece Gelen Telgraf'mı bastığım için mahkeme karşısına çıkışımdır."**

Necip Fazıl da Nâzım Hikmet de şöhretini kendi hazırlamış-

* Yrd. Doç. Dr. Hasan Çebi, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987, s. 52-54.

** "Genç şairlerin eserlerini hangi kitapçı basar?", *Kitap ve Kitapçılık*, S. 4, 15 Şubat 1936, s. 12-13.

tır. Gerçi Nâzım Hikmet'in Rusya'dan dönüşü sonrasında "edebiyat âlemi"ne sunuluşunda Peyami Safa'nın rolü büyüktür.* Peyami Safa'nın Cahit Sıtkı'yı 1932'nin sonlarında "Yeni Bir Şair" başlıklı iki yazıyla edebiyat dünyasına duyurmasında, belki de Nâzım Hikmet'le yollarının kısa zamanda ayrılmasının payı vardır.** Şairle romancının yol ayrımı, başka bir şairin çıkışını sağlar. Henüz yirmi üç yaşında olan Cahit Sıtkı'nın *Ömrümde Sükût* adlı kitabı "Büyük Dostum Peyami Safa'ya" ithafıyla, "Suhulet Kütüphanesi" tarafından yayımlanır. "Genç şair"in sevincine payan yoktur; "6.5.1933" tarihli mektubunda müjdeyi kardeşine sıcağı sıcağına verirken heyecan içindedir: "Sana bir müjde vereyim Nihal Abla, kitabım çıktı... Beni beğenenler çok Nihal Abla... Memleketin en tanınmış edibleri yazılarımı çok beğeniyorlar... Hele hiçbir şey beğenmeyen ve çok titiz olan Ahmet Haşim bile bana: 'Bravo' diyor. Sevincime payan yok... Kitap çıkalı üç dört gün olduğu hâlde epey satıldı... Hele tenkitler de yazıldıktan sonra daha fazla satılacağına eminim... Bu cihetten işler yolunda Nihal Abla!"*** Heyecanı yatışmayan Cahit Sıtkı, kardeşine beş gün sonra yazdığı bir diğer mektupta, "genç şair"in kitap yayımlamada karşılaştığı güçlükleri, kendi "zaferi"nin önemini belirginleştirmek istercesine ayrıntılı olarak anlatır. Şiir ve sürüm hakkında çarpıcı bilgilerin yer aldığı şu cümleleri, özetlemeye içim elvermediğinden aynen aktaracağım:

> "Hemen her muharrir, her şair ilk eserini kendi parasıyla bastırır.. ve eğer kıymeti varsa ve takdir edilirse ikinci eserini tâbi satın alır. Benim kitabım çıkmadan evvel benden oldukça bahsedildiği için bir tâbi kitabımı basmağa razı oldu.. yalnız satılıp satılmayacağından pek emin olamadığı için -çünkü ne de olsa şiir kitabıdır- bana bir şey veremeyeceğini söyledi. Ben de kitabım ortaya çıksın diye razı oldum... Bu kadar gençler ilk kitaplarını paralarıyla bastırdıkları hâlde benim bu muvaffakiyetim bir mazhari-

* Konuyla ilgili olarak bu kitaptaki "Nâzım Hikmet'in İlk Şiir Kitaplarına Getirilen Eleştiriler" başlıklı yazıya bakınız.

** Peyami Safa, "Yeni Bir Şair I-II", *Cumhuriyet*, nr. 3053-3058, 5 Kasım-10 Kasım 1932.

*** Cahit Sıtkı Tarancı, *Evime ve Nihal'e Mektuplar*, (Haz.: Prof. Dr. İnci Enginün), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1989, s. 61.

yettir. İşte bunun için kitapçı şimdilik bana on kitap verdi. Kitaplar biraz satıldıktan sonra on tane daha verebileceğini söyledi."*

Cahit Sıtkı haklıdır; bugün olduğu gibi o gün de şiir kitabının sürüm endişesi, yayıncıların risksiz isimlere öncelik vermesini hazırlamıştır. Riskli isimler ve özellikle gençler, kitaplarını kendi paralarıyla çıkarmak durumundadır. 1898 doğumlu Yahya Saim (Ozanoğlu), 1931'de yayımlanan *Gül ve Lâle Bağçelerinde* adlı şiir kitabının ilk sayfalarındaki "Bir Kaç Söz" başlıklı yazısının bir bölümünde, boş yere "Sürüme ve Satışa Dair" diye bir ara başlık koymamıştır. Anılan kitap öncesinde sekiz şiir kitabı bulunan Yahya Saim, "sanatta asıl olan -ticaretin ve tezgâhtarlığın hilâfına- eser-i sanattır. Ne müşteri, ne meta, ne satıcı, ne de muamele" dedikten sonra, "sürüm" endişesiyle kitap yayımlayanları şu sözlerle kınar: "Öyle görüyordum ki kitapcılar gibi bazı kari ve muharrirlerce de bir kitap çok satıldığı, çok müşteri tuttuğu nisbetle kıymettar addolunuyor. Ve buna kitabın *'sürüm hassası'* unvan-ı acibi veriliyor."** Söylenenlere katılmamak ne mümkün; ama ortada bir gerçek de var ki *Gül ve Lâle Bağçelerinde*'de bir araya getirilen şiirler, zamansız olduğu kadar aşınmış bir zevkin ürünüdür.

Sekiz veya ondan eksik ya da fazla kitabı bulunan isimler bir yana, yeni isimlerde yayıncının "sürüm endişesi"ni kıran en önemli etkenlerden biri ödüllerdir. Bu noktada akla ilk gelen isimler Attilâ İlhan, Turgut Uyar ve Gülten Akın'dır. CHP'nin 1946'da açtığı şiir yarışmasında "Gâvurdağları'ndan Rivayet" adlı şiiri ikinciliğe değer görülen İlhan, bu ödülle "konuşabilmek imkânı"nı "tepeden inme" olarak aldığını belirtir. Ödül "genç şair"in edebiyat dünyasına "zembille inmesini" sağlar; ama *"Duvar"*ı ilk olarak, kendi parasıyla, 1948'de İstanbul'da Işıl Matbaası'nda bastırır" ve ikinci baskısı için aradan on yıl geçmesi gerekir.*** *Duvar*'ın ikinci baskısının arasında *Sisler Bulvarı* (1954) ile *Yağmur Kaçağı* (1955) vardır. Attilâ İlhan'ın durumu,

* Cahit Sıtkı Tarancı, *A.g.e.*, s. 62.

** Yahya Saim, *Gül ve Lâle Bağçelerinde*, Resimli Ay Matbaası T. L. Şirketi, İstanbul, 1931, s. 10. Vurgu, Yahya Saim'in.

*** Dr. Yakup Çelik, *Şubat Yolcusu*, Akçağ Yay., Ankara, 1998, s. 17-20.

Turgut Uyar ve Gülten Akın'a göre "sakıncalı" görüldüğü için özeldir ve onun kitabını basmak cesaret işidir.

Turgut Uyar'ın yolu, 1948'de "Kaynak Şiir Yarışması"nda ikinci seçilen "Arz-ı Hal" ile açılır. Ama ödüllü şiirle aynı adı taşıyan kitap, M. Çetin Tezcan'm üçüncülüğü alan *Akşamüzeri Türküsü* ile, bin adet olarak 1949'da, bir arada çıkar. Gülten Akın, Turgut Uyar'dan daha talihlidir. *Varlık* dergisinin 1955'te açtığı bir şiir yarışmasında Akın, bugün bazıları usta şair olarak bilinen, bazıları unutulan, bazıları edebiyatın farklı türlerinde var olan adlar arasından birinci seçilerek ödüllendirilir. Birinciliğe değer görülen "Rüzgâr Saati" adlı şiiri, 1956'da Varlık Yayınları'ndan çıkan ilk kitabının da adı olur. Yeri gelmişken, ödülün eski veya yeni ismi edebiyat dünyasında kalıcı kılmadığı belirtilmelidir. Zafer Hüsnü Taran veya M. Çetin Tezcan adları bugün şiirin içinde olanlara, "büyük şair" ve "büyük şiir"in ödülle, tavassutla, kontenjanla değil, cehtle var olduğunu söyler.

Edebiyat dünyasına ödülle girmeyen, bugün "büyük şair" olarak kabul gören bazı isimler, yalnız şiirle değil, sürümün sıkıntılarıyla da uğraşmıştır. Ahmet Oktay ilk kitabının yayımlanışını şöyle hatırlar: "*Gölgeleri Kullanmak* adlı ilk kitabımın parasını veren de Tülây [eşi]. Evli değiliz ama, Tülây bir resim satmış, 500 lira almıştı, onu ben Salim Amca'ya verdim, Dost Yayınları içinde ilk kitabım *Gölgeleri Kullanmak* çıktı."* Ahmet Oktay'ın yayımlanan ilk şiiriyle 1963'te çıkan ilk kitabı arasında yaklaşık on yıl vardır. Sezai Karakoç'un "Kült Yayını" olarak edebiyat dünyasına 1959'da doğan *Körfez*'i ile ilk şiiri arasında da dokuz yıl gibi bir süre vardır. Muhtemelen Karakoç da kendisi yayımlamıştır kitabını. Acaba Güven Turan, şiirlerini kitaplaştırmak için on sekiz yıl bu yüzden mi beklemiştir; üstelik iki kitap gibi görünen birikimi tek kitapta toplayarak? Gerçi *Güneşler... Gölgeler...* şemsiye bir isim gibi durur.

Ömrünü yazıya veren İlhan Berk, 1935'te iki farklı kapakla çıkardığı ilk kitabı *Güneşi Yakanların Selâmı!*'ndan bahsedildiğinde, –şahidim– hâlâ heyecanlanır. Ülkü Tamer, "a Yayınları"nın kuruluşunu anlatırken "genç şair ve yazar"m ilk kitaplarını na-

* *Hayat, Edebiyat, Siyaset,* (Nehir) Söyleşi: Metin Cengiz, Everest Yay., İstanbul, 2004, s. 72.

sıl çıkarabileceği konusunda yol gösterir sanki: "Kitap yayınına da başlamıştık. Her yazar kendi kitabının giderlerini karşılıyordu. Onat Kutlar'ın 'İshak'ı, Adnan Özyalçıner'in 'Panayır'ı, Yusuf Atılgan'ın 'Bodur Minareden Öte'si, Teo'nun 'Devinek'i, benim 'Soğuk Otların Altında'm öyle yayımlanabildi."*

Grup dayanışması, sürümü olumlu yönde etkiler; ama heyecanın yönlendirdiği bireysel çabalar, sıkıntıyı da yanma alıp gelir. Cahit Zarifoğlu'nun heyecanı nasıl da sıkıntıya dönüşmüştür. *İşaret Çocukları*'nın yayımlanışmm üzerinden yedi yıl geçtikten ve artık kabul gördükten sonra 1974'te yapılan bir söyleşide, kitabı yayımlamakla iş bitmediğini, pazar koşullarının şairlerin kendi paralarıyla yayımladığı ilk kitapları kül edebileceğini hüzünle hatırlar: "'İşaret Çocukları' kitabım yakıldı benim. Onu daha üniversite öğrencisi iken bir matbaaya taksitle bastırmıştım. Aylık iki yüz elli lira gelirim vardı. Onu bir ay matbaaya yatırırdım. Sonra bir ay nasıl geçinirdim hatırlamıyorum. Çok gece aç yattığım muhakkak."**

Günümüzde her biri sürüm açısından risksiz görünen ve kitapları az ya da çok satılsın yayınevine "prestij" kazandıran "büyük şair"lerin 1970'li yıllarda bugün algılandıkları gibi algılanmadığını görmek için dönemin üç büyük yayınevinin "yayın ve sipariş listesi"ne bakmak gerekir. Bu bakış, şairlerin ve şiirlerin nasıl "büyüdüğünü" ve günümüzde şiirin sürüm açısından daha iyi bir yerde olduğunu gösterecektir.

Yeditepe, *Dost* ve *Yeni Dergi* (de Yayınları), yayımlandıkları yıllarda hem bir izler çevre oluşturmuş hem de yayınevi içinden çıkan kitaplarda her açıdan iyi bir düzey yakalamıştır. Şiirin ayrıcalıklı bir yer tuttuğu bu dergiler ve yayınevlerinin, bir bakıma, 1940 sonrası Türk şiirini taşıdığı bile söylenebilir. Temmuz 1972 tarihli *Yeditepe*'nin "Sipariş Listesi"nde bugünün "büyük şairi ve şiiri"nden bir kesit vardır. Oktay Rifat'ın *Âşık Merdiveni* (1958), Gülten Akın'ın *Kestim Kara Saçlarımı* (1960), Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* (1958), Tanpınar'm *Şiirler* (1961), Salâh Birsel'in *Kikirikname* (1961), Melih Cevdet'in *Telgrafhane* (1964), Ercüment Behzat'm *Kaos* (1964; otuz bir yıl sonra ikinci

* Ülkü Tamer, "Yakın Geçmişin Öznel Tarihi", *Milliyet Pazar* eki, 4 Aralık 2004.

** Cahit Zarifoğlu, *Konuşmalar*, Beyan Yay., İstanbul, y.t.y., s. 22-23.

baskı), Metin Eloğlu'nun *Türkiye'nin Adresi* (1965) adlı kitapları, yayımlanışından en uzağı on dört ve en yakını yedi yıl sonra bile bitirilememiştir. Aynı durum ardında yine dergi desteği olan –ki bu önemli bir göstergedir– "Dost Yayınları" için de geçerlidir. Temmuz 1972 tarihli *Dost*'un yayın listesinde yer alan şairler ve kitaplarından bazıları: İlhan Berk *Köroğlu* (1955; 4.000 adet), Salâh Birsel *Hacivat'ın Karısı* (1955; 4.000 adet), Metin Eloğlu *Horozdan Korkan Oğlan* (1960; 5.000 adet), İlhan Berk *Mısırkalyoniğne* (1962; 3.000 adet), Turgut Uyar *Tütünler Islak* (1962), Ahmet Oktay *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* (1966). Bu listede dikkati çeken durum, "özel baskı" olan bazı kitapların sürümü zorlayan basım adedidir. Bu da onların on yedi yılda bile "eritilememesi"ne yol açmıştır. Turgut Uyar'm ve Ahmet Oktay'ın en iyi kitaplarından olan *Tütünler Islak* ile *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*'nün sürümde yaşadığı sıkıntı içinse söylenecek bir şey yoktur. Son olarak *Yeni Dergi*'nin Nisan 1975 tarihli 127. sayısındaki "De Yayınlarından Seçmeler"e bakalım: Edip Cansever *Tragedyalar* (1964), Cemal Süreya *Göçebe* (1965), Oktay Rifat *Elleri Var Özgürlüğün* (1966), İlhan Berk *Âşıkane* (1968). Yedi ve on beş yıl arasında birinci baskıları bitirilemeyen kitaplar, şiir heveslilerinin değil, şiirde önemli bir hamlede bulunan şairlerin eserleridir. Buradaki sürüm sorununun 1970'lerin ruhundan kaynaklandığı belirtilmelidir. Bu da 1980'lerin "büyük şairi" olarak öne çıkacak/çıkarılacak olan isimlerin algısına ilişkin önemli bir dikkat kazandırır.

Yukarıdaki bilgi ve veriler gözetildiğinde, "sürüm"ün "büyük şair" ve "büyük şiir"i belirlemede bir ölçüt olarak kullanılamayacağı belirginleşir. Ayrıca "kitabın" da "dış desteğin" de "ödül"ün de birini şair olarak kabul ettirmeye yetmediği; bilinci ve kişiliği oluşturan ceht, ısrar ve çalışmanın sürümü –bir yerden sonra– kaygı olmaktan çıkardığı söylenebilir. Bugün için söylenecek son şey ise, yaymevi-dağıtım-kitapçı "şebeke"sinin "Şiir kitabı satılmıyor" söyleminin bir yalan olduğudur.

'Meydan'ın Medyası

Tek sayıda kalan şiir dergilerinin ilki, *Meydan*'dır sanırım. 15 Mayıs 1948'de "Şimdilik ayda bir çıkar Şiir Dergisi" ibaresiyle yayımlanan gazete boyutundaki dört sayfalık derginin sahibi ve yazı işleri müdürü Mehmed Kemal'dir. Bir "hevesliler" dergisi değildir *Meydan*. 1940'larm ilk yıllarında hayli "popüler" olan Orhan Veli, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat; CHP'nin açtığı şiir yarışmasında "Otuz Beş Yaş Şiiri" ile birinci seçilerek ünlenen Cahit Sıtkı Tarancı; "40 Kuşağı" veya "Acılı Kuşak" olarak adlandırılan "toplumcu" şairlerden Mehmed Kemal, M. Niyazi Akıncıoğlu, Enver Gökçe, Fethi Giray'ın yanı sıra Necati Cumalı, Celâl Vardar, Selahattin Aldanır, Fahri Erdinç, Ceyhun Atuf Kansu, Suat Taşer, Ahmed Arif, Fuat Ofşin ve Bedi Erdem'in şiirleri yer alır dergide. O yıllarda "Göğceli" olan Yaşar Kemal'in derlediği altı dizelik bir şiir ile "Serbestî"den bir dörtlük ve Jacques Prèvert'den de bir şiir vardır; bir de ve en önemlisi de, üç sütunluk derginin son sayfasının orta sütununda bir duyuru: "SUPHİ TAŞHAN Gelecek Sayıda".

Anılan duyurunun önemine geçmeden, dergiyi Abidin Dino'nun desenleriyle süslemiş olduğu da belirtilmeli ve eklenmeli: Abidin Dino, dergiye sadece desenleriyle katkıda bulunmamış; böyle bir oluşumu desteklemiştir de. Her ne kadar yine tek sayı çıkarak kapanan/kapatılan *Küllük* (Eylül 1940) dergisindeki yönlendirmesi hissedilmese de, *Meydan*'a belli bir renk vermeye çalıştığı söylenebilir. Bu, "toplumcu" ve "yenici" bir renktir. Salâh Birsel, onun 1940'lardaki tavrını, "Genç Kuşak ozanlarınca

yazıldıktan kelli, Abidin Dino'ya göre kötü şiir yoktur" sözüyle vurguladıktan sonra yeni dergilere verdiği desteği ve *Küllük* macerasını anmadan edemez: "Saçları 30 yıl öncesinden hippilerin çıkışını haber verir. Dergilerin çıkmasına o ön ayak olur. Dergileri o soluklandırır. Dergilerdeki tartışmaları o pompalar. 1940 yılında *Küllük* adında bir dergi de çıkarmıştır."* *Meydan*'ın "toplumcu" şairlerle "Garip" üçlüsüne yaslanmış oluşu, Dino'nun dergiyi neden süslediğini de açıklar.

Meydan, çoğu şiir dergisinin çıkış aşamasındaki heyecanla doğar. Salim Şengil, "Kürdün Meyhanesi"nde şekillenen, aynı mekânda aylarca şair ve yazarların önüne "ısıtılıp ısıtılıp meze yerine konan" derginin nasıl hazırlandığını ve çıktığını anılarında canlı bir biçimde anlatır. Gerçi olay daha anılaşmadan, *Meydan*'ın yayımlandığı yılın Aralık ayında *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nde çıkan "Pankart" adlı hikâyesinde olayı biraz da parodileştirerek dramatize etmiştir.** Hikâyede derginin adı "Alan" olarak geçer; "Pankart" ise, *Meydan*'ın çıkacağını ve kimlerin yer aldığını haber veren afiştir. Bu afiş, dergiden önce basılarak "Kürdün Meyhanesi"nin duvarına törenle asılmış ve dergi kapandıktan sonra da asıldığı yerde uzun zaman kalmıştır.

Salim Şengil "Atlatmaca" başlıklı yazısında, *Meydan*'ın şiirleri yer alacak şairlerden toplanan paranın sermaye edilerek çıkarılmaya çalışıldığını; ama gerekli miktarın bir türlü tamamlanamadığını anlatır. Bu noktada işin içine Suphi Taşhan girer. Neredeyse beş kişinin vereceği parayı vermeye hazırdır; ama bir şartı vardır. Kendi şiirinin ilk sayfada yayımlanmasını ister.*** Dergiye sermaye koyanların prosedürle ilgilenmeleri için seçtikleri Mehmed Kemal ile Fethi Giray, Suphi Taşhan'ın teklifini kabul edip, parayı alırsa da, şiirini değil ilk sayfaya bu ilk ve son sayının dört sayfasından birine bile koymayıp yukarıdaki duyuru ile yetinir. Bu da derginin sonu olur.

Mehmed Kemal, Suphi Taşhan'a oynanan bu oyunu unutur nedense ve *Meydan*'ı hatırladığı yazılarında derginin birileri ta-

* Salâh Birsel, *Kahveler Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 321.

** Salim Şengil, "Pankart", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, C. 2, S. 8, Aralık 1948, s. 47-52.

*** Salim Şengil, "Atlatmaca", *Dost*, C. 15, Yeni Dizi/Sayı: 4, Şubat 1965, s. 3.

rafından "allem edilip, kalem edilip" kapatıldığı bilgisini verir.* "Acılı Kuşak"a bir tarih oluşturmaya çalışırken de, kuşağın acısını artırmak için dergiyi tamamen kedisine mal etmekle kalmaz, bir de tuhaf bir mahkeme sahnesi canlandırır. Hayret verici bu kurgunun nasıl gerçekleştiğini, ancak onun yazdıklarıyla aktarmak mümkün. Şöyle yazar Mehmed Kemal:

> "*Meydan* diye bir edebiyat dergisi çıkardım. Fethi Giray'la birlikte çıkarmıştık. Dergi bir sayı çıktı. Desenleri Abidin Dino yapmıştı. 'Meydan' başlığının altına Şeyh Galip'ten bir iki dize yazmıştık. *'Ser ver ki olasın seraser / Meydandaki baş içindir efser'.* Dergiyi hem mahkemeye verdiler hem de kapattılar. Bir dergiyi kapatmak kolaydı. Kapandı dendi mi kapanmış olurdu.
>
> Yargıç, karşısına çıktığımda derginin başlığı altındaki dizeleri gösterdi, 'Bunları niçin yazdınız?' diye sordu.
>
> 'Şiir, edebiyat olsun...' diye yanıtladım. Yargıç güldü. Kuşkuyla yüzüme baktı,
>
> 'Bak oğlum' dedi, 'Başka beyit mi bulamadınız? Bak savcılık bu beyitle ihtilâli kışkırtıyorlar diyor. Bir daha böyle şeyler yazmayın. Madem dergiyi toplatmışlar ve yasaklamışlar siz de bundan sonra böyle işlerle uğraşmayın.'"**

Mehmed Kemal'in yazdıklarına bakınca, o yıllarda dergi kapatmanın gerçekten de kolay olduğu izlenimi doğuyor. *Meydan* incelendiğinde yukarıdaki mahkeme sahnesine gerekçe olarak gösterilen dizelerin dergide yer almadığının görülmesi, "kolay olan" üzerine düşünmeyi gerektiriyor. *Meydan*'ın ilk ve son sayısında "toplumcu" şairlerin şiirleri yer almakla birlikte, toplatma ve kapatma gerekçesi olabilecek uç düşünceler içeren herhangi bir şiir olmadığı rahatlıkla görülüyor. Salim Şengil, Mehmed Kemal'in konuyla ilgili bu çarpıtmasına dayanamamış olmalı ki anılarında durumu bir kez daha gündeme getirir ve şunları yazar:

* Mehmed Kemal, *Şairler Dövüşür*, Çağdaş Yay., İstanbul, 1981, 117.

** "Kendileri-Mehmed Kemal-Yaşam Öyküsü", *Türkiye Yazıları*, S. 4, Temmuz 1977, s. 29; Mehmed Kemal, *Acılı Kuşak*'ta "ihtilâl" sözcüğünü "halk" olarak değiştirir: Çağdaş Yay., 4. baskı, İstanbul, 1996, s. 211-212.

"Mehmed Kemal'in 'öğle rakılarında', akşam sohbetlerinde, gazetedeki köşe yazılarında olsun, 'Ben Paris'teyken' söylencesi gibi, 'Ben dergi çıkarırken...' dediği, işte bu, bir sayı çıkan, sonra batan 'Meydan' dergisidir. Sonraları bu olayı [Suphi Taşhan olayı] unutmuş görünen bizim Mehmed Kemal, kimi kez 'Meydan' dergisini birinci şubenin kapattığını ya da Abidin Dino'nun 'Suphi Taşhan'ın şiiri yayımlanırsa benim desenlerimi dergiye koyamazsınız' dediğini söyler ise de gerçek yazıldığı gibidir."*

Küllük karıştırıldığında, Abidin Dino'nun Suphi Taşhan'a "kota uygulaması"nın pek mümkün olmadığı, hemen fark edilir. Taşhan'm *Küllük*'teki "Sabahattin Kudret Hakkında Düşündüklerimiz" konulu ankette cevabı bulunduğu gibi, dergide "Bekliyoruz" ve "Neyzene" başlıklı iki de şiiri yer alır.

Mehmed Kemal'in çarpıtmaları düzeltilmiştir düzeltilmesine de, Asım Bezirci, "40 Kuşağı"nın acılarını belirginleştirmek için bu çarpıtmaları referans almaktan geri durmamıştır. Mehmed Kemal'in ilk kitabı *Birinci Kilometre*'yi (1945) değerlendirdiği yazısında, "1945'te yayımladığı *Birinci Kilometre* adlı şiir kitabı ve 1948'de çıkardığı *Meydan* dergisi toplatılmıştır..." diyen Bezirci, M. Kemal'in kurgusu ve çarpıtması üzerinden şu yanlış yoruma ulaşır: "Yazık ki çok geçmeden soruşturma açılıyor, kitap toplatılıyor. Gerçi bir süre sonra takipsizlik kararı veriliyor, ama eser de gölgeye itilmiş oluyor..."** Bu yanlış yorumu, M. Kemal'in açıklamaları kadar, Bezirci'nin niyeti de belirler. M. Kemal, 1977'de hayatını anlatırken, "İlk şiir kitabım 1945 yılında *Birinci Kilometre* olarak yayımlandı. Önce toplatmak istediler. Toplanana kadar çoğu satılmıştı. Sonra bilmiyorum, toplatmaktan da, mahkemeye vermekten de vazgeçtiler" der.*** 1985'te *Birinci Kilometre*'yi anlatırken de aym bilgileri verir.**** Bezirci'nin birinci elden gelen bu bilgilere rağmen yanlış yorumda bulunması, ancak onun niye-

* Salim Şengil, *Anılarda Kalan Portreler*, Cem Yay., İstanbul, 1991, s. 86.

** Asım Bezirci, "Gölgede Kalmış Kitaplar: Birinci Kilometre", *Biçem*, S. 1, Nisan 1990, s. 4.

*** "Kendileri-Mehmed Kemal-Yaşam Öyküsü", *Türkiye Yazıları*, S. 4, Temmuz 1977, s. 29.

**** Mehmed Kemal, "İlk Kitapları: Birinci Kilometre", *Günümüzde Kitaplar*, S. 19, Temmuz 1985, s. 17.

tiyle açıklanabilir. *Birinci Kilometre*'nin öyle "gölgeye itildiği" gibi bir durum olmadığı da yeri gelmişken belirtilmelidir. Ortalama bir kitaptır *Birinci Kilometre*.

Meydan heyecanla çıkarılmış etkisiz bir dergidir; ama çıkış aşamasında yaşananlar ve çıkışı sonrasında yazılanlar, onu bir efsaneye dönüştürmüştür. Efsane de, giderek eleştiriye sirayet etmiş ve yanlış yorumları hazırlamıştır. 1940'lı yıllarda baskı sonucu kapanan ve çeşitli mağduriyetlere yol açan dergi *Küllük*'tür ve o da, ayrı bir efsanedir.

Haiku: Fantezi Değil, Gerçek

"Haiku", "hayku", "hokku" veya "haikai" diye bilinen, 5/7/5 heceli üç dizeden oluşan küçük nazım biçimi, Japon şiirinde XIV. yüzyılm sonlarında, beş dizeli ve 5/7/5/7/7 heceli "tanka"dan doğar.* Japon kültürünün incelikle yansıtıldığı "haiku", modern Türk şiirinde görülen pek çok yenilik gibi, şiirimize Fransa'dan geçmiştir. "Haiku" sözcüğü, 1930'lara gelene kadar ne şairlerimizin dünyasında ne de kaynaklarda yer alır. "Garip Şiiri" ile –belki de Orhan Veli'nin dikkati ve deneyimi ile denilmeli– bu küçük nazım biçimi *dikkati çeker.*** Orhan Veli, Fransızcadan çevirdiği bazı "hai-kai"ları 1937'de *Varlık* dergisinde yayımlar. Aynı yılın Eylül'ünde *Varlık*'ta "İnsanlar" adlı bir şiiri de çıkar. Garip Şiiri'nin tutunmasında ve yaygınlaşmasında önemli bir etkisi bulunan Nurullah Ataç, " 'Varlık' Şairleri" başlıklı yazısında, Oktay Rifat ile Orhan Veli'nin şiirlerini "haiku"ya benzeterek, "Hani Japonların *hai-kai* dedikleri küçük manzumeler var. Orhan Veli, Oktay Rifat, Mehmet Ali Sel onları hatırlatan küçük parçalar yazmışlar"*** der. Nurullah Ataç'm, genç şairlerin şiirleri ile "haiku" arasında ilişki kurarken şiirin hacmini gözettiği açıktır. Bununla birlikte, söz konusu ettiği şiirleri, örneğin "mani" ile değil de "haiku" ile ilişkilendirmesinde, Orhan Veli'nin "haiku" çevirilerinin yönlendirici olduğu rahatlıkla söylenebilir. Aslında

* L. Sami Akalın, *Japon Şiiri*, Varlık Yay., İstanbul, 1962, s. 52-53.

** Yazının ilerleyen satırlarında belirtileceği üzere, daha önce dikkat çekmesi gerekirdi.

*** Nurullah Ataç, "Hayata Dair/'Varlık Şairleri'", *Haber*, 22 Eylül 1937.

Ataç'ın Japon haikularına aşina olduğu bile şüphelidir. Çünkü "İnsanlar"ın "haiku" ile duyuş yönünden herhangi bir ilgisi yoktur. Böyle bir ilgi için bir ay sonranın *Varlık*'ını beklemek gerekecektir. Orhan Veli, derginin 15 Ekim 1937 tarihinde yayımlanan ve dize öbeklenişiyle haikudan çok "mani"ye benzeyen "Asfalt Üzerine Şiirler"inde, önce bir manzara aktarır; sonra da bu manzaranın bırakabileceği duyguları ya da oluşturabileceği titreşimleri okuyucunun sezebileceği şekilde açık bırakır. Bu dört şiirden ilkini aktararak, söylenenleri somutlaştırabiliriz:

"Ne kadar güzel şey:
Yolun üstündeki bina
Yıkıldığı zaman
Bilinmeyen bir ufku görmek."

Manzaraya ":" işareti ile geçildiğinin gözden kaçmadığını düşünüyorum. Melih Cevdet, Oktay Rifat ve Orhan Veli'nin ortak kitabı *Garip*'te (1941) yer alan bir şiir de Orhan Veli'nin haikuya ilgisini belirginleştirir. Orhan Veli'nin "Bütün Şiirleri"ne, her nedense, başlıktaki "Hay-Kay'lar" açıklaması çıkarılıp "İstanbul İçin" başlığı altında alınan dört küçük şiir, *Garip*'te "İstanbul İçin Hay-Kay'lar"* başlığı altındadır. Şiirin altına, ne zaman yazıldığını belirsizleştiren "Neşredilmemiş" açıklaması konulmuştur.

"İstanbul İçin Hay-Kay'lar"m üçü, duyuş itibariyle Japon haikularını hissettirir. Muhafazakâr çevrenin eleştirileri için malzeme haline getirdiği "Düşünme, / Arzu et sade! / Bak, böcekler de öyle yapıyor." dizelerinden oluşan "Böcekler" adlı şiir de bu haikulardandır ve duyuşun kaynağı hatırlandığında, esaslı bir düşünce ürünü değil, anlık bir fantezi olduğu söylenebilir. "İstanbul İçin Hay-Kay'lar" başlığı altındaki "Nisan" ve "Arzular ve Hatıralar" adlı haikular da, anlık hassasiyet ürünüdür.

Orhan Veli, 17 Ekim 1942 tarihli *İnkılâpçı Gençlik* dergisinde yayımladığı "Hay Kay"ında, şiirin biçim ve içerik özelliğine bağlı kalır:

"Yosun kokusu
Ve bir tabak karides
Sandıkburnu'nda"

* Orhan Veli, *Garip*, Resimli Ay Matbaası T. L. Şirketi, İstanbul, 1941, s. 55.

Şairin haiku ilgisi, Erol Güney'in deyimiyle "var gücüyle çalıştığı"* *Tercüme* dergisinin 19 Mart 1946'da çıkan "Şiir Özel Sayısı"na da yansır. Fransızcadan çevirerek 1937'de bazılarını *Varlık*'ta yayımladığı yirmi haikuyu, *Tercüme* dergisinde de yayımlar. Şiiri ve poetikası göz önünde bulundurulduğunda, Orhan Veli'nin haikuyu anayurdunda algılandığı ve anlaşıldığı gibi benimsediğini söylemek mümkün değil. Zaten 1940'larm ortalarından itibaren "Garip Önsöz"ü olarak bilinen poetikasını esnettiği ve *Yaprak* girişimi ile farklı bir poetikaya yöneldiği açıktır. Böyleyken onun şiirinin 1940'larm ortalarına gelene kadar yazdıklarıyla tanımlanması ilginçtir. Ayrıca Türk şiirine haikunun girişini, onun çabalarıyla belirlemek de yanlıştır. Salâh Birsel'in bu yanlışı düzeltme girişimine aşağıda değineceğim. Bundan önce Orhan Veli ile kavranmak istenen "Garip Şiiri"nin haikuyla ilişkilendirilmesine dair dikkat çekici bir yazıyı hatırlatmak gerekiyor.

Cumhuriyet'te yazdığı yıllarda Melih Cevdet Anday, Ali Gemicigil adlı bir okurunun haiku ile ilgili bir mektubunu yayımlar. Haikuyu özlü bir biçimde açıklayan Gemicigil, mektubunun sonunda şunları söyler:

"Daha önce böyle bir benzetme yapıldı mı bilmem ama; her ne kadar haikular katı kurallarla yazılmışsa da gündelik sözleri ve konuları kullanması, kısa olması, duygu, şiirsellik gibi unsurlardan arınma, yalınlık gibi özellikleriyle bizim Garip şiirine yaklaşıyor sanki. Tabii haiku bunu çelişkili gibi görünen hece kurallarıyla yapıyor. Kuralların getirdiği yalınlık bu."**

Garip Şiiri ile haiku arasında daha 1937'de Nurullah Ataç tarafından benzerlik kurulduğuna yukarıda işaret etmiştim. Gemicigil'in sıraladığı özelliklerle kurmaya çalıştığı ilişkinin her iki şiiri de indirgediği kanısındayım. Öncelikle haiku, esaslı bir evren algısına ve sağlam bir şiir geleneğine bağlıdır. Kurallarının katılığı, belli bir algının ve terbiyenin sonucudur; duygu ve şiirsellik gibi unsurlardan arınmış olduğu da, öyle pek kolay iddia edilemez; "yalınlık" ise, tanımlayıcı doğru sözcük olmasa gerektir, "yalınlık" yerine "dinginlik" veya "esenlik"in tercih edilme-

* Haluk Oral-M. Şeref Özsoy, *Erol Güney'in Ke(n)disi*, YKY, İstanbul, 2005, s. 168.

** Melih Cevdet Anday, "Kurbağa Prens", *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1997.

si gerektiğini düşünüyorum. "Şiirsellik" sözcüğü ile gözetilen, Orhan Veli'nin "Şiire Dair" yazısında vurguladığı gibi ritim ve ahenk, söz sanatlarının kullanımı, estetize etmekse, haikularda Japonca'nın imkânları dahilinde hepsine yer verilmiştir.* Eleştirilen yaklaşımın bir okur mektubunda görülen değil, bu mektuptakine benzer yaygın ve genel bir kanı veya kabul olduğunu belirtmeliyim.

Yazının başından buraya kadar Türk şiirine haikunun Orhan Veli ile girdiği yolunda bir kanaat oluşmuş olabilir. Öyle olmadığını açıklayan bilgiyi, yazının sonuna bıraktım. Ataç'm "Varlık Şairleri"ni sunma çabası, Yahya Kemal'in Orhan Veli merkezli şiiri haiku ile açıklamasını hazırlamıştır. Salâh Birsel, Orhan Veli ve onun şiirleri üzerinden giden Nurullah Ataç'm dikkat çekmesiyle haikunun Türkiye'deki başlangıç noktasının yanlış belirlendiğini deliliyle ortaya koyar. Şunları söyler Birsel:

> "Ataç'm bilmediği bir şey de bu hay-kay'ları daha önceki yıllarda bir başkasmm da yazmış olduğudur. Ama bunu bilmek için 1931 yılma dönmek ve Fikret Adil'in çıkardığı Artist dergisinin altıncı sayısına bakmak gerekir. O sayıda, Avrupa'dan yeni dönmüş olan Mehmet Raif'in bir sürü hay-kay'ı vardır:
>
> *Sessizce / Evimi bekle /Çekirge / İlkbahar / Bütün gün kımıldamayan / Deniz. / Çok şeyler hatırlatan /Kiraz ağacı*
>
> Nedir, Mehmet Raif'in hayku adını verdiği bu hay-kay'lar zamanında hiçbir yankı uyandırmamış ve Mehmet Raif de bir daha hiçbir dergide görünmemiştir. Ataç da Mehmet Raif'in ardından koşacak değil ya, Orhan Veli'yi pehpehlemeyi daha kolay bulmuş (...)."**

Salâh Birsel'in söylediklerinde dikkat çekici bir nokta, Mehmet Raif'in "hayku"larınm zamanında hiçbir yankı uyandırmamış olmasıdır. 1930'ların başında, bir tarafta hece şiirinin ilk kuşağı "mani" nazım şeklinin hızlı ve hareketli dizesiyle şiirler yazmakta; diğer tarafta ise hece şiiri, ikinci kuşağın elinde poetik bir tutumla işlenmektedir. Ayrıca Nâzım Hikmet'in şiirleriyle po-

* Bu çıkarımlara, L. Sami Akalın'ın *Japon Şiiri* adlı oylumlu antolojisinde verdiği bilgiler ve örnek haikulardan ulaştığımı belirtmeliyim.

** Salâh Birsel, "Orhan Veli Nisuaz'da", *Yeni Ortam*, 1 Mayıs 1974.

pülerleşen "serbest nazım", haikunun dinginliğine ve esenliğine bakılacak bir ortam bırakmamıştır.

1940'lara gelirken Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirleriyle gerçekleşen en önemli değişim, şiir dilinin farklılaştırılmasıdır. Bu, hece şiirinin söyleyiş özelliğini yıkmıştır. Dolayısıyla onların, önceki şiir diliyle mümkün olan "mani" formunu kullanmaları beklenemezdi. Bununla birlikte yönelişin "haiku"ya doğru olduğunu söylemek, haikuyu indirgemek anlamına gelir. Burada, Japon şiirinin 1880'lerden başlayarak girişiği Batı şiiri merkezli yenileşme çabaları içinde haikunun göz ardı edildiğini, hatta bazı çıkışlarla küçümsendiğini de belirtmek gerekir. İkinci Dünya Savaşı yıllarına gelene kadar Japon şiiri, bizim şiirimizdeki 1950'lerde yaşanan deneyime benzer yoğun bir arayışa girmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nı sonlandıran hazin ve insanlık onurunu ayaklar altına alan atom bombaları sonrasında Japon şairleri, gelenekli diğer şiir biçimleri gibi haikuyu da güncellemiştir. Bununla birlikte Batı paradigmalı hayatın, güncellenen şiirin imkânlarını sınırladığı söylenebilir. Dayandığı değerler ve inançlarla farklı bir evren algısı sunan haiku, yeni hayata karşı direnme gücü veren tanıdık bir sestir.

Ülkemizde, 1950'li yıllardaki çeviri oburluğu haikuları da içermesine rağmen, bu rikkat dolu şiiri kimse fark etmez. Öyle ki L. Sami Akalın'ın 1962'de yayımlanan *Japon Şiiri* adlı önemli antolojisi, şairlerimizin dikkatini bile çekmez. Bizde haiku, ancak 1990'larda anayurdunda algılandığı gibi algılanmaya başlar. Bununla birlikte, haikunun evren algısının 1990'lar Türkiyesi'ne neler söyleyebileceği de sorulmalıdır. Nitekim bu soru, 1880'lerden itibaren Japon şairleri tarafından Japonya'da sorulmaya başlanmıştır.

Türkiye'de son on beş yılda haikunun gördüğü rağbet, yaşanan sosyal ve siyasi gelişmelerin izdüşümlerinden biri olduğu kadar, şiirdeki tıkanmanın aşılması yönündeki çabalardan biri olarak da yorumlanabilir. "Haiku" bugün Türkiye'deki *şiir vasatı*nda görülen *fenomen*lerden biridir. Bu fenomene, farklı dikkatlerle yaklaşılabilir. Burada işin özüyle ilgili olduğunu düşündüğüm bir noktayı vurgulamakla yetineceğim. Haiku, belli bir değerler dünyasının şiiridir ve bu dünyanın merkezinde insan

vardır. İnsanı anlamak için çizilen manzaralarda, rikkatle getirilen önerilerde inancın derin izleri hissedilir. Böyle bir zeminden mahrum "haiku", ancak bir fantezi olabilir. Türkiye'de "haiku" adı altında yayımlanan metinlerin çoğu, böyle bir malûliyet içindedir. Kişisel görüşüm, bu malûliyetin haikunun doğasına aykırı olduğudur. Çünkü haiku, fantezi değil, gerçektir.

Sevgili Harfler

Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu'nun "Kültür ve Edebiyatımızda Şifre Alfabeleri" başlıklı makalesinin son cümleleri, harfler üzerine düşünecek ve yazacak olanlar için yol gösterici olduğu kadar konunun zenginliğine dikkat çekildiğinden de teşvik edici ve uyarıcıdır:

> "Sesin temsili olan harfleri esas alan hurufîlik gibi bir inanç sisteminden edebî, tasavvufî, hatta dinî sembol ve yorumlara; aylarla, günlerle, musikî v.s. ile alâkalı hemen her konuda kısaltmalara, tefe'ül ve rüya tabirlerine, elifname ve ebcedname'den resim-yazıya, resimli, şekilli bilmecelere kadar harflerin, eski kültür ve edebiyatımızda tahminin üzerinde bir tesiri, dolayısiyle bu mevzuda çok zengin ve mütenevvi bir birikim hasıl olmuştur."*

Çelebioğlu'nun var olan birikime *Hurûfîlik*'le girişinin anlamlı olduğu kanısındayım. Buradan hareket edildiğinde Türk şiirinde harfe bakışın ve şairin harfle kurduğu ilişkinin Hurûfîlikle ciddi bir boyut kazandığı; tasavvuf şiirindeki harf algısının kaynağının Hurufîlik olduğu söylenebilir. Bununla birlikte harfleri birer sembol olarak kullanan ve rakamlarda hakikatten izler arayan/bulan her şairin Hurûfî olmadığını da belirtmek gerekir. Örneğin Yunus Emre, şu beyitleri söylediği için Hurûfî olarak görülemez:

* Prof.Dr. Âmil Çelebioğlu, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Millî Eğitim Bak. Yay., İstanbul, 1998, s. 515.

"dört kitâbun ma'nîsi bellüdür bir elifde
sen elif dirsün hoca ma'nîsi ne dimekdür"

"bir ile iki üçi dördile biş ü altı
yidi sekiz tokuzı cümle vücûdda bulduk"

Divan şiirinde daha estetize edilmiş bir harf algısıyla karşılaşılsa da bu algıyı belirleyenin de aynı kaynak olduğu iddia edilebilir. Divan şiirinde harfle gerçekleştirilen söz oyunlarına ve şiirin görsel tasarımına geçmeden Hurûfîlerin harflerde ne gördüklerini, bulduklarını hatırlamakta yarar olacağı kanısındayım.

XIV. yüzyılda Fazlullah Esterebâdî tarafından kurulan Hurûfîlik; "uydurma bir din",* "ayrı bir din ve mezhep",** varoluşu anlamaya niyetlenen "bir okuma biçimi",*** "XIV. yüzyılın son çeyreğinde yayılarak, XV. ve XVI. asırlarda Anadolu'yu da kaplayan bir fraksiyon (...), Bâtınî mezheplerden biri"**** olarak değerlendirilmiştir.

Farklı kaygı ve kabullerle çeşitli yorumlar kazanan Hurûfîlik'in inançlarını Abdülbaki Gölpmarlı şöyle anlatır:

"Hurûfîlerce varlığın zuhuru seslerdir. Ses, gayb âleminden, ayn âlemine, yâni kuvvet âleminden madde âlemine gelen ve maddî varlığa bürünen her şeyde vardır. Ancak canlılarda, bilfiil, yâni canlı istediği zaman ve bir sebeple zâhir olur; cansızlardaysa bil-kuvve mevcuttur; cansız iki şeyi birbirine vurunca ses duyulur. Sesin kemâli sözdür; bu da ancak insandadır. Sözler, harflerden meydana gelir; şu hâlde sesin ve sözün aslı harftir."*****

Harflerin ve onlarla birlikte düşünülen rakamların hakikati sunduğu düşüncesi ve bunun *gizli ilimler*den olduğu kabulünün Yahudi mistisizmi *Kabala*'dan geldiği; Hurûfîlik'in kaynağında farklı dinlerden ve filozoflardan izler bulunduğu söy-

* Abdülbaki Gölpınarlı, *Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatler*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 1997.

** Besim Atalay, *Bektaşilik ve Edebiyatı*, 2. Baskı, Ant Yay., İstanbul, 1991.

*** Ergun Kocabıyık, *Yazılı Yüz*, Söz Yayın, İstanbul, 1997.

**** Yrd. Doç. Dr. Mustafa Ünver, *Hurûfîlik ve Kuran-Nesimî Örneği*, Fecr Yay., Ankara, 2003.

***** Abdülbaki Gölpmarlı, *A.g.e.*, s. 148.

lenir. Bununla birlikte meşruiyetini *Kur'ân-ı Kerîm*'de bulduğu da belirtilir. "Kur'ân'ın sırrı, yirmi dokuz sûrenin başındaki 'Hurûf-ı mukattaat'tadır; yâni bir söze girmemiş, tek olarak gelmiş harflerdedir."*

Sır harfe indirgendiği için Hurûfîlik, asıl metni değil yorumu öne çıkarır. *Kur'ân-ı Kerîm* başta olmak üzere evren yoruma açık, okunacak bir metne dönüşür böylece. İnsan, aklı ile diğer canlılardan ayrıldığı, üst bir varlık olduğu için hakikatin ona işlendiği, onda gizlendiği düşüncesiyle öncelikli ve ağırlıklı olarak bakış ona çevrilir. Hakikat insanın yüzündedir ve insan yüzündeki hakikatin okunmasında harfler gibi rakamlar da birer şifre değeri kazanır.

Hurûfîlik, Anadolu'da Bektâşî tarikatinde yaşama imkânı bulur. Bektâşî şairleri, yüze yazılmış hakikat düşüncesini şiirleriyle içselleştirdikleri gibi yayarlar da. Böylece şiirde, inancın içinden gelen harf merkezli imaj ve semboller ortaya çıkar. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi harf, hakikati insanın yüzünde taşır; yaratıcı, güzelliğini insanın yüzüne vurmuştur:

"insanın hattı yüzünde
hatmi Kur'ân'ı gösterir"

"Hatm" sözcüğünün "burun" anlamı da vardır. "Şekil benzerliği itibariyle, ayrıca kaşların med olması bakımından da burun elife veya renk ve parıltı dikkate alınarak gümüş bir elife teşbih edilir."** "Elif" bilindiği gibi, eski şiirde Allah'ın simgesi olarak işlenmiştir. İnsanın yüzü okunurken burnun *Kur'ân*'ı göstermesi, Allah'ın kutsal kitapla olduğu kadar insanla da varlığını bildirdiği anlamına gelir. Aynı nefesin son dizeleri, Hurûfîlik'in anahtar sözcüklerini vermeleri bakımından da dikkat çekicidir:

"Muhiddin'in sözü yüzü
şerh ve beyanı gösterir"***

* Abdülbaki Gölpınarlı, *A.g.e.*, s. 149.

** Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu, "Elif Harfiyle İlgili Bazı Edebî Hususiyetler", *A.g.e.*, s. 617.

*** Besim Atalay, *A.g.e.*, s. 63.

İnanç esaslarını ve ibadetleri harf ve rakamlarla belirleyip düzenleyen Hurûfîlik, baskılar sonucu gizlendiğinde şiirler şifreye dönüşerek anlaşılması güç bir remizler (semboller) dünyası ortaya çıkar. Âmil Çelebioğlu'nun *"miftah* (anahtar) olmadan hurûfî metinlerini anlamak güçtür" uyarısı, bu metinlerin şiirden öte anlamlar taşıdığının bir işareti olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte gerek tasavvuf gerekse divan şiirinde harflerin inancı değil, güzelliği önceleyecek bir algıyla benzetme unsuruna dönüştürüldüğü de görülür. Örneğin, Pir Sultan Abdal'ın bağlılarından olan XIX. yüzyıl Alevî Bektaşî şairlerinden Kul Himmet'in bir deyişi, her ne kadar "vücudum şehrini gir seyran eyle / çık yüzüm üstüne cihana dilber" dizeleriyle anlamı yüzde okunur hale getirse de şu dörtlük, anılan harflerle estetik bir algıyı haber verir:

"kaşların *'lâmelif'* gözlerin *'ayın'*
huri kızlarında yok imiş tay'm
sığındır bakışın ceylandır soyun
gözlerin benziyor şahana dilber"

Modern şairden çok önce *kabul*ü estetize eden divan ve halk şairi, evrendeki bütünlüğü harflerle yorumlayan ve hakikati harflerle araştıran *inanmış* insanın kutsalını sekülerleştirmiş gibidir. Sanat kaygısı divan şiirinde kutsalın önüne geçmiş, harfler önce imaj kurucu bir işlev görmüş, ardından da mazmunlaşmıştır. Harfleri kutsalın alanından çekip estetiğin objesi haline getirerek uç olanı yumuşatıp merkezileştiren şair, Hurûfîlik üzerine yazanların belirttiği meşhur *aynay*ı kırmıştır. Sanatın; seçerek, öne çıkararak *abartma* olduğu söylenir ki doğrudur. Divan şairi harfleri abartarak bütünün görülmesini engellemiş; abarttığını da *tezyin* ederek evren karşısındaki *hayreti*, imajın güzelliğiyle gölgelemiş en azından bir süreliğine ertelemiştir sanki. Dolayısıyla Hurufî Nesimî ile Mevlevî Şeyh Gâlib'in harfleri aynı değildir. Benzer şekilde Divan şairlerinin harfleri ne şairinin kanını akıtacak kadar keskin, ne de kül edecek kadar yakıcıdır; harfler bedenle değil, zihinle algılanır; acıları alınıp görsel bir imgeye dönüşürler. Harflerin bu şekilde insandan kopuşu, estetik bir

dünya oluşturmuş ve gelenek yaratmıştır. Yine de harf kaynaklı imajların, sembollerin, mazmunların gücünü evrenin Hurûfî yorumundan aldığı göz ardı edilmemelidir.

Hurûfî harf algısıyla varlık bulan şiirlerde görsel bir kavrayış olduğu, yüzde okunan/görülen harflerle belirginleşse de buradaki görselliğin sanat kaygısından ileri gelmediği açıktır. Bir kalıbın içinde söylense de söz, henüz ve hâlâ insana yapışık durumdadır. Divan ve halk şairleri, estetik bir kaygıyla bu yapışık olma durumunu bozup söz ile sözün sahibi arasına bir mesafe koyarlar. Türk şiirinde harflerin imaj kurucu görsel bir objeye dönüşmesinin ve görünenin ardındaki anlamın sesle genişletilerek yayılmasının böyle bir süreçte gerçekleştiği söylenebilir.

Divan şiirinde *ebced*le harf ve rakam bir araya getirilir. *Tevşih* veya *muvaşşah* denilen şiirlerle görsel bir oyun gerçekleştirilir. *Muammalar* ile harfler bilmecenin ipuçlarına dönüştürülür. *Cinas, kalb, iştikak, lügâz* gibi edebi sanatlar, şiirin anlam alanını harflerle daha bir görünür kılar. Üslubun bir unsuru olan ve zekâya dayanan buluş, harflere yüklendikçe şiirin görselliği artar. Böylece divan şiirinde, "harf sembolizmi" veya "harf mazmunculuğu" diye belirlenen bir ortaklık/anonimleşme doğar. Modern algının *şiirde gelenek* diye tanımladığı da çoğu zaman zekâyı öne çıkaran bu anonimliktir. Zekânın ürünü olan buluşun giderek ortak bir algı geliştirdiği ise unutulmaktadır.

Divan şiirinde harflerin imaj ve sembol olarak kullanıldığı sayısız örnek vardır. Şairin harf ile kurduğu ilişki, bir ustalık işareti gibidir. Bu ustalıkta, her ne kadar evrenin bütün olarak harflerle yorumlanma gayreti görünmese de harfler, ya kutsalı işaret eder ya da güzelliği somutlaştırır.

"Kaddün ile zülfün ile agzunun
Nakşı durur resm-i *elif lâm mim*" (Ahmed-i Dâ'î)

Bu beyitte, *Kur'ân*'da bazı surelerin başında yer alan elif, lâm, mim harflerine gönderme yapılmış; boy elife, zülüf lâma ve ağız mime benzetilmiştir. Bu harfler, yan yana getirildiğinde *elem* sözcüğü ortaya çıkar. Boyu, zülfü ve ağzıyla sevgili, âşık için elemden ibaret bir resim olarak tasarlanır. Beyitteki anlam

ilgisinin güç bir sanat olan *leff ü neşr*le kurulduğu da düşünülürse harflerin ne denli estetize edildiği anlaşılır.

Divan şairini, anlam yoğunluğu ve yığılmasıyla en çok çeken harf eliftir. Harfin çok işlenmesi, buluş için yeni anlam ilgileri kurmayı kaçınılmaz hale getirir. Böylece şiir ince bir işçiliğe dönüşür. Yahyâ Bey'in şu beytinde *elif* ve *mim* harfleri hem ilaç anlamına gelen *em* sözcüğünü hem de bir aynada doğal olarak ters göründüğü için *mâ (su)* sözcüğünü göstermek üzere kullanılmıştır:

"*Elif* kaddünle la'lün *mîm*ini gördükçe aksinden
Olur mir'at-i çeşmümde hemân ol lahza *mâ* peydâ"

Helâkî'nin beytindeki elif ve lâmelif ise duygunun şiddetiyle bedeni kanlar içinde bırakır sanki:

"*Elif* kaddinden ayrılmaz Helâkî
Gerekse *lâmelif* gibi iki biç"

Dursun Ali Tökel beyti şöyle yorumlar: "Lâmelif, bir lâm ve bir elifle yazılır. Yani ikiye biçilse bile yine de iki tane harf ortaya çıkar. Ve elif sevgilinin, lâm ise âşıkın boyunun simgesi olarak kalmaya devam eder. Ayrıca lâmelifin biçim olarak *makasa* benzerliği de göz önünde bulundurulmalıdır." Yoruma şunlar da eklenmeli sanırım: Sevgili, âşığı ikiye bölüp kendisi dimdik durur/kalır; âşık ise bu şiddeti bile bir ilginin işareti gibi değerlendirip sevgili karşısında –ve yine ondan– bükülmüş bir elif olarak durur. Sevginin büyüklüğü böyle gösterilir ve merhamet ancak böyle gizlenerek beklenir.

Divan şiirinde harflerin kullanımıyla ilgili örneklerle yazıyı şişirmenin anlamı olmadığını düşünerek okuyucuyu bu konuda yapılmış bir çalışmaya yönlendirmenin daha doğru olacağı kanısındayım. Dursun Ali Tökel'in *Divan Şiirinde Harf Simgeciliği* (Hece Yay., Ankara, 2003) adlı kitabı, bu konuda yapılmış en oylumlu çalışma olarak görünüyor. Şiir zevki bulunan ve kaynaklara yabancı olmayan bir okur, bu kitaptaki örneklerle harfin bin bir tasarıma imkân veren bir *oyuncak*, kimi zaman *maymuncuk* ol-

duğunu hemen fark edecektir. Ayrıca şiirde harf merkezli sembolizmin açık okumaya her zaman davetiye çıkardığı unutulmadığında yazarın yorumlarına yenilerinin ekleneceği de kesindir.

Orhan Şaik Gökyay, "Cönkler Üzerine" yazdığı bir yazıda harf oyunlarının sadece belli bir *zümre* tarafından ilgi görmediğini, halkın da bunlara karşı meraklı olduğunu işaret edercesine bazı örnekler aktarmıştır.

> "Bir imlâ özelliği olmaktan çok bir hüner, daha doğrusu bir değişiklik olmak üzere bir yerde de
> *GamınaşkıylakılmaktehammülheysaçıLeylâ*
> *Felekmülkinegelmişmiseningibimelek-sîmâ*
> beyti bütün harfler bitişik olmak üzere tek bir kelime gibi yazılmıştır. Bunun benzerlerine başka cönklerde de rastlıyoruz."

Yine Orhan Şaik'in *cönk*lerde rastladığı; anlamın harfle ters yüz edildiğini gösteren bir örnek hayli ilginçtir:

> "Cönklerden bir tanesinde, halk arasında bir inanca uyularak rakîb kelimesi ters yazılmıştır; bununla âşık kişi, rakibi için 'boynu devrilsin' demek istemektedir.
> *Levnî sabâ getürdü rakîbin vefâtını*
> *Sanki tâk-ı çerha dokundu külâhımız*
> Bu beyitten insanın sevincinden külâhını göğe fırlattığını da öğrenmiş oluyoruz."*

Harflerin görsel özellikleri yanında sembolü oldukları sesleri hesap ederek söylenmiş, yazılmış şiirler de vardır. *Elifnameler* ve *kekemename, pelteknam*e gibi adlarla anılan şiirlerde, harfin görüldüğü kadar seslendirileceği de düşünülmüştür.** Bu tarz şiirlerde, özellikle kekemenamelerde, nüktenin/esprinin belirleyici olduğu söylenebilir. Nitekim Âmil Çelebioğlu'nun kekeme diliyle

* Orhan Şaik Gökyay, *Eski, Yeni ve Ötesi-Seçme Makaleler 1*, İletişim Yay., İstanbul, 1995, s. 93-99. Birinci beyitteki sözcüklerin arasını söylenene uygun olacağını düşündüğüm için ben kapattım.

** Kekeme diliyle yazılmış şiirler ve bunun işlenişi için bakılabilir: Prof.Dr. Âmil Çelebioğlu, "Kekeme Dili (Lisân-ı Pepegî) ile Şiirler", *A.g.e.*, s. 497; Prof. Dr. Cemal Kurnaz, "Lüknet", *Türküden Gazele*, Akçağ Yay., Ankara, 1997, s. 471.

yazılmış şiirlere dikkat çektiği yazısındaki örneklerden birinin başlığının "kıt'a-yı lâtîfe" oluşu da bunu doğrular. Aşağıdaki beyit bu tarz şiirleri örneklemek için anılabilir:

"Ca ca cân ile severdim se se seni küçücek
Ya ya yakmak ne revâdır be be beni küçücek"

Âşık Ruhsatî'nin "Elifname"sinin ilk dörtlüğünde harflerin ses değeri ile sembolik anlamları da gözetilmiştir:

"Elif Allah'ı seversen beri bak
Be benden vazgeçme boyu güzelim
Te ile se ile seni severim
Cim ile cilvesi huyu güzelim"

Ses-harf ilişkisinde âşık edebiyatındaki *lebdeğmez*leri de anmak gerekir. Sesin dolayısıyla harfin (*b, f, m, p, v*) elenmesi bakımından lebdeğmezler ilginç denemelerdir. Benzer bir elemeye divan şiirinde de rastlanır; ama burada eleyen dudak değil gözdür. Özellikle ölümler için düşürülen tarih mısralarında, bir sözcük noktalı ardından gelen noktasız biçimde düzenlenerek harfler elenir. Buna *hayfa* denir ve hayfalar, ölene duyulan üzüntüyü gösterir.

Eski şiirin harflerle kurduğu ilişkide insan bedeninin yönlendirici ve belirleyici olduğu anlaşılır. Belki şöyle de bakılabilir: Harfler, bir yerde ya da bir yere kadar bedenin gerçekliğinin önüne geçmiştir; bedenden daha güzel ve bedenle oynamaktan daha az tehlikelidir.

Harf-beden ilişkisinde *hat sanatı*nın etkisinden de söz açılabilir. Nitekim kendisi de bir hattat olan Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, insan anatomisi ile Arap alfabesindeki harfler arasında benzerlikler bulunduğunu dahası, bu harflerin anatomiden esinlenerek oluşturulduğunu sürekli vurgulamıştır. Arap harfleri ile Lâtin harflerini karşılaştıran Baltacıoğlu, bunların farklı duyuş ve algının ürünleri olduklarını belirtmekle yetinmemiş, Arap harflerinin üstünlüğünü insana *uyumları*yla açıklamıştır. Şu cümleler, Hurûfîlik'in yeniden yorumu olarak değerlendirile-

bileceği gibi, harflerin şiirimizdeki estetik görünümü hakkında da bilgi verir; ayrıca, bir dünyanm farklı sanatlarının birbirlerini nasıl doğruladıkları ve kaynağın dışarıda değil içeride aranması gerektiği de verilen bilgiye dahildir:

> "Sülüs, nesih, celî, divanî gibi bütün Türk yazıları insan, hayvan gibi canlı varlıkların, cansız nesnelerin idealleştirilmiş, tipleştirilmiş olan sürrealist anlatıları değil midir? Cim, ayın, fe, kaf, mim, vav, he gibi harfler başlarıyla, gözleriyle, kollarıyla, gövdeleriyle gerçek üstüne çıkmış, sürrealleşmiş olan insan benzetileri değil midir? Hattatlıkta kulanılan baş, göz, diş, burun, kol, bacak gibi terimler teşrih terimleri değil midir?"*

Baltacıoğlu'nun sözleri, bir kırılma anını işaret etmesiyle önemlidir. Tanzimat'a, doğrudan eleştirel metin olarak düşünüldüğünde Namık Kemal'in "Celalettin Harzemşah Mukaddimesi"ne gelene kadar harfler öyle veya böyle hep sevgilidir. Daha doğrusu, dünyanm ve insanın algısı bu yöndedir. Sözü edilen metinle şiirimiz kendi sevgilisinin dışında güzeller görmeye başlar ve bütünlüklü dünyanm güzeli başka güzellerle karşılaştırılır. Nerede okuduğumu hatırlamıyorum; karşılaştırma başladığında aşk biter yazıyordu.

Bu noktaya gelindiğinde Türk şiirinde harfin, geleneksel ve modern algılarla görülmüş ve işlenmiş olduğu söylenebilir artık. Buraya kadar sürdürdüğüm tarihsel bakış, geleneksel algıdaki dikkatin hangi belirleyenlerle yoğunlaştığını göstermiştir umarım. Açıkça söylenmeli mi bilmiyorum; eski şiirimizdeki harfin anlaşılması için ortak bir referans çemberini dikkate almak gerektir.

Harflerin modern algısında bireysel bilinçle gelişen bir seçicilik kendini gösterir ve kültürel kabul dünyası kırılarak referans çemberinin genişletildiği fark edilir. Modern algıda harflerin şiire girişi çeşitli yaklaşımları hazırlar. Değerlerin kabulü olarak yansıyan muhafazakâr bir yönelişin yanı sıra geleneği de içeren ama ona ayrıcalıklı bir yer açmayıp diğer pek çok estetize

* Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türk Plâstik Sanatları*, Millî Eğitim Bsmv., Ankara, 1971, s. 119.

etme biçimlerinin yanmda yer veren başka bir yöneliş de vardır. Bu yaklaşımda harfler; estetik bir obje olarak görülür, konumlandırılır ve yorumlanır. Kabaca değerlendirildiğinde Divan şairinin harflere bakışını ve onları imaj kurucu bir dikkatle görüşünü hatırlatan modern gözün yoğunluğuna bir incelemede Divan şiirine teğet geçtiği anlaşılır. Estetize edilmiş olsa da geleneği sahiplendiğini açıkça ilan etse de göz, ideolojik bir daralmaya uğrar. Öncelikle hem divan şairinin hem tasavvufî görgü ve terbiyeden geçmiş olan şairin ne estetize edecek kadar mesafeli ne de harfleri ideolojinin aygıtı yapacak kadar dıştalayıcı bir bilinci ve tavrı vardır. Harf algısındaki bu tavır yenidir ve açımlanması gerekir.

Modern Türk Şiirinde Harf

Namık Kemal'in "Celalettin Harzemşah Mukaddimesi"nde söyledikleri, sadece Divan şiirinin estetik dünyasına yönelik eleştiriler değildir; aynı zamanda bütünlüklü dünyaya dışarıdan gelen yeni bir gözün sevgiliyle alay etmesinin işaretidir. Divan şiirinin güzellik anlayışını, "parça bohçası"ndaki renk karmaşasına benzeten Namık Kemal'in görüşleri, yeni gözün kendine güven arayışını hakarette bulmasını göstermesiyle ilginçtir:

> "Divanlarımızdan biri mütala'a olunurken [okunurken, incelenirken] muhtevî olduğu [içerdiği] hayâlâtı [hayalleri] zihninde tecessüm ettirse [canlandırsa], etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zûhal'in [Satürn'ün] tepesine basmış, hançerini Mirrih'in [Merih] göğsüne saplamış memduhlar [(burada) kahramanlar]; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya gam tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'şukalarla mâlâmâl [sevgililerle dopdolu] göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder."*

Namık Kemal Divan şiirinin güzellik anlayışını ve güzelini; korkuyla seyreden bir oryantalist, estetik algıyı bozmaya çalı-

* Namık Kemal, "Mukaddime-i Celâl", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, II, 1865-1876, (Haz.: M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil), Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1978, s. 343.

yan bir ideolog gibi görür. Yine de ait olduğu dünyadan kopma duygusunun yarattığı çocukça bir korku da gizlidir bu sözlerde; tam da çocuğun dünyasındaki korku figürleriyle gelen bir korku, gulyabaniler ve devlerle. Mazmuna itiraz edildiği açıktır; ama itiraz edilen mazmunlar, bir kabuller dünyasının işaretidirler: Sevgilinin servi boyu "elif"; kılıç kaşı "re", mızrak kirpiği yine "elif", âhu gözleri "ayn", yılan saçları "lâm". Bu itirazın haklılık payı inkâr edilemez. Divan şairinin inançtan koparıldığı ve bedenden uzaklaştırdığı harfleri gerçeğine iade etmek ister Namık Kemal; ama iade edilen gerçek din değil toplumdur; çünkü yazı boyunca harflerin toplumu aydınlatacak yazının sembolü olduğu vurgulanır. Namık Kemal'in amacı da talebi de siyasidir; yeni zihniyeti ve insanı, estetik dünyanın verileriyle kurmaya çalışır.

Ahmet Hâşim'in 1920'lerde yazdığı harf konulu yazılar çıkış noktaları siyasi olmakla birlikte sorunun modern bir bilinçle görüldüğüne işaret eder. Ahmet Hâşim, tam da Namık Kemal'in yaptığını yapar, ama tersinden: Siyasi talebi, estetiğin parantezine alarak gözü daraltır. Böylece toplumu önceleyen bütünlüklü proje yerini, seçen ve yorumlayan bireye bırakır. Ahmet Hâşim'in modern Türk şiirinin öncülerinden biri olduğunu, harfler için söylediği şu sözlerden de çıkarmak mümkündür:

> "Alevıı şeklinde yazmakla müellif bir şey ziyan etmiş değil midir? Kelimelerin yazı güzelliği tahrirî [yazı ile ilgili] şekillerinde mündemiçtir [içkindir]. Harfler fikrin mücerret bünyesi üzerinde toplanıp tebellür ederek [billurlaşarak] cam üzerindeki kar çiçekleri gibi kâğıt üzerinde şekil şekil sıralanırlar. Kelimede bir harfi değiştirmek, bazen kelimenin sakladığı bütün manzara âlemini ve bütün renk tesirlerini bozmaktır. 'Alev' de ayn harfi, bu kelimedeki kırmızılığın menbaıdır [kaynağıdır]."

Bu sözler, bireyin bakışını ve yorumunu öne çıkardığı için moderndir ve toplumsal bir yarardan öte bireysel zevkin ifadesidir. Harflerin şekillerinin düşünceyi belirlemesi, bir manzara âlemi ve renk etkisi yaratması, tam da Namık Kemal'in korktuğu devler ve gulyabânîler âleminin geri dönmesi anlamına gelir. Ah-

met Hâşim yazısının devamında, harfleri bireyin kıvılcımlanışı olarak yorumlayabileceğimiz sözler söyler:

> "Halbuki ayn'ın elif harfine nazaran bu kelimede şu rüçham [üstünlüğü] vardır ki, gözümüz öteden beri ateşin parıltısını, bu harfin kavsinden göre göre bu harfe ateşin rengi sinmiş ve kırmızılığın âni bir işareti olmuştur. Alev kelimesinde ayn bir *kıvılcımdır.*"*

Şairin harfleri görsel bir imaj, en azmdan görsel bir imajı harekete geçiren birer görüntü olarak değerlendirdiği açıktır. Aynı yaklaşım "Yılan Hikâyesi" başlıklı yazısında da görülür:

> "Aşk kelimesindeki üç harfe, kızmış bir sac levha üzerinde kıvranan altınların ihtilâcmı [çarpıntısını] veren şey ucu derin bir mazide kaybolmuş bir şair silsilesinin 'yazı'ya geçen ilhamıdır. Bu üç harfin yaptığı sihirli şekil yalnız görmekle, mânâsını anlamaya lüzum kalmaksızın, birden ruhumuz seyyâl [akıcı] bir ateşe mecrâ olur. 'Âşık' şüphe yok ki aşk değil!"**

Türk şiirinin modern anlamdaki ilk poetik metinlerinden biri olarak kabul edilen "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında, şiiri "musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt [ortalama] bir lisan" diye tanımlayan Ahmet Hâşim'in harfleri değerlendirirken onların ses değerlerinden çok görsel özellikleri üzerinde durması ilginçtir. Şair harfleri bir düşünceyi veya duyguyu harekete geçirici görsel birer imge olmaktan başka bir de kulağa gelen ses olarak düşünmemiş gibidir. Öyle ki onda harfleri tanıyan, sadece geleneğin oluşturduğu zevktir. Bir *minyatür*den parça gibi algılar onları ve bu parçaları bütün şairlerin renklendirdiğini düşünür. Anlamı, sesten duymayan, şekilden gören bir algıya sahiptir; onun için harfler, duygunun ve hayalin cisimleşmiş güzelliğidir.

Türk şiirinde bu algının kırılması Nâzım Hikmet'le gerçekleşir. *835 Satır*'daki bazı şiirlerde harfler görsel birer objeye dö-

* Ahmet Hâşim, " 'Alev', İmlâ, Kelime ve Edebiyat-ı Cedide", *Dergâh*, C. I, no: 2, 1 Mayıs 1337/1921, s. 23. İlk alıntıdaki italikler benim.

** Ahmet Hâşim, "Yılan Hikâyesi", *Dergâh*, C. II, no: 24, 5 Nisan 1338/1922, s. 178.

nüşürler. Şairin o yıllarda yakın durduğu konstrüktivizmi hatırlayarak şöyle de söylenebilir: Şiir denen yapı(m)da harfler birer malzemedir ve bu yapıyı daha bir belirginleştirir. Farklı puntolarla, koyu olarak gösterilen harflerin bu şiirde metal bir ağırlıkları olduğu duygusu bile alınır. Sesle duyurulan hareketler, "Makinalaşmak"ta olduğu gibi, bir de harfte gösterilir:

"Mutlak buna bir çare bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir türbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

trrrrum!
trrrrum!
trrrrum!
trak tiki tak
Makinalaşmak
*istiyorum!"**

Bu *görsel objeleri* Nâzım Hikmet, ses değerleriyle de önemser. İsmail Habip Sevük'ün belirlediği gibi, orkestraya benzeyen şiirinde her bir harf bir çalgıya karşılık gelir neredeyse. Kendisi de her ne kadar tipografik olarak öne çıkarırsa da harflerin ses değerlerine tutkun olduğunu vurgular bir yazısında:

> "Türkçede hece yok kelime vardır. Uzun kelimeler, kısa kelimeler ve yuvarlak kelimeler. Hele Türkçe'deki 'R' yok mu? Bu bir tekerlek gibidir. En uzun ve ağır cümlelerin altma girerek onları, herhalde İstanbul tramvaylarından çok daha fazla bir süratle yürütür."**

Nâzım Hikmet'te sesin *tipografik görsellik* kazanması poetik bir belirlemenin ve kabulün işaretidir. Bu belirleme ve kabulün kaynağını konstrüktivizmde bulduğunu vurgulayan Memet Fuat'ın, "Bu akımın öncülerinden El Lissitski harflerin biçimsel kullanılışı üzerine de yazılar yazmıştı" sözü uyarıcıdır.***

* Nâzım Hikmet, *835 Satır*, 7. Basım, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 23.
** Orhan Selim (imzasıyla), "Vezin Meselesi", *Akşam*, 21.5.1936.
*** Memet Fuat, *Nâzım Hikmet*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 52-53.

Türk şiirinde modernist bir hamle olan Nâzım Hikmet şiiri, taklidini beraberinde getirmiş ve 1930'lu yıllarm gençleri bu şiiri *gördükleri kadarıyla* yeniden üretmişlerdir. Bir başka yazıda belirttiğim gibi "bu şiirlerde şairin şiirlerinden alınan kimi sözcükler mazmuna dönüşmüş, imajlar kimi zaman birebir aktarılmış, tipografik ses gösterimleri aynen uygulanmış, sözcük kafiyesi anlam bir kenarda tutularak seslerin çağrışımına teslim edilmiş, şiir kitaplarının kurgusu denenmiş, konstrüktivist özellikler hem sahiplenilmiş hem birer sembole dönüştürülmüştür.*

Nâzım Hikmet şiirinde harfler, baskın birer ses göstereni olarak öne çıkmıştır; ki bu, Ahmet Hâşim'in harfe verdiği *minyatür görselliğ*ini de, içe doğru yayılarak derinleşen müzikal değeri de dışlayan bir tavırdır. Bu tavır, Asaf Hâlet Çelebi'nin poetik tutumuyla yumuşatılacaktır.

Poetik görüşlerinin bazılarında Ahmet Hâşim'den uzaklaşan Asaf Hâlet, şiirde müzikaliteyi Ahmet Hâşim kadar önemser. Gerçi Hâşim'in müzikalitesi *ahenge*, Asaf Hâlet'inki *ritme* ayarlıdır. Dolayısıyla Asaf Hâlet, sesi Hâşim'den çok Nâzım Hikmet'in algıladığı gibi algılar; ama sese yüklenen işlev noktasında Nâzım Hikmet'ten ayrılır. Asaf Hâlet'in şiirde harf ilgisi kültürel ve moderndir. O ne Nâzım Hikmet gibi sesleri tipografik olarak *gösterir* ne de Ahmet Hâşim gibi harflerle büyülenir. Bir taraftan "He" ve "Lâmelif" adlı şiirleriyle kabuller dünyasına yaslanarak referansını kültürden alır, diğer taraftan ise "om mani padme hum" –hem de "üç kere"–, "kama pet kama ta", "ayios o teos / ayios ishiros / ayios atânos / eleison imâs" gibi söyleyişlerle sesi tek sözcüğe indirir. Şiire soktuğu bu tarz *efektler* Asaf Hâlet'in sihirli formülleridir. "He" ve "lâmelif"in temasa geçtiği kültürel referans çemberi içinse şunlar söylenebilir:

> "'İşbu şiir mukaddime kabilindendir' diye sunulan 'Lâmelif', Arap alfabesindeki bu harfin gözden geçirilmesi ve Çelebi'nin şiirini besleyen Budizm ile kurulmuştur. 'He'deki geleneksel harf algısına ve yorumuna bu şiirde rastlanmaz. 'Lâmelif'; yaşantıyı, bilginin içinden gören bir şiirdir. 'He', söylediğiyle ne kadar trajik bir halk hikâyesine yaslansa da pişmanlık acısını

* Nâzım Hikmet'in şiirlerinden alınan tipografik ses kullanımlarının ne oranda taklit edildiği için bu kitaptaki "Serbest Nâzım" başlıklı yazıya bakınız.

'Lâmelif' kadar pişmanlık acısını yansıtmaz. Her iki şiirde de harflerin insan bedeni olarak tasarlandığı ve bir beden olarak duyulduğu izlenimi edinilir."*

Asaf Hâlet'in şiirindeki harf ilgisi sadece Arap alfabesiyle sınırlı değildir. "Kitaplar" adlı şiiri *S.E.S.* dergisinde ilk yayımlandığında Yunan, Arap harfleri ve hiyeroglif şekilleriyle süslenmiştir.** Asaf Hâlet'te harf, bazı şiirlerin en küçük anlamsal birimi olarak yer alır; bazılarında ise ses değeriyle öne çıkar. Her iki durumda da ne görsel objedirler ne de tipografik görselliği işaret ederler. Bu yüzden Asaf Hâlet şiirinin ne takipçisi ne taklitçisi çıkar.

1940'lı yıllarda "Garip" şiiri bir taraftan Nâzım Hikmet şiirine eklenip geleneği dışlarken, diğer taraftan da estetize edilmiş dünyayı "küçük insan" ısrarıyla geriye iter. Abdülbaki Gölpınarlı'nın, Namık Kemal'in yukarıda aktarılan görüşlerini andıran yaklaşımlarla sunduğu *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (1945) adlı kitabı, Divan şiirinin güzellik algısının yine harflerle küçümsendiği bir örnektir. Estetiğin ideoloji tarafından bu sıkıştırılmasına karşılığın Nurullah Ataç'tan gelmesi ilginçtir. Ataç, "Abdülbaki Gölpmarlı'ya Mektup"una "Ayıp derler bu senin ettiğine Abdülbaki!" diyerek başlar ve şiirin ne olduğunu hatırlatır: "Şiir bizim içimize işleyen, bizi avutan, acımızı arttırarak, sevincimizi büyülterek, bize kendimizi daha yakından duyurarak, bizi perişan ederek avutan bir şeydir."***

Vaktiyle Ahmet Hâşim şiirini de, Garip şiirini de yenilikçi bulup destekleyen, savunan Nurullah Ataç'ın; şiirin dünyasını siyasete karşı koruma hassasiyeti anlamlıdır. 1950'lerin ikinci yarısında Türk şiiri yeni ve güçlü bir modernist hamle yaşadığında şiirin değerleri vurgulanırken harfler de *değerler skalası*nda yerlerini alırlar; fakat bu yer alışta başka bir kırılma yahut toparlanma rahatlıkla fark edilebilir. Şiirin referans dünyası ne kadar çeşitlense de gözler Batı şiirindedir. 1950'li yıllar, Türk şiirinin Batı'yı olabildiğince yakından izlemeye çalıştığı bir süreçtir ve *Letrizm* akımı hâlâ sıcaktır.

* Mehmet Can Doğan, *A'dan Z'ye Asaf Hâlet Çelebi*, YKY, İstanbul, 2003, s. 20.

** Asaf Hâlet Çelebi, "Kitaplar", *S.E.S*, Sene: 1, no: 4, 9 İlkkanun 1938, s. 4.

*** Nurullah Ataç, *Sözden Söze/ Ararken*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, s. 45.

"Öncülüğünü Isidore Isou'nun yaptığı, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ve şiirde en küçük birim olarak sözcüğü değil de harfi temel alan, bu yolla da yeni bir şiiri, yeni bir müziği yazmayı amaçlayan bir karşı yazın akımı niteliğindedir Letrizm."*

Divan ve tasavvuf şiirindeki harf oyunları, açılımını Arap alfabesiyle bulurken Letrist çıkışlı denemeler, Latin harflerini kaynak edinmiştir. Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde, daha Letrizm akımı doğmadan görülen harfin şiirin en küçük birimi oluşu, geleneksel algıyla birlikte bireysel bir arayışın da işaretidir. Letrizm, şiirde anlamsızlık tartışmasını beraberinde getirmiş bir akımdır. Bu yüzden Çelebi'nin şiirlerindeki kimi kalıp ifadeler ve harf vurguları, sadece sesi gözeten anlamsız şiir birimleri olarak değerlendirilmiştir 1950'lerde. Ferhat Sılacı, "Letrizm Nedir?" başlıklı yazısında XVII. yüzyıl şairi Habibî'nin şu beytini, letrizm örneği diye anmıştır:

"eyâ tekermidi peşmet kalensevat deşmat
yeleh ve yelheve ey şuh'i münbitül heştat"**

Ferhat Sılacı'nın yazısı, letrizm ve şiirde anlamsızlık sorunu göz önünde bulundurulduğunda tutarlı ve uyarıcıdır yine de; ama sorun, Batı'da çıkan bir şiir akımına bizden eklemelerde bulunma kaygısıyla anlaşılmaya çalışıldığında seçilen örnek yanlıştır. Memet Fuat, "Yeni Şiiri Anlamak" başlıklı yazısında, Ferhat Sılacı'yı kaynak göstererek anlamsız şiirin mahiyetini tartışır ve sözü Asaf Hâlet Çelebi'ye getirerek şairi, Letrizm akımına "yaklaşan" biri diye sunar:

"Demek ki batıda da, bizde de hiçbir şey anlatmayan, anlamsız denilebilecek şiir var. Yeni şairlerimiz arasında da 'Lettrisme' akımına yaklaşanlar oldu. Örneklerden biri Asaf Hâlet Çelebi. 'Om mani padme hum' ne demek? Şu demek, bu demek diye, kaç kere söylediler, unuttum gitti. Bir anlam gerekmiyor o mısra-

* Abidin Emre, "Letrizm (Harfçilik)", *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, S. 349, Ocak 1981, s. 310.

** Ferhat Sılacı, "Letrizm Nedir?", *A dergisi*, S. 8, Mart 1957, s. 1/8.

ğa. Ağız dolusu tekrarlayın üç kere; om mani padme hum. Güzel bir ses ya da beğenmediniz, çirkin bir ses. Anlamla ilgisi yok."*

Memet Fuat'ın verdiği diğer örnekler de Letrizm'le değil, Letrizm öncesi sanat akımlarıyla ilgilidir. Örneğin İlhan Berk'in *Galile Denizi*'ndeki bazı şiirlerinde görülen harf ilgisinin kaynağı Letrizm değil Arthur Rimbaud'dur. Abidin Emre de 1981'de yazdığı "Letrizm (Harfçilik)" başlıklı makalesinde kendinden önce seçilen ve işaret edilen yanlış örnekler üzerinden gitmiştir.

1950'lerde İkinci Yeni şairleri diye anılan 1960'tan sonra her bir-i kendi şiirinin ustası olan İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Ece Ayhan, şiirlerinde harflere özel bir yer açar. Harfler görsel bir obje, şiiri kuran bir imge ve ritmi işaret eden bir unsur olarak şiirlerde görünür. Harf algısında yaşanan bu değişime *kırılma* mı, *toparlanma* mı denilmesi gerektiği belirsizdir; çünkü 1950'lerin ortalarından itibaren harfler, Türk ve dünya şiirinin bütün birikimiyle kullanılmaya çalışılır. Dikkat çekici nokta, her bir şairin kendi yorumu ve yaratıcılığıyla harfleri görmesidir. Burada fark edilen büyük birikim, sonraki yılların deneysel ürünlerine kapı açmıştır.

Deneysel ürünlere geçmeden 1950 sonrası pek çok şiirde bir harfin şiirlere başlık olduğu da belirtilmelidir. Bu tercihte genellikle birinin isminin baş harfi belirleyicidir. Ortaokul öğrencilerinin hatıra defterlerindeki akrostiş merakını andıran bu tarz şiirler, bir bakıma, muhatabına açık mektup ve sesleniştir.

Türk şiirinde deneysele açık ve deneyselde ısrarcı bir şair olarak görülen İlhan Berk'in harf tutkusu, 1950'lerden 2000'lere uzanmıştır. Divan şiirini ve Ahmet Hâşim'i her zaman öne çıkaran şair, harfleri de biraz onların zevkiyle, biraz da Batı şiirinin içinden görür. Bu görüşte kabulden çok merak, araştırma, anlama ve uygulama vardır. Harflere hayli aç ve obur olan İlhan Berk, Hurûfîlik mezhebinin kurucusu Fazlullah Esterebâdî'ye de uzanır, Rimbaud'ya da.

Geleneğe hep yakın duran ve sıcak bakan Hilmi Yavuz'un tematik bütünlüğü olan şiir kitaplarına *Hurûfî Şiirler*'i eklemesi, geleneksel harf algısıyla açılan aranın kapatılmasına matuf bir

* Memet Fuat, "Yeni Şiiri Anlamak", *Varlık*, 15 Ocak 1959.

girişim olarak değerlendirilebilir. Şiirde harfler üzerine yazarken ses değerine dikkat çeken şairin harf şiirlerinde mazmunlar dünyasından yararlandığı ve harflerin düşünsel yönünü öne çıkardığı bellidir.

Deneysel metne İlhan Berk'ten daha fazla eğilimi olan Enis Batur da harfler söz konusu olduğunda insanlığın bütün birikiminden faydalanmaya çalışan bir şair olarak görünür. Harflerin kurduğu metinleri "yazı şiir" diye tanımlayan şair, tipografik görselliği de kültürel geri planı da harfin ses değerini de gözetir şiirlerinde.

1980'li yıllarda edebiyat dünyasına *çağrılan* İkinci Yeni şiiri, genç şairlerin harf merakını da kamçılamıştır. Deneysel metinleriyle dikkati çeken şairlerden Tarık Günersel, harflerin olduğu kadar sayıların da üzerine gitmiş; harfler ve sayılar onun şiirlerinde matematiksel bir görselliğe ve tanımlamaya uğramıştır. Günersel'in bazı şiirlerindeki harf ve sayı ısrarı, teknolojinin kuşatmasındaki hayatın ironisi olarak yorumlanabilir.

Son yıllarda yayımlanan bazı şiir kitaplarının adları bile şiirde bir *harf fetişizmi*nden söz edilebileceğini gösterir. Harf fetişizminden daha ağırı ve *göze batanı* noktalama işaretleri fetişizmidir. Bu olgu karşısında Ahmet Hâşim'in sözlerini hatırlamamak imkânsız:

> "Cümle orkestrasının davulunu harekete getirip gümbürdetmek için de sırayla nidâlar [ünlemler], istifhamlar [soru işareti] diziliyor.
>
> Fakat iş bununla kalsa gene iyi.
>
> Son senelerde edebî metin, güveler tarafından kemirilmiş bir kumaş gibi yer yer, esrarengiz boşluklarla dolmağa başladı. Bir kelime, beş nokta, bir kelime, dört nida, yeniden üç nokta, sonra geniş bir boşluk, yani fikirle mânâyla yüklü zannedilen uzun bir sükût!
>
> Mânâlı kelimelerden ziyade mânâsız işaretlerden ve cümle karartısından ziyade kâğıt beyazlığından kuvvet almak isteyen edebî yazının istikbâli, meyus [karamsar] düşüncelere mevzû teşkil etse yeri yok mu?"*

* Ahmet Hâşim, "İşaretler", *İkdam*, nr.: 11524, 27 Mayıs 1929.

Son yıllarda bir moda olarak yayılan ve anonimleşme sonucu belirginleşen şiirde noktalama işareti *enflasyonu*, şiirin seslendirilme özelliğini yok sayıyor ve şiiri görülen ve bakılan bir *dizgi*ye dönüştürüyor. Okurun metne yoğunlaşması ve metni düşünmesi için girişilen bir çaba gibi iyi niyetli yorumların bu anonimliği yaygınlaştırmaktan başka bir işlevi olmayacağı, olmadığı kanısındayım. Görsel dünya, her alanda olduğu gibi şiiri de ele geçiriyor ve şair, bir şeylere karşı çıktığını sanırken kendisini bir tuzağın içinde buluyor. İlk kez yapıldığı sanılan bazı denemelerin "deneysel metin" diye sunulması, bir taraftan şiir tarihinin hiçe sayıldığını diğer taraftan da yaratıcılığın yok edilmeye çalışıldığını veya önemsizleştirildiğini düşündürüyor. Gelinen noktada söylenecek en anlamlı söz şu olabilir: *Bu daha önce yapıldı.*

İfrat ile Tefrit Arasında Yahya Kemal

Türk şiirinde bazı tartışmalar, şairlere atfedilen değerden ve şairin *görünme biçimi*nden çıkmıştır. Şiir yayımlamada tutuk veya cimri davranan, bu yüzden de "tıknefes" diye eleştirilen Yahya Kemal Beyatlı, "kafamdaki diken" veya "içimde kanayan yara" dediği şiirlerinden bazılarını 1940'lı yıllarda tamamlayıp ardı ardına yayımlamaya başlamasıyla edebiyatın gündemini oluşturur. Şairin uzun yıllar beklettiği yarım şiirlerini tamamlayarak yayımlamasında, hayatındaki bazı değişiklerin etkisi vardır. 1941'den 1946'ya kadar Park Otel'de "75 numarada" yaşayan Yahya Kemal, 1946 yılındaki kısmi seçimlerde İstanbul Milletvekili olarak Meclis'e girer ve Ankara'ya geçer.* 1947'de Türkiye'nin Pakistan Büyükelçiliğine tayin edilir; "1949'da yaş haddinden emekliye ayrılarak Pakistan'dan İstanbul'a döner, Park Otel'deki odasına yerleşir. Sınırlı olan emekli aylığına, Yapı Kredi Bankası Sanat Müşavirliği ve Milli Reasürans İdare Meclis Üyeliği görevleri de eklenir."** Şairin Yapı Kredi Bankası'ndan gördüğü destekte, Vedat Nedim Tör'ün dostluğu ile bankanın "İkramiyeli Aile Cüzdanı sahibi ailelere bir armağanı" olarak 1947 İlkbahar'mda yayımlamaya başladığı ve "serbest satışa pek az miktarda çıkardığı" *Aile* dergisinin rolü olmalıdır. Derginin ilk beş sayısı, Yahya Kemal'in "Rindlerin Akşamı", "Hayâl Şehir", "Sessiz Gemi", "Derin Beste" ve

* Nihad Sami Banarlı, *Yahya Kemal'in Hâtıraları*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1960, s. 134.

** Hasan Refik Ertuğ, "Yahya Kemal Beyatlı'nın Yaşamı ve Bazı Anıları", *Yahya Kemal'e Saygı*, Binbirdirek Matb., İstanbul, 1984, s. 72-73.

"Endülüs'te Raks" adlı şiirleriyle açıldığı gibi, hemen her sayıda şairle ilgili bir de yazı yer alır. Ayrıca ikinci sayıda yayımlanan (Yaz 1947) "Hayâl Şehir", 1949 yılı "İnönü Sanat Armağanları"nın şiir dalında, "takdire lâyık görülerek" mükâfatlandırılır.

Yahya Kemal 1949'un başında, aldığı ödülle; sonunda ise, 65. yaş günü münasebetiyle Türk Ocakları'nın düzenlediği törenle basında ilgi odağı haline gelir. Hakkında yayımlanan övgü dolu yazıların yanı sıra tek tük olsa da olumsuz eleştiriler içeren yazılar da gazete ve dergilerde yer alır. *Kaynak* dergisinde başlatılan "anket", Yahya Kemal'e yönelik bir karşı kampanya izlenimi taşımasından ve dönemin genç şair ve yazarlarının görüşlerine yer verilmiş olmasından dikkat çekicidir. Bu karşı kampanyayı hazırlayan etkenler, şöyle sıralanabilir:

1. Yahya Kemal için önce Prof. Mustafa Şekip Tunç'un kullandığı ve sonra Ahmet Hamdi Tanpınar ile Nurullah Ataç'ın kabullenici bir tutumla tekrar ettiği "Tanrı şair" sözü,

2. *Aile* dergisinde Yahya Kemal'in şiirlerinin ardı ardına yayımlanması ve ona bağlı görünen isimlerin dergide benzer bir sanat anlayışı ile yer alması,

3. Şairin "Hayâl Şehir" adlı şiirinin "İnönü Sanat Armağanları"nda ödüllendirilmesi,

4. 65. yaş günü için düzenlenen tören ve bu törenin basında geniş bir yankı bulması.

"Tanrı Şair"

Sürecin oluşturduğu tepkilere geçmeden hazırlayıcı etkenleri değerlendirmek gerekir. Fazıl Ahmet Aykaç "Bir Sohbet Hatırası" başlıklı yazısında, Yahya Kemal'in büyük taraflarını saydıktan sonra, "Yahya Kemal'in biraz tıknefes bir ilhamı var" diyerek şairin "düne kapanmış tatlı, lâkin kısır bir tahassürü" olduğunu ileri sürer.* Bu sözler, şair etrafında gelişecek tartışmayı ateşler.

Anadoluculuk'u esas almakla birlikte Akdenizlilik vurgusuyla hümanist bir söylem de geliştirilmek istenen *İnsan* dergisinin kurucularından Sabahattin Eyuboğlu "Yeni Türk San'atkârı

* Fazıl Ahmet Aykaç, "Bir Sohbet Hatırası", *Cumhuriyet*, 14 Mart 1938.

Yahut Frenk'ten Türk'e Dönüş" başlıklı yazısında, Yahya Kemal'i "frenkten Türke dönüşün en tipik mümessili" olarak anar.* Hasan Âli Yücel, Eyuboğlu'nun Yahya Kemal'i bir kriter olarak öne sürmesini eleştiren bir yazı yazar.** Eyuboğlu, savunmasını ileri sürdüğü görüşlerin içinden yaparak, "Yeni Türk sanat dünyasının BÜYÜK VAKIASI Frenk şuurile Türk kıymetlerine dönüştür. Her sanatkârımızda muhtelif şekilde tezahür etmiş ve etmekte olan bu dönüş, isimlerin fevkında bir vakıadır" der. Bununla birlikte Yahya Kemal'in anılan durum için doğru bir "kriter" olduğunu vurgulamaktan da geri durmaz.***

İnsan'ın kurucularından Nurullah Ataç da, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan Yahya Kemal konulu bir yazısının *Akşam*'da Fazıl Ahmet Aykaç tarafından eleştirilmesi üzerine bir yazı yazmış, gazeteye göndermiş ama yazı yayımlanmamıştır. Bunun üzerine "Cevap"ını *İnsan*'da verir ve yazısında, Yahya Kemal'in "hiçbir zaman, ama hiçbir zaman büyük bir sanatkâr, söz ile birer mucize denecek şekiller yaratan bir şair olduğunu inkâr etmedim"**** der. Tartışmaya Ahmet Hamdi Tanpınar da katılarak, Yahya Kemal'in "tıknefes" değil, "fire vermeden kabul edilecek bir şair" olduğunu belirtir.***** Mustafa Şekip Tunç'un "Tanrı Şair" başlıklı yazısı, bu tartışmalardan doğar. "Kemale erişenler veya eriştiklerine inananların sükûna kavuşmalarından doğan sarsılmaz bir durgunluğa" sahip olduklarını belirten Tunç, Yahya Kemal'in şiirlerindeki "mükemmellik"in buradan kaynaklandığını vurgular. Ona göre bu öyle bir "halet"tir ki ancak tanrılarda bulunur. Şöyle der: "Tanrı şair, şekillenmeye bilkuvve müştak olan kelime unsurlarını mutlak kemal vasıtasıyla cezp etmek ve onlara istediği güzellikleri vermek iktidarından asla şüphe etmez."****** Anlaşıldığı üzere Tunç, şairin şiirlerindeki sağlam yapıyı öne çıkarmakta ve bu yapı mükemmelliğinin ancak "sükûn" ile mümkün olabileceğini öne sürmektedir.

* Sabahattin Eyuboğlu "Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenk'ten Türk'e Dönüş", *İnsan*, S. 1, 15 Nisan 1938.

** Hasan Âli Yücel, "Kriteryum Meselesi", *Akşam*, 2 Mayıs 1938.

*** Sabahattin Eyuboğlu, "Kriter Meselesi", *İnsan*, S. 2, 15 Mayıs 1938.

**** Nurullah Ataç, "Cevap 2", *İnsan*, S. 2, 15 Mayıs 1938, s. 183.

***** Ahmet Hamdi Tanpmar, "Yahya Kemal'e Dair", *Cumhuriyet*, 4 Ekim 1938.

****** Mustafa Şekip Tunç, "Tanrı Şair", *Cumhuriyet*, 9 Ekim 1938.

Hasan Âli Yücel, Yahya Kemal'i, bir "mesele" olarak başlığına taşıdığı yazısında, şaire verilen sıfat'ın gereksizliğine değinir ve Abdülhak Hâmid'e de bir zamanlar "şair-i azam" gibi "edebî rütbeler ve ilâhî mansıblar tevcih edildiğini" hatırlatır. Yücel'e göre "Yahya Kemal meselesi"ndeki "dava", bambaşkadır; bir sanat anlayışı tercihidir. Dolayısıyla divan şiirinin şekil özelliklerini sürdürmek, "Foto Magazin'de *Mihrâbâd*, Maksim Bar'da Şeyh Gâlib'e rast gelmek gibi"dir; ama "Bugünkü Türk cemiyetinin dinamizmini geriye çekmekte ve *Mihrâbât*'ları abâd eylemekte" bir güzellik yoktur.*

Pederşahi "Aile"

Aile Yapı Kredi Bankası'nın müşterilerine armağan olarak 1947 İlkbahar'ında yayımlanmaya başlanan mevsimlik bir dergidir. "Aileyi Kurarken" başlıklı çıkış yazısında, derginin "dinlenme ihtiyacını en zevkli ve en faydalı bir tarzda doyurmak için" yayın hayatına girdiği, okuyucunun *Aile*'de "en tanınmış imzaların hikâyelerini, şiirlerini, yazılarını bulacağı", "yaşama bilgisini artıracak, [onları] oyalayıp eğlendirecek yazılara ve oyunlara geniş yer verileceği" açıklanır. Derginin "Yahya Kemal Beyatlı" başlıklı ilk yazısı Nurullah Ataç imzasını taşır. Yahya Kemal'in "Rindlerin Akşamı" ile karşılıklı yayımlanan yazı, Ataç'ın o günlerde yayımlanan *Günlerin Getirdiği* adlı kitabından iktibas edilmiştir. Ataç yazısında Yahya Kemal'in sanatını gözeterek, şaire insanüstü özellikler yükler. 1930'larm sonundaki "Tanrı Şair" tartışması, bu yazı ile güncellenir sanki. Şunları söyler Ataç:

> "Şüphesiz olarak biliyoruz ki o ölümsüz bir insandır, gözlerimizi ölümsüzlüğün parıltısı kamaştırıyor. Bize insanoğlunda tanrılık olduğunu göstererek göğsümüzü kabartıyor. Yahya Kemal şiiri, edebiyatı seven herkese öyle bir tanrı gibi gözüküyor. Olympos'taki tanrılar gibi büyüklükleri de olan, meziyetleri yanında kusurları da olan bir tanrı."**

* Hasan Âli Yücel, "Yahya Kemal Meselesi", *Akşam*, 17 Ekim 1938.

** Nurullah Ataç, "Yahya Kemal Beyatlı", *Aile*, S. 1, İlkbahar 1947, s. 4.

Ataç tarafından yaklaşık on yıl sonra güncellenen bu yeni "tanrı"nın Mustafa Şekip Tunç'un tasarladığı tanrıdan farkı, insanlar içine karışabilir oluşudur. Tunç'un Budizm'i gözeterek tasarladığı tanrı, yeni durumda paganlaşmıştır. Ataç, hiddeti ve arzularıyla insanların içine inebileceğini belirttiği bu geç Olympos tanrısına, "bugün yaşayan şairlerimizin en büyüğü" demenin yetmeyeceğini, "zamanımız Türk şiirinin merkezi" olduğunu bilmek gerektiğini vurgulayarak bitirir yazısını.

Derginin ilk sayısında Vedat Nedim Tör'ün "Yahya Kemal İçin" başlıklı bir yazısı da yer alır. İkinci sayıda Yahya Kemal'in "Hayâl Şehir"i, Ahmet Hamdi Tanpmar'ın bir paragraflık yazısıyla sunulur. Tanpmar, "miraç" istiaresi ile hocasını tanrı olmasa da peygamber olarak sunar:

> "Yahya Kemal İstanbul'u sade ihtirasla veya itiyatla değil, bir ömrün ve bir kültürün en büyük merhalesi, çiçeği, baharı, köpüğü ve özü olan zevkle sevilen ve böyle sevildiği için her hâli ömrümüzde ve ruhumuzda bir kazanç olan, sevgisi bizi her an yenileştiren, geniş dünya ile aramızda sıradan, hayalden bir yığın bağ kuran bir kadını sever gibi sevmiştir. Bu ikizli bir miraçtır."*

"Sessiz Gemi"nin yayımlandığı 3. sayıda Şevket Rado, Yahya Kemal'i "usta şair" olarak kısa bir yazıyla selamlar. "Endülüs'te Raks"m yayımlandığı 5. sayıda Vâlâ Nureddin, şiirin kaynakları hakkında ipuçları verme kaygısıyla yazıldığı hissedilen "İspanya'da Yahya Kemal'in Bir Ay Misafiri Olmuştum" başlıklı yazısıyla yer alır. Bu arada, Pakistan'da bulunan Yahya Kemal, şiirinin bir yankısı olup olmadığını, Prof. Hasan Refik Ertuğ'a yazdığı bir mektubunda merakla sorar:

"Dün (Aile) mecmuasında bizim (Endülüs'te Raks) çıktı. Acaba nasıl bir tesir bıraktı? Başka gazeteler ondan iktibas ettiler mi?"**

Aile'de Yahya Kemal ile, amaç bu olmasa da, sesi güçlü bir biçimde hissettirilen divan şiiri, meşhur "Râbia Hatun Vakıası"nm

* *Aile*, S. 2, Yaz 1947, s. 2.
** Prof. Hasan Refik Ertuğ, "Mektupları ve Anılarıyla Yahya Kemal", *Yahya Kemal'e Saygı*, s. 78.

meydana çıkmasını hazırlamıştır. Râbia Hatun'un şiirleri, okuyucuya "AİLE DERGİSİ, yüzyıllardır bir sır gibi saklı duran bu harikulâde şiirleri Türk okuyucusuna sunmakla iftihar eder" denilerek sunulmuştur.

Kış 1950 tarihli 15. sayısı geniş bir Yahya Kemal dosyasıyla yayımlanan dergide, 6. sayıdan itibaren Ahmet Hamdi Tanpınar'm ağırlığı fark edilir. Yahya Kemal'e *Aile* dergisi gözetilerek getirilecek eleştirilerde, her ne kadar "Garip Şiiri"nin gölgelendiği söylense de Orhan Veli ile Oktay Rifat, dergide hem telif hem de çeviri şiirleriyle yer alır. Ama bunların ürünlerinin genellikle Ahmet Hamdi, Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı, Ziya Osman ve Fazıl Hüsnü'nün şiirlerinden sonra gelmesi, dergide öncelenen anlayış hakkında önemli bir ipucudur. 1940'ların ilk yıllarındaki heyecanından son yıllarına gelirken hayli fire veren ve *Yaprak* ile "toplumcu" bir renk katılmaya çalışılan "Garip Şiiri", *Aile*'de evcilleşmiştir sanki.

Armağan'daki "Hayâl Şehir"

1948'e mahsuben 1949'da verilen "İnönü Sanat Armağanları"nda, 1947'de *Aile*'de yayımlanan "Hayâl Şehir"in mükâfatlandırılması, farklı tepkilere yol açar. Gerçi şiir daha yayımlandığında Vecdi Yarman, "Klasik kuyumcu hüneri ile işlenen bu şiirde, üstadın şimdiye kadar hiç yapmadığı deyim hatalarına, san'at pürüzlerine rastlandığını" belirttikten sonra şu sonuca ulaşır: "Nerede 'Rindlerin Akşamı'ndaki vahdet, nerede 'Hayâl Şehir'deki tezat, tasannû ve iyi ayıklanmamışlık."* Şiir hakkında Yahya Kemal'e hayranlık duyanların övücü değerlendirme yazıları da çıkar; ama şaire getirilen *müfrit eleştiriler*in bu şiirle belirginleşmesi daha farklı bir göstergedir. Şiir, ödül yüzünden şairin hırpalanmasını hazırlar. *Yaprak*'taki dergi imzalı yazıda, ödülü "Hayâl Şehir"e jüriden Suut Kemal Yetkin'in verdiği ihbar edilerek, tek kişinin bir şairi ödüllendirmesi "tuhaf" bulunur. İkinci "tuhaf" nokta olarak da "armağanın adı" gündeme getirilir ve "Özendirme Armağanı. Altmışını geçmiş olan Yahya Kemal Beyatlı'nu

* Vecdi Yarman, "Tenkid", *Şiirler*, S. 6-7, 15 Ağustos 1947, s. 8-9.

armağanı aldıktan sonra şiir yazmaya özenecek demek. Allah zihin açıklığı versin"* denir.

Yahya Kemal, *Yaprak*'ta belirtilen tuhaflığı 1956'da Sermet Sami Uysal'a şöyle açıklayacaktır:

> "Bana iki defa mükâfat teklif edildi. Birincisini Fikri Tüzer'e: 'Ben yaşlıyım, eski şâirim; gençlere verilsin' diyerek reddettim... İki sene sonra İnönü Mükâfatı'nın 'Hayâl Şehir'e verilmesi için Adnan Adıvar önayak oldu. Ve çok ısrar etti. İnönü Mükâfatı Encümeni'ne bu parayı almak istemediğimi yazdım... Fakat Celâl Esat ile Adnan Adıvar namzetliğimi muhafaza etmek istediler. Onun üzerine bu mükâfat bana verildi. İnönü Mükâfatı'nı almak istemeyişimin bir sebebi de İnönü'yü sevmeyişimdi."**

Yahya Kemal'e en müfrit eleştirileri getiren Fahir Onger, *Yaprak*'ta dikkat çekilen tuhaflığı vurgulayarak, Yahya Kemal'e "büyük ödül" değil de "özendirme ödülü" verilmiş olmasını, şaire hakaret diye değerlendirir. Nihad Sami Banarlı, Nurullah Ataç ve Sabahattin Teoman, Onger'in tutumunu eleştirir. Onger, ödülün tuhaflığı ile başlayan tartışmanın Yahya Kemal'in temsil ettiği sanat anlayışına doğru kaydığını belirterek, "Tanrı Şair"in yeni nesiller tarafından kıyasıya eleştirileceğini ve bu eleştirileri, Yahya Kemal'in "elini öpenler"in kolay kolay karşılayamayacağını söyler.***

Fahir Onger'in haber verdiği türden tepkilerin ilki *İş Mecmuası*'nda "A. H." İmzası ile yayımlanan yazıda görünür. Jürinin aruz vezni ile yazılan bir şiiri ödüllendirmesini eleştiren yazar, "Demek ki 25 senelik edebî hayatımızın kıymeti sıfır. Zira Yahya Kemal 25 sene evvelki devrin bir kıymetidir" der. Yazıda, kıymet ölçüsündeki bu *şaşma* jürinin "körlüğü"yle açıklanır.****

* "İnönü Armağanı", *Yaprak*, S. 2, 15 Ocak 1949.

** Sermet Sami Uysal, *İşte Gerçek Yahya Kemal*, İnkılâp ve Aka Yay., İstanbul, 1972, s. 151.

*** Fahir Onger, "İnönü Armağanı, Yahya Kemal Vesaire", *Edebiyat Dünyası*, S. 18, 15 Mayıs 1949, s. 1-3.

**** A. H., "İnönü Armağanı Münasebetiyle", *İş Mecmuası*, 1 Şubat 1949.

Türk Ocakları'nın 65. yaş gününde İstanbul Üniversitesi'nde düzenlediği Yahya Kemal töreni, halk tarafından büyük bir ilgi görür. Törendeki konuşmalar, radyodan da yayımlanır. Basın, töreni haber olarak işler; köşe yazarları övgüyle anlatır. Bunlar, organizasyonun amaçladığı sonuçlardır; bir de hesapta olmayanlar vardır.

Fahir Onger'in yukarıda anılan yazısının da yayımlandığı *Edebiyat Dünyası* dergisinde Sabahattin Hüsnü, töreni edebiyat adına anlamlı ve önemli bulur; bunun başka şair ve yazarlara ilginin de önünü açacak bir etkinlik olduğunu belirtir ve derginin "sekreter"i olduğu için Yahya Kemal'i değerlendirmek üzere, gençlere törenle ilgili bir soru yönelttiklerini vurgular. "Yahya Kemal'in sanatı hakkında ne düşünüyorsunuz?" sorusunu, Celâl Sılay, Sinan Korle, Fahir Onger, Cavit Yamaç, S. Hakkı Esatoğlu, Hüsamettin Bozok, Turhan Gürkan, Sabahattin Hüsnü ve Vildan Murat cevaplar. Yahya Kemal'i "dilde" ve "ifadede eski" bulan Celâl Sılay, eskide kıymet bulunmadığını söyler. Fahir Onger'e göre, "Yahya Kemal'in sanatı geleneğe bağlı, Doğu-İslâm kültürüne bağlı bir sanattır"; dolayısıyla değersiz olmasa da yersizdir. Cavit Yamaç için Yahya Kemal, "kalıp manzumeler yazan, hâlâ hayalde kalan bir manzumeci"dir. S. Hakkı Esatoğlu, şairin rahatlıkla elenebilecek bir yalancı şöhret olduğunu ima eder. Hüsamettin Bozok, Yahya Kemal'in eski sanat anlayışı içinde büyük bir şair olduğunu kabul eder; ama ona göre de Yahya Kemal'in gelecek nesillere söyleyeceği bir şey yoktur ve gelecekte kimse dönüp de ona bakma ihtiyacı duymayacaktır. Anket sorusunu cevaplayan diğer isimler de, şairi divan şiirinin içinde kalmış, zamanına ve halkına uzak kof bir şöhret olarak değerlendirir.*

Fikir ve Sanat dergisinin ilk sayısında da (5 Mart 1950) Fahir Onger ("Yahya Kemal Meselesi"), Salahattin Hakkı Esatoğlu ("Yahya Kemal Üzerine Aykırı Düşünceler") ve Lütfi Erişçi ("Yahya Kemal'in Hayatı Hakkında Notlar"), yazılarında yu-

* Sabahattin Hüsnü, "Yahya Kemal Yahut 65'inci Bahar", *Edebiyat Dünyası*, S. 22, 15 Aralık 1949, s. 1-4.

karıdakilere benzer görüşler ileri sürerler. Dergi, Yahya Kemal'e müfrit eleştiriler yöneltmek için çıkarılmış gibidir.

Edebiyat Dünyası ile *Fikir ve Sanat*'taki anket ve yazılar, *Kaynak* dergisindeki "Yahya Kemal'e Dair Anket"in uzantısıdır sanki. Bu ankette "genç" şair ve yazarlara şu sorular yöneltilir:

> "1- Yahya Kemal Türk devriminin şairi olabilir mi ve sanatı bakımından yurdumuza fayda sağlayabilir mi?
> 2- Yahya Kemal'in tanrılaştırılması edebiyatımız için faydalı mıdır, zararlı mıdır?
> 3- Yahya Kemal babında başka söyleyecekleriniz nelerdir?"*

Cevapları içinde yer alan ve "F. A. D. O." imzası ile sunulan** anket sorularını sırasıyla Hüsamettin Bozok, Cahit Külebi, Cahit Irgat, Oktay Rifat, Fahir Onger, Şahap Sıtkı, Melih Cevdet Anday, Suat Taşer, Salâh Birsel, Fethi Giray, Nahit Ulvi Akgün, Orhan Burian, Selahattin Batu, Behçet Necatigil, N. İlhan Berk, Kemal Bekir, Attilâ İlhan, F. Hikmet Güner, M. Sabri Altınel, Naim Tirali, Fuat Ofşin, Tarık Buğra, Nihat Kuşlu, Ahmet Ziyaeddin Tuncar, Salahattin Hakkı Esatoğlu, Aclan Sayılgan, Kemal Özgür, Ercüment Uçarı, Eliçin, Metin Eloğlu, İ. Zeki Burdurlu, Şükran Kurdakul, Nevzat Üstün, Kenan Harun, Avni Öztüre, Ertuğrul Erbil, Kemal Çal, Ali Hikmet, Tarık Dursun K., İstiklâl Gökçen, Mustafa Necat, Çetin Altan, Zafer Hüsnü Taran cevaplar.

28. sayıda (1 Nisan 1950) başlayıp 31. sayıda (1 Temmuz 1950) biten anketi, düzenleyici(ler) bir yazı ile değerlendirir. Onlara göre anket, Yahya Kemal'in "sanat kişiliği hakkında ileri sürülen fikirlerin tahkiki [soruşturması]"dir. Bu tahkikten, "Elbette ki Türk devrimi ile bir ilgisi olmayan ve sanatı ile bir fayda sağlayamayan" Yahya Kemal'in "millî şair olamadığı" sonucu çıkmıştır. "Bu arada bazı edebiyatçılar da Yahya Kemal'e körü körüne hayran olmanın verdiği alışkanlıkla, ilkin soruya itiraz etmeğe kalkışmışlar ve böyle bir sorunun neyi izah edeceğini anlamadıklarını söylemişlerdir." Ayrıca, "Ekserisi, henüz Yahya Kemal hakkında peşin hükümlerin etkisinden kurtulamamış"

* *Kaynak*, S. 28, 1 Nisan 1950, s. 19.

** Küçük bir kurnazlık eseri olan bu imzanın Fahir - Avni Dökmeci – Onger isimlerini içerdiği söylenebilir.

olanlar da vardır; "yapılan propagandalar, armağanlar, jübileler, günlük basının mübalağalı neşriyatı bu genç edebiyatçı arkadaşlar üzerinde müessir olmuştur." Bu değerlendirmenin ardından düzenleyici(ler), "anketin sonucunu şöyle toparlar":

> "1- Yahya Kemal inkılâplarımızla ilgilenmemiştir. Sanatının halka ve memlekete bir faydası yoktur.
> 2- Yahya Kemal'in Tanrılaştırılması tamamen yanlış bir harekettir. Zaten bunu yapanlar şairin ahbaplarıdır. Böyle bir hareketin faydası ve lüzumu yoktur.
> 3- Başka söylenecek bir şey yok. Olsa olsa, Yahya Kemal'in zamanımıza intibak edemeyen bir sanatçı olduğu ve şekle dikkat ettiği söylenebilir."*

Çanak soruları beklendiği gibi değil de, hakkaniyetle ve makul bir biçimde değerlendirenler ve bu yaklaşımlarıyla "propaganda"ya kapıldığı söylenenler, cevaplardan anlaşıldığı kadarıyla Orhan Veli, Melih Cevdet, Orhan Burian, Selahattin Batu, Ercüment Uçarı, İ. Zeki Burdurlu ve Zafer Hüsnü Taran'dır. Salâh Birsel, Nahit Ulvi Akgün, Nihat Kuşlu, Kemal Çal ve Çetin Altan mutedillerden; Behçet Necatigil, Naim Tirali, Tarık Buğra, Ahmet Ziyaeddin Tuncar ve Ertuğrul Erbil ise muğlaklardandır.

Anketi yönlendiren etkenlerin yazının başında söylenenler olduğu rahatlıkla fark edilir. Bunların dışında Yahya Kemal'in "millî şair" ve "inkılâp şairi" olmadığı yönünde getirilen kanıtlardan en dikkat çekici olanı, şairin Kavaklıdere Şarapları'nın şişelerinde kullanılan bir beytidir. Sermet Sami Uysal, Yahya Kemal'in "Biz veda etmek üzereyiz kedere / Getir ahbâba bir Kavaklıdere" beytinin "reklam için şarap şişelerinde kullanılmasına çok kızdığını" yazar.** Şairin bu kızgınlığı anket öncesinde mi, sonrasında mı gösterdiği bilinmez.

Dört sayı süren ankete yaklaşık iki yıl sonra Sabahattin Teoman'ın bir söyleşide söylediği sözler üzerine tekrar dönülür. Teoman, Yahya Kemal hakkında olumlu görüş bildirdiği için gönderdiği "yazı"nın dergide yayımlanmadığını ileri sürmüştür.

* F. A. D. O., "Yahya Kemal'e Dair Anketin Sonuçları", *Kaynak*, S. 32, 1 Ağustos 1950, s. 199.

** Sermet Sami Uysal, *A.g.e.*, s. 219.

Kaynak'ın sahibi ve yazı işleri müdürü Avni Dökmeci, Teoman'ın sözlerinin yanlış olduğunu belirtip duruma açıklık getirir ve anılan yazıyı, anket bittikten sonra dergiye ulaşan beş olumsuz cevapla birlikte yayımlar. "Nasihatname" başlığıyla yayımlanan yazısında Teoman, Yahya Kemal'in "aydınlanan değil, aydınlatan bir şey" olduğunu, "sanat işlerinde balık lokantası müşteriliğinden kurtulmak gerektiğini" belirttikten sonra şöyle der:

> "Arkadaşlar, Yahya Kemal ne devdir ne de Tanrı. Yahya Kemal sadece Türk şairlerinin en büyüğüdür. Küçük duyguları bırakın, onun yaşadığı çağda ne kadar değerli olursanız olunuz her vakit küçük görüneceksiniz. Çağımızdan uzaklaştıkça görünmeyeceksiniz bile. Bu, bizim neslin şairleri bakımından üzülünecek, edebiyatımız bakımından ise övünülecek bir şeydir. Ne mutlu sizlere ki Yahya Kemal yüzünden küçük kalacak veya hiç hatırlanmayacaksınız."*

Sabahattin Teoman bu sözleri söylediğinde, seslendiği "arkadaşları"ndan bazıları, ya "toplumcu" görüşü sahiplenerek düşüncelerini kemikleştirmiş ya da edebiyattan bütünüyle uzaklaşmıştır. Gerçi bazıları, zaten edebiyatta hiç olmamıştır. Kalanlardan bazıları, Nâzım Hikmet'in affedilmesi kampanyasına Yahya Kemal'in imza vermemesini sağlam bir delil olarak kullanıp, şairi geçmişin karanlıklarına göndermiştir. *Yeryüzü* dergisindeki bir yazıda, Yahya Kemal'in "gerçek şair"ler arasında yeri olamayacağı bildirilirken bu delilden yararlanılmıştır. Sadece Yahya Kemal'in değil, onun açtığı kanalı kullananların da "gerçek şair" *sınıfı*nın dışına alındığı ve popüler tabirle *ötekileştirildiği* şu cümle üzerinde bugünün gerçek ya da *öteki gerçek* şairlerinin düşünmesi gerektiği kanısındayım: "Bugün putlaştırılan bir Yahya Kemal efendiden, saray artığı üç beş bendegân ve ileri bir dünya görüşünden mahrum sanat yoksullarından başka kim zevk alıyor?"**

Soru, son üç sözcüğü ile hâlâ yenidir: Yahya Kemal'den "kim zevk alıyor"?

* Sabahattin Teoman, "Nasihatname", *Kaynak*, S. 54, 1 Mayıs 1952, s. 174.

** Halil Dumanoğlu, "Gerçek Şair", *Yeryüzü*, S. 10, 1 Mart 1952, s. 1.

Yahya Kemal Korsanlığı

Yahya Kemal Beyatlı'nın çeşitli dergilerde yayımlanmış şiirleri bir araya getirilerek oluşturulan *24 Şiir ve Leylâ*, bugünkü anlamda olmamakla birlikte, Cumhuriyet tarihinin ilk korsan şiir kitabıdır. Abdülhak Şinasi Hisar, *Yahya Kemal'e Vedâ* adlı kitabında, bu korsan "hadisesi"ni değerlendirirken hem yapılan işteki ahlaksızlığa hem de kitabın düzenlenişi ve sunuluşundaki çelişkiye dikkat çeker. Ona göre bu, Yahya Kemal sömürüsüdür ve şair yaşarken benzer birkaç sömürüyle daha karşılaşmıştır. Hisar, Yahya Kemal'in bu duruma "son derece kızdığını" aktarır. Kızması da sebepsiz değildir; çünkü sağlığında şiirlerinin bir kitapta toplanması için kendisine çok cazip teklifler getirilmiştir. Bunlardan birkaçına tanık olduğunu belirten Hisar, şu bilgileri verir:

> "Sâbık Mısır Hidivi Abbas Hilmi Paşa'nın dâmadı Kıbrıslı Şevket Bey galiba 15 bin kitabının kâğıt ve matbaa masrafları için kitabın satışı ile sarfiyat iade edilmek şartiyle kendisine bir avans vermek istemiştir. Başka bir defasında da noter olan bir dostu da şiir kitabına tab'ı için lâzım gelen parayı bir avans olarak vermişti. Tamamen itimat olunacak mühim bir baskı müessesesi de bu kitabın tab'ı hakkında bir teklifte bulunmuştu."*

Cahit Tanyol, yayın dünyasındaki Yahya Kemal sömürüsünün şairin ölümünden sonra da sürdüğünü, "Hayatta iken hakkında

* Abdülhak Şinasi Hisar, *Yahya Kemal'e Vedâ*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1979, s. 214.

yazılan bir kitaba, şiirlerinden parçalar alındı diye kıyameti koparan şair ölümünden sonra sömürünün tam ortasına düştü"* cümlesiyle vurgular. Buradaki sömürü vurgusu, tam da Abdülhak Şinasi Hisar'ın memnuniyetle karşıladığı "Yahya Kemal Külliyatı" girişimini gözetmektedir. Gözetilen durum bir tarafa, vurgu önemlidir. Gerçi benzer bir hassasiyetle Tanyol'dan önce İsmail Habib *24 Şiir ve Leylâ*'ya, "Beş altı sene evvel kendisinden habersiz olarak bir kütüphane onun eskiden matbu ve malûm beş on manzumesini tarihsiz ve imzasız olarak neşretti"** diyerek dikkat çeker. Son sayfasında, "Bu şiirler YAHYA KEMAL Beyin muhtelif mecmualarda çıkan yazılarından iktibas edilmiştir" (s. 32) açıklaması yer alan *24 Şiir ve Leylâ*'nın kapağında da içinde de hangi "kütüphane" tarafından yayımlandığına ilişkin bir bilgi yoktur. Ayrıca kitabın yayın yılı, üçüncü sayfada "1932", arka kapakta ise "1933" olarak belirtilmiştir.

Nurullah Ataç'm 5 Mart 1933 tarihli "Milliyet" gazetesinde yayımlanan yazısı, kitabın yayın tarihini tashih eder. Anılan yazının bu tashihten öte anlamları vardır. Ataç da Hisar gibi kitaptaki şiirlerin dizgi yanlışlarıyla dolu olduğuna dikkat çekerek şöyle der:

> "Bizim neslin edebiyatla meşgul olanları o manzumelerin çoğunu, hemen hemen hepsini ezbere biliriz; bunun için kitabı okurken eksikleri tamamlayıp yanlışları düzeltebiliyoruz. Fakat kitap bizim için değil, Yahya Kemal'in şiirlerini ezbere bilmeyenler içindir. O kitabı okuyan gençlere tavsiye ederim, her parçayı bilenlere sorup tashih etsinler."

Bütün bu bilgiler, bir "şehir efsanesi"ne dönüşen *24 Şiir ve Leylâ*'yı, Ankara Olgunlar Sokağı'ndaki "Kitapçı Muzaffer"de bulduğumda nasıl heyecanlandığımı biraz açıklar sanırım. Doğrusu, bir "vesika değeri" var bu kitabın; içindeki notlar, hem Ataç'ı hem Hisar'ı doğrulayacak nitelikte. Hisar, kitabın "yirmi dört" değil, "yirmi üç" şiirden oluştuğunu; dolayısıyla veri-

* Cahit Tanyol, *Türk Edebiyatında Yahya Kemal*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 188.

** İsmail Habib, *Tanzimattan Beri I Edebiyat Tarihi*, İstanbul, 1942, s. 343.

len ismin yanlış olduğunu vurguluyordu. Benim elime geçen *24 Şiir ve Leylâ*'ya, 9.V.1935'te "Tan"da yayımlanan "Rindlerin Ölümü" güzel bir el yazısıyla eklenerek şiir sayısı "yirmi dört"e çıkarılmış. Ayrıca bazı sayfalara, Arap harfleriyle bir şeyler yazılmış. İlk anda, Ataç'ın yazısını hatırlayarak şiirlerin tashih edildiğini düşündüm; ama dikkatle okuyunca gülmekten kendimi alamadım. Bir buluşma teklifi ve ısrarı vardı farklı sayfalardaki satırlarda. Bu teklifin Arap harfleriyle iletilmesi, kitabın sahibinin yaşı hakkında bir bilgi veriyor. Alfabe inkılâbının 1 Kasım 1928'de yapıldığı hatırlanırsa, kitabın sahibinin genç biri olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bununla birlikte, yapılan teklifin civardakiler tarafından okunmaması için de eski harflerin tercih edildiği söylenebilir. Sayfalarda neler yazıldığını aktarmadan, kitabın Yahya Kemal'in şiirlerini ezbere bilen birine ait olamayacağını belirteyim; çünkü şiirlerde hiç tashih yok. Ataç'ın dediği gibi, "genç" birinin olsa gerek bu kitap. Nereden bakılırsa bakılsın bir hikâye içerdiği ise açık. Hikâyeden geriye kalan sözler şöyle:

"Dışarı çıkmaz mısınız...
Nasıl olur nereye?
Fidanlığa gideriz...
Sizi orada bekleyeceğim...
(Olmaz)
İmdi gelemez." (s. 10)

"Saat 3.20'de sizi bekleyorum.
Ben birazdan geleceğim. Endişe
edecek bir şey yok. Şu işden konuşuruz" (s. 13)

"Ben beşde Dişci Adnan'a gideceğim.
Sizinle öyle fidanlıkda filan konuşamam." (s. 28)

"Beşde yine dişciye gidersiniz.
Ben 2.20'de sizi beklemek üzere
fidanlığa gidiyorum.." (s. 31)

Hikâyeyi bir tarafa bırakarak, Ataç ile Hisar'ın savunduğu gibi kitaptaki şiirlerin dizgi yanlışıyla dolu olup olmadığı soru-

nuna da değinme gereği duyuyorum. Doğrusu kitaptaki dizgi yanlışları, bir iki şiir dışında, anlamı etkileyecek oranda değil. Korsan bir yayın için, o günün şartlarında "iyi bir iş çıkarıldığı" bile söylenebilir. Bununla birlikte, Yahya Kemal gibi bir şairin bu yanlışları ve yapılan işin yanlışlığını hazmetmesi mümkün değildir. Ataç'm "kitabı okurken eksikleri tamamlayıp yanlışları düzeltebiliyoruz" sözündeki "yanlışları düzeltmek" bir tarafa, "eksikleri tamamlama" durumu üzerine de bir iki söz söylenmeli. Kitaptaki şiirlerde, *Kendi Gök Kubbemiz* (İstanbul, 1983) ve *Eski Şiirin Rüzgârıyle* (İstanbul, 1983) esas alınarak söylemek gerekirse eksik görünen tek şiir "İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel"dir; bu şiirin bir beyti *24 Şiir ve Leylâ*'da yer almadığı gibi, ciddi iki de dize değişikliği dikkati çekmektedir. Dize değişikliği, bir de "Fâzıl Ahmed'e Gazel"de görülür.

Yahya Kemal'in sözcük hassasiyeti, şiirin içinde olanların malumudur. *24 Şiir ve Leylâ*'daki bazı sözcüklerin, Ataç'm ve Hisar'ın dikkat çektiği gibi yanlışlıktan değil, Yahya Kemal'in şiirler üzerinde çalışmasından kaynaklandığı açıktır. Dolayısıyla onun şiirini ezbere bilen farklı kişilerin farklı tashihlere gideceği söylenebilir. Nitekim *24 Şiir ve Leylâ*'da "Yeniçeriye Gazel" adıyla yer alan şiirde görülen değişiklik de bunu işaret eder. Bazılarının hafızasında *Eski Şiirin Rüzgârıyle*'deki haliyle kalan dizeler, Reşat Ekrem Koçu'nun hafızasında *24 Şiir ve Leylâ*'daki gibi kalmıştır. Şiirin son iki beyti, *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitaba aşağıdaki gibi girmiştir:

"Düşsün çeleng-i Rûm'un eğilsin ser-î Firenk
Vur Türk'ü gönderen yed-i takdîr aşkına

Son savletinle vur ki açılsın bu sûrlar
Fecr-î hücûm içindeki Tekbîr aşkına"

24 Şiir ve Leylâ'da yukarıdaki ilk beyit yoktur ve şiir, Reşat Ekrem Koçu'nun aktardığı şu beyitle biter:

"Vur, rûh-ı pür fütûh-ı Muhammed'le yekzebân
Fecr-i hücûm içindeki tekbîr aşkına"*

* Reşat Ekrem Koçu, "Yahya Kemal, Şiirleri ve Son Günleri", *Yeni Sabah*, 2 Kasım 1958.

İlk dizedeki değişiklik, ciddi bir anlam kaymasına yol açmaktadır. Temkinli bir şekilde şu söylenebilir: Yahya Kemal'in hayatında önemli bir sıkıntıyı haber veren 1932-1933 yıllarında şairin böyle bir söylemle gündeme getirilmesi veya sunulması, onu rahatsız etmiş, hatta korkutmuş olabilir. Kâzım Yetiş, *Yahya Kemal I Hayatı* (İstanbul, 1998) adlı önemli kitabında, şairin anılan yıllardaki sıkıntıyla ürettiği vehme dikkat çeker. Temkinli olarak ileri sürdüğüm görüş, Yetiş'in dikkat çektiği "vehim"le desteklenebilir.

Cumhuriyet döneminin ve Türk şiirinin ilk korsan kitabı, anlaşılacağı üzere hem şair hem dönem hem de içinde yer alan hikâye ile şairin okuru hakkında pek çok şey söylüyor. Bitirirken, Yahya Kemal'in ölümünden iki yıl sonra, *Kendi Gök Kubbemiz* yayımlanmadan bir yıl önce Feride Nâzan tarafından hazırlanan *Türk ve Dünya Şiirinde Yahya Kemal* (Edirne, 1960) adlı bir başka korsanlığa daha dikkat çekeyim. Ayrıca, 1933'teki "30 Kuruş"un bugün kaç liraya tekabül ettiği merakı içinde olduğumu da belirteyim.

Nâzım Hikmet'in İlk Şiir Kitaplarına Getirilen Eleştiriler

Nâzım Hikmet'in şiiri etrafında gelişen tartışmalar, çoğu zaman onun şahsiyetini ve dünya görüşünü olumlamak ya da olumsuzlamak niyeti taşıyan söz savaşlarına dönüşmekte; bu da Nâzım Hikmet'in şair değil, bir ideolog olarak yorumlanmasına yol açmaktadır. Nâzım Hikmet, kuşkusuz, ideolojik bir figürdür de; ama bu durum, şiirlerinin sadece ideolojik verilerle anlaşılıp yorumlanmasını veya şiirlerine ideolojik yönlendirenlerle yaklaşılmasını gerektirmez. Edebiyat eleştirmenlerinin ve şairlerin izlemesi gereken en tutarlı ve sağlıklı yaklaşım, onun şiirlerinden yola çıkarak düşüncelerine varmak olsa gerektir. Özellikle şiir adına konuşulduğu ileri sürüldüğünde, doğru tutum bu olmalıdır.

İlginçtir, Nâzım Hikmet'in şiirleri üzerine konuşulurken onun ideolojik duruşu öne çıkarılır da tiyatro eserleri, romanları ve düzyazıları görmezden gelinir. Burada, şiir eleştirisi adına önemli bir sorun oluştuğu dikkatten kaçmaz. *Şair* Nâzım Hikmet, ya ideolojik duruşuyla benimsenir ya da yine aynı duruş nedeniyle reddedilir. Bu durum, dün olduğu gibi, ne yazık ki, bugün de büyük oranda böyledir.

Nâzım Hikmet şiirini, *Nâzım redcileri*nden kurtarmak ve korumak, bir yerde, *Nâzımperestler*den de kurtarmak ve korumak anlamına gelmektedir. Onun ilk şiir kitaplarına getirilen eleştiriler dahi şiirlerinin *okunduğuna* işaret ederken, bugünkü durum, hayret vericidir doğrusu. Şiirlerine "Kabulcülerin ve retçilerin

bugün getirdikleri eleştiriler; dünkü eleştirilerin neresinde duruyor, dünkü eleştirileri ne kadar aşmıştır?" gibi soruların cevaplanmasında düne gitmenin yararı vardır. Bu bakımdan, yazıda görülecek alıntı çokluğunun anlayışla karşılanacağını umuyorum. Bu yazı, Nâzım Hikmet şiirini çözümleme amacı taşımıyor; her geçen gün belleği daha da zayıflayan edebiyat eleştirisine bir katkı ve Nâzım Hikmet şiirine yaklaşım noktasında bazı ipuçları sunuyor.

Nâzım Hikmet'in şiirleriyle ilgi toplamaya başlamasında, Peyami Safa'nm göz ardı edilemeyecek bir rolü vardır. Rusya'dan Türkiye'ye gelen Nâzım'ı Güzel Sanatlar Umûm Kâtibi olan Peyami Safa, hem bir dost hem de bir şair olarak benimsemiş ve o dönemde Güzel Sanatlar Birliği'nin Alay Köşkü'nde düzenlediği müsamerelerde Nâzım Hikmet'i izleyicilere "büyük şair" diye sunmuştur. Peyami Safa-Nâzım Hikmet dostluğu, Nâzım'm *Resimli Ay*'da başlattığı "Putları Yıkıyoruz" kampanyasının ardından, Peyami Safa'nın şairi destekleyen yazılarıyla pekişmiştir.

Nâzım Hikmet, Rusya'dayken yazdığı şiirlerin bir bölümünü 1929 yılında *835 Satır* adıyla kitaplaştırmıştır. Bu kitap, içindeki şiirlerin yapısal özellikleri, bilhassa biçim yeniliğiyle Türk şiirinin o güne kadar görmediği bir sanat anlayışın ürünüdür.

Ahmet Hâşim, kitabı değerlendirdiği yazısında, şairin kullandığı şiir biçiminin yeni olmadığını, bu türde şiirlerin dünyanın pek çok ülkesinde yazıldığını söylemekle beraber, şairin biçim yeniliğini *Türkçeye taşımasını*, başarı olarak görür ve Nâzım Hikmet'in şiirini bir "orkestra"ya benzeterek, bu "orkestra"nm yalnız "marşlar" çalmasını eleştirir. Bu eleştiride, Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki sesin sertliğine karşı tavır alındığı bellidir. Ahmet Hâşim, şiirlerin sesini şöyle değerlendirir:

> "Eskiden şiir bir tek düdükle söylenirdi. Nâzım Hikmet Bey bir tek âlet yerine koskoca bir orkestra vücuda getirmiş. Fakat bu zengin orkestra yalnız marş nevinden birtakım heyecanlı havalar çalıyor."*

Nâzım Hikmet'in Türk şiirine yeni bir ses getirdiğini iddia eden Ahmet Hâşim, şairin şiirlerini içerik olarak "tuhaf" bulur.

* Ahmet Haşim, "835 Satır", *İkdam*, nr. 11494, 24 Nisan 1929.

835 Satır'daki söyleyişi, veznin farklılığını ve dilin kullanımını yeni olarak kabul eden Ahmet Hâşim, "Şair, müheykel bir şekil hâlinde semanın maviliğine karşı durmuş, cidden tuhaf, fakat ahengi emsalsiz garip aletin tellerini söyletiyor"* diyerek, daha çok kitabın şekil özellikleri üzerinde durur.

Yakup Kadri de *835 Satır*'ı, "Türk şiirindeki, hatta Türk dilindeki inkılâbın ilk satırı"** olarak değerlendirmiştir.

835 Satır, daha ismiyle içindeki şiirlerin yapısı hakkında bir fikir vermektedir. Şair, şiiri dize olarak değil, satır olarak düşünmüş ve böylece şiirdeki dizeci anlayışı kırmak istemiştir. *835 Satır*; şiirlerdeki dize kırmalar, bazı kelimelerin büyük puntoyla dizilmesi, bazı satırların koyu veya italik yazılması, bazı kelimelerde hecelerin bölünmesi gibi şekil yenilikleri yanında, Ahmet Hâşim'in belirttiği gibi "orkestra"yı andıran bir sesi de içerir. Sesin "düdük"ü değil "orkestra"yı çağrıştıran bir yapıya bürünüşü, Nâzım Hikmet'in sanat anlayışıyla ilgilidir. Toplumcu sanatı savunan şair; elbette kalabalığın, toplumun sesini yakalayabilmek için şiirlerinde "orkestra"yı duyuran bir ses arayacaktır. İsmail Habip, şairin bu tavrını, dönemin bireyci şairlerinden ayrılan bir özellik olarak yorumlamış ve Nâzım Hikmet'le Necip Fazıl'ı karşılaştırarak şunları söylemiştir:

> "Kavalın diğer musiki aletlerinden şu farkı vardır ki, hiçbir çoban kavalını başkasına dinlettirmek için çalmaz; o, bunu sadece kendi için çalar. Çoban ki dağ başında yalnızlığın timsalidir, kaval da ancak yalnızlığın terennüm vasıtası olabilir."***

Nâzım Hikmet, ilk şiir kitabında, Marksist dünya görüşü ve "diyalektik materyalist" felsefeyi şiirini temellendiren düşünsel kaynaklar olarak belirlemiştir. Kitaptaki "Berkeley" adlı şiir, idealizmle hesaplaşma gibidir ve onun düşünsel yönelişinin manifestosu olarak yorumlanabilir.

Nâzım Hikmet'in ikinci şiir kitabı *Jokond ile Sİ-YA-U* (1929) hakkında Peyami Safa, çözümleyici bir eleştiri yazısı yazar. Kitabı, "fantezi, bir hiciv ve tezyinî bir resim gibi yalnız beşeri mu-

* Ahmet Hâşim, *A.g.y.*

** Yakup Kadri, "835 Satır", *Milliyet*, 28 Nisan 1929.

*** İsmail Habip, *Edebi Yeniliğimiz II*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1932, s. 500.

hayyileyi tatmin eden cazip bir renk oyunu"* olarak gören P. Safa, Nâzım Hikmet'in kitabını "bütün şekli fantezisinden soyup" okur karşısına "çıplak çıkaracağını" söyler ve kitaptaki "konu"nun şairin "ruhunda" geçtiğini iddia eder. Yazar, şairin kitapta anlattıklarını okuyucunun ruhuna geçirebildiğini, bir sanat eserinin başarısının da burada aranması gerektiğini belirttikten sonra, "Tez nedir? İddia nedir? Edebiyat nazariyesi nedir? Falan, filan nedir?" diyerek kitabı, Nâzım Hikmet'in sanat anlayışını pek de gözetmeden yorumlar.

Jokond ile Sİ-YA-U'yu "beynelmilel bir eser" diye öne çıkaran Peyami Safa, bir edebi eserin "bedîî tesir"ini, bireysel bir zeminde bulduğunu söyler ve Nâzım'ın bu eserini "Türk edebiyatında büyük inkılâp" olarak değerlendirir. Nâzım Hikmet'in şiir anlayışını ve dünya görüşünü tersine çeviren bu eleştiride yazar, şairin kendisinin iddia ettiği gibi "idealizmin ve spiritüalizmin düşmanı", "realist", "nikbin" ve "materyalist" olmadığını, bu eserin, onu "hayatta idealist ve lirik" hatta "mistik" bir şair olarak gösterdiğini belirtir.

Peyami Safa, Nâzım Hikmet'in *Jokond ile Sİ-YA-U* ile Türk şiirine ve Türk diline kazandırdığı yenilikler hakkında da, "Nâzım, şiirin birçok unsurlarını inkâr etti, birçok elzemleri lüzumsuz bıraktı. Türk nazmının şekillerinde hürriyeti ilan eden ilk adam odur"** der.

Peyami Safa, yazısının sonunda, Nâzım Hikmet'in "bedîî mefkûresine yanlış isim takmış adam" olduğunu söyleyip, "Nâzım Hikmet'i büyük Türk şairini bedîî iddialardan uzaklaştığı yerlerde arayınız" diyerek, onun "idealist"liğini yineler. Peyami Safa'nın bu çözümleyici yazısı, gerçekten de, Nâzım Hikmet'in şiir anlayışıyla hiç uyuşmamaktadır. Yazının yayımlanışından sonra Nâzım Hikmet, düşünsel olarak Peyami Safa ile ayrı yerlerde bulunduklarının farkına varmıştır. Kemal Sülker, *"Jokond ile Sİ-YA-U* eleştirisi, Nâzım Hikmet ile Peyami Safa arasına buzdan bir duvar ördü"*** diyerek, durumu açık bir şekilde belirlemiştir. Yalnız, şairin *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932) adlı kitabı üzerine yaz-

* Peyami Safa, "Jokond ile Sİ-YA-U", *Resimli Ay*, S. 10, Aralık 1929, s. 26.

** Peyami Safa, *A.g.y*, s. 27.

*** Kemal Sülker, *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı (1929-1933)*, 2. Cilt, Yalçın Yayınları İstanbul 1990, s. 157.

dığı eleştiride, Şevket Süreyya'nm da bu kez adı geçen kitap dolayısıyla Peyami Safa'nın söylediklerine yakın fikirler ileri sürmesi, Nâzım'm "materyalist mi", "idealist mi" olduğu noktasmda Peyami Safa'nm önyargılar taşımadığını düşündürmektedir.

Şevket Süreyya'nın *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* üzerine yazdığı eleştirel yazıya geçmeden, Nâzım Hikmet'in 1930'da yayımladığı *Varan 3* adlı kitap için Ahmet Kutsi'nin yazdığı yazıya değinmenin yeridir. Bu yazıda, Ahmet Kutsi, kitabın içeriği ve şiirlerdeki konular üzerinde durur ve sanatın topluma yönelmesinin, "makine ve toprak" hakkındaki düşüncelerin toplumcu bir edebiyat anlayışını belirginleştirdiğini savunur. Ahmet Kutsi'nin şu sözleri, Nâzım Hikmet şahsında bütün bir toplumcu sanat anlayışının eleştirisi olarak okunabilir.

> "Kendini sanattan, güzelden başka herhangi bir emelin hâdimi yapan her sanatkâr yaratıcılık kudretinden kaybeder. Burada sanatkârın hizmet ettiği emel ne olursa olsun netice birdir. Ancak sanatkârın eserinde devrinin veya kanaatini esir eden bir mefkûrenin izi bulunmaz demek değildir. Elverir ki bu bize kudretli bir sanat ışığında görünsün."*

Şevket Süreyya yukarıda anılan yazısında şairin gerçeklikten uzak olduğunu ve düşüncelerinde tutarsızlık bulunduğunu iddia etmiştir. "Benerci Nâzım'ın kendisidir!" gibi kesin bir hüküm veren yazar, Nâzım Hikmet'i "yolunu bulamamış bir idealist" olarak görmektedir. Yazar, Nâzım'ın "determinist" yaklaşımlarını da eleştirir ve her ülkenin sorunlarının farklı olduğunu, dolayısıyla önerilecek çözümlerin de farklı olması gerektiğini söyler:

> "Nâzım Hikmet bütün yazılarını, bir içtimaî tezadın ifadesi sayar. Fakat bana kalırsa bu ifade Nâzım'da bizzat bu içtimaî tezadı cemiyet harici kılacak kadar mücerretleşmiş ve subjektifleşmiştir. Ve bu ifade galatı şuradan gelir ki, bizzat Nâzım'ın kendisi, dünyanın bütün memleketlerinin davasını bir ve dünyanın bütün insanlarını birbirine benzer görecek kadar realitenin ve cemiyetin haricinde kalmıştır."**

* A(hmet) K(utsi), "Varan 3", *Görüş*, C. I, S. 1, Temmuz 1930, s. 56.

** Şevket Süreyya, "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?", *Kadro*, S. 4, Nisan 1932, s. 31-39.

Şevket Süreyya'nın özellikle son cümlesi, Nâzım Hikmet'in dünya görüşünü olduğu gibi, şiir anlayışını da geçersizleştirmeye matuftur sanki. Yazarın yukarıdaki sözlerinden "diyalektik materyalizm"e karşı durduğu da anlaşılmaktadır. Nâzım'm düşüncelerini eleştirirken onun dünya görüşünü ve şiir anlayışını tutarsızlıkla suçlayan yazar, şairin *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de gerçeklikten kaçarak "sezdiği" bir kavrama *bağlanıp* kendine yabancılaştığını, bunun sonucunda "hem mücadelenin, hem ilmin haricinde kaldığını" iddia eder. Nâzım Hikmet'in yeni Türkiye'yi ve yeni Türkiye'nin beklentileriyle ideallerini göremediğini vurgulayan Şevket Süreyya, şairin yeni Türkiye adına, geleceğe ilişkin düşüncelerini ve yaklaşımlarını da kesinlikle onaylamamıştır.

Kuşkusuz, Peyami Safa ile Şevket Süreyya, Nâzım Hikmet'in şiirine çok farklı beklentilerle bakmaktadır. Bununla birlikte, farklı çıkış noktalarından aynı yere gelmiş olmaları, Nâzım'ın sanat anlayışına getirilen açık ve örtük eleştiriler bir yana bırakılırsa, söylediklerinde bir gerçek payı bulunduğunu düşündürmektedir. Nitekim Nurullah Ata(ç) da Nâzım Hikmet hakkında yazdığı bir yazıda, Peyami Safa ile Şevket Süreyya'nın ileri sürdüğü düşüncelere yakın eleştirilerde bulunmuştur. Nâzım gibi "kuvvetli bir sanatkâr"ın bir fikrin yayıcısı olma girişimlerine hoş bakmayan yazar, "Herhâlde bir gün onun eserlerinin de, mensup olduğu kolun bütün şairlerinin eserleri gibi, *'perime'* yani vakti geçmiş addedileceği ne yazık ki şüphesizdir"* sözleriyle şairin geleceği hakkında endişe duyduğunu bildirmiştir.

Nurullah Ata(ç), "İnsan eskimez, fikirler eskir" dedikten sonra Nâzım Hikmet'in sırf fikir ve cereyanlarında kalırsa eskiyeceğini örtük bir biçimde belirtir; ona karşı olduğu noktayı da şöyle açıklar: "Nâzım Hikmet'in eserlerine karşı başlıca itirazımız işte budur. Ebedi unsurlardan ziyade, devrin geçici heveslerine, cereyanlarına bağlanmasıdır. Nâzım, *zamanının adamı*dır."** Nurullah Ata(ç)'nm bu sözlerinden, Nâzım Hikmet'in savunduğu sanat görüşüne karşı olduğu anlaşılmaktadır.

* Nurullah Ata, "Fikirler ve İnsanlar/Nâzım Hikmet", *Milliyet*, Nu. 2151, 4 Şubat 1932, s. 2.

** Nurullah Ata, *A.g.y.*, s. 2. Vurgu, bana ait.

Nurullah Ata(ç), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* üzerine yazdığı yazıda, şairin şiirlerini okurken insanın büyülenmesine karşın kitap kapatıldığında büyünün bozulduğunu söyler. Bu yazı, Nâzım Hikmet'in sanat anlayışına şiirleri gözetilerek eleştiriler getirilmesi bakımından önemlidir. Nurullah Ata(ç)'nm "Nâzım Hikmet kalabalığa hitap eden adamdır" sözü, şairin toplumcu sanat anlayışını vurguladığı kadar, şiirlerindeki ses yapısını ve heyecanı da gözetir. Nâzım'm şiirde yakaladığı ahengi, fikrin heyecanlaşmasmda bulan yazar, "grevden bahseden şiirin ahengi, o ziyadar uğultu uzun yıllar beyninizin içinde dolaşıyor" sözüyle şairin şiirde ahengi nerede aradığını da belirtmektedir. Nurullah Ata(ç), her ne kadar şiirde yakalanan bu ahengi beğense de, böyle bir ahengin sadece kalabalıkları heyecanlandıracağını düşündüğü için bunu geçici bulur.

"Nâzım Hikmet değişirse" başlıklı bir başka yazısında da Nâzım Hikmet'le "şiirde tez" konusunda anlaşamadıklarını söyleyen Nurullah Ata, şairin "these" ile "tendance"ı karıştırdığını, aslında şiirlerinin tezli oluşlarından öte, bir "tendance"ı içerdiğini belirterek şunları söyler: "Yeni şekiller, yeni ahenk bulmaya çalışırsa bu, ancak fikirlerini tesirli kılmak içindir. Nâzım Bey, 'these' ile 'tendance'ı bile bile, davasını kolay kazanmak için birbirine karıştırıyor."* Nurullah Ata'nm bu sözleri, daha sonra *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* hakkında yazdığı yazıda ileri sürdüğü düşünceler bakımından önemlidir ve bir bakıma o yazıyı öncelemektedir.

Polemiği seven Nâzım Hikmet, Peyami Safa'nm ve Şevket Süreyya'nın yukarıda değinilen yazılarına *yazıyla* karşılık vermemiştir. Gerçi Peyami Safa ile o günlerde yakınlığı sürmektedir ama Şevket Süreyya'nın "solcu arkadaşlarıyla bağını koparmış, hükümetin emrinde çalışmayı kabul etmiş"** olması, aslında Nâzım'm Şevket Süreyya'ya cevap vermesi için yeterli bir nedendir. Nitekim Nâzım, Şevket Süreyya'nın şahsında bütün "Kadrocular"a cevabını "Cevap Numara Dört" başlıklı bir şiirle vermiş ve şiirin başına da aynen şöyle bir not eklemiştir:

* Nurullah Ata, "Fikirler ve İnsanlar/Nâzım Hikmet Değişirse", *Milliyet*, Nu. 2079, 24 Teşrinisâni 1931, s. 2.

** Kemal Sülker, *A.g.e.*, s. 240.

Bu yazı gizli bir din halinde bir nevi Neo-Faşist bir ideoloji yaptıkları halde bunu ikrardan sakınanlara aittir. Böyle bir halt karıştırmıyoruz, diyenler üzerlerine alınmıyabilirler.

"Cevap Numara Dört" adlı şiiri, şair daha sonra *Gece Gelen Telgraf* (1932) adlı kitabına da almıştır.

Nâzım Hikmet, Peyami Safa'nm yazısına cevap vermemiştir ama *Jokond ile Sİ-YA-U* üzerine Nâzım'ın yakın arkadaşı Sadri Etem (Ertem)'in yazısı, Peyami Safa'ya cevap olarak düşünülebilir. Sadri Etem, "Onu anlatanlar, anlatmak isteyenler şimdiye kadar yalnız bir şey yaptılar: Kendilerinden, damaklarındaki zevkten bahsettiler"* sözüyle Peyami Safa'nın yazısına gönderme yapmaktadır sanki. Sadri Etem, Nâzım'ın "şair" olduğunu, hem de "hem iç, hem dış olmak itibariyle yeni bir mektebin başı" bulunduğunu söyleyip şairin "teknik" yenilikleri üzerinde durur. Teknik yenilikler arasında vezin, ahenk ve dile değinen yazar, "Şair bizi süslenen kabukları temizlemekten kurtarıyor. İşte Nâzım'ın tekniği!" diyerek, şairin var olan beğeni karşısındaki tavrını belirginleştirir. Nâzım'ın "halkçı bir şair olduğunu, bu özelliğinin eserlerinde açık bir biçimde görüldüğünü belirten yazar, şairin zamanın şiir anlayışlarına karşı açtığı savaşta "bilinç"i şiire egemen kıldığını iddia eder ve bu bilincin Nâzım Hikmet'te "Diyalektik Materyalizm"e olan bağlılıkla pekiştiğini vurgular.

Sadri Etem'in anılan yazı boyunca "Diyalektik Materyalizm"i açıklaması, Peyami Safa'nın eleştirilerinin karşılığı olarak yorumlanabilir. "Diyalektik Materyalizm"den ne anlaşılması gerektiğini uzun uzun açıklayan yazar, "Nâzım'ın heyecanlarında maddenin haricinde, metafizik hiçbir hayranlık, hiçbir heyecan yoktur" cümlesiyle adını doğrudan anmasa da Peyami Safa'ya şiddetle karşı çıkmış olur.

Nâzım Hikmet'in şiirini savunan bir başka yazı da Tayyar Fethi'ye aittir. Şiirde eski zevkin değiştiğini söyleyen Tayyar Fet-

* Sadri Etem, "Hem Materyalist, Hem Şair Olmak Kabil mi?", *Resimli Ay*, Y. 7, S. 4, Haziran 1930, s. 35-36.

hi, *Gece Gelen Telgraf*'ı tanıttığı yazısında, yeni şiir zevkinin özelliklerini, eskiden farklarını şöyle tespit eder:

> "Artık her şeyde olduğu gibi, şiirde de renk ve şekil büsbütün başkalaştı. Telakkiler de, günün siyasî ve iktisadî mefhumları gibi değişti. Dün güzel dediğimiz şeyler bugün eski kıymetini muhafaza edemiyor."*

Nâzım Hikmet'in şiirde değişen bu "telakkiler"in ve "güzellik anlayışı"nın şairi olduğunu ileri süren yazar, şairin toplumcu şiir anlayışını benimsediğini, bireysel konulardan uzak durduğunu, "Eserlerinde ne kadın saçından örülmüş mısralar ve ne mânâsız bir gün batışı rengi var" sözüyle belirtir. Bu cümledeki "kadın saçından örülmüş mısralar" ifadesi, Necip Fazıl'ın şiirlerini; "mânâsız bir gün batışı rengi" ifadesi de Ahmet Hâşim'in şiirlerini hatırlatmakta ve böylece eski zevkin şairleri de isim vermeden açığa çıkarılmaktadır.

Tayyar Fethi'nin "Onun eserlerinde insanı düşündürecek bir kuvvet var" cümlesi, Nâzım Hikmet'in şiir anlayışındaki önemli bir noktaya işaret eder. Nâzım Hikmet şiirleriyle insanları *düşündürür*, hayale daldırmaz şeklinde açabileceğimiz yukarıdaki cümleden sonra yazar, şairin okuyucuyu etkilemek için hayal yerine heyecanı benimsediğini belirtir. Bu da Nâzım Hikmet'in sanat anlayışıyla ilgili ayırt edici bir özelliktir kuşkusuz.

Nâzım Hikmet, edebiyat dünyasında şiirleriyle olduğu kadar, bazı girişimleriyle de tartışılmıştır. "Putları Yıkıyoruz" kampanyası, Nâzım Hikmet'in tartışılmasına neden olan girişimlerinden biridir. *Resimli Ay*'ın Haziran 1929 tarihli 4. sayısında "Putları Yıkıyoruz, no. 1 / Abdülhak Hâmid" başlıklı yazıda Nâzım, Abdülhak Hâmid'in herkesin kabullendiği gibi "dâhi-i âzam" değil, "dâhi" bile olmadığını belirtmiş ve şaire verilen bu sıfatla "edebiyat tarihinin tahrif edildiğini" ileri sürmüştür. Nâzım Hikmet'in bu çıkışı ve ardından Mehmet Emin'in "millî şair" olmadığını, bu nedenle yıkılması gereken ikinci put olduğunu bildirmesi, o zamana kadar kendi şiir anlayışını benimseyenlerin ve yukarıda adı geçen iki şairi "dâhi-i âzam" ve "millî

* Tayyar Fethi, "Gece Gelen Telgraf", *Servetifünun*, Y. 43, C. LXXIII-IX, S. 1907-222, 23 Mart 1933, s. 218.

şair" olarak kabul edenlerin aşırı bir tepki göstermelerine zemin hazırlamıştır.

Yakup Kadri, "Yeni Cemiyette Şair" başlıklı yazısında, yeryüzünde şiirin başladığı günden beri "bireyci" ve "toplumcu" olmak üzere iki şair "tip"i bulunduğunu belirtmiş; birincileri "beşeriyetin haykıran vicdanı" diye değerlendirirken, ikincileri de "bütün estetikleri insanların idare ettikleri cemiyetler gibi anarşiktir" diyerek eleştirmiştir. Nâzım Hikmet'i ikinci "tip" şairler arasında değerlendiren yazar, onun şiirlerindeki toplumcu sesi, sokaklarda çalınabilecek ve dinleyici bulabilecek bir "bando mızıkası"na benzetmiş ve "Nâzım Hikmet'in bugünkü Türk cemiyetinde hiç yeri olmadığını zannediyorum"* diyerek şair hakkındaki hükmünü vermiştir. Yakup Kadri, Nâzım Hikmet şiirinin Türk toplumunda yerinin ve karşılığının olmamasını, toplumun "sınıfsız" oluşuna bağlamıştır.

Yakup Kadri, Nâzım Hikmet ve onun gibi düşünenlerin "maziyi inkâr edişlerini" de eleştirirken, bu gençlerin Türk toplumuna "savaşlar"dan arta kaldığını belirtmiş ve onların çıkışlarını, "tereddi" ve "hezal" olarak nitelemiştir. Yakup Kadri'nin bu sözleriyle şiiri ve Nâzım Hikmet'i aşarak "eski-yeni" kavgasına dönüşen tartışma, İsmail Hikmet'in "Gençliğe İftira Etmeyiniz" başlıklı yazısında söylediği şu sözlerle genişlemiş ve burada konumuzu aştığından üzerinde duramayacağım "saman yiyen nesil" boyutlarına varmıştır:

"Bugünkü gençlik özlü, ruh sahibi, yaratıcı, orijinaldir. Onun bu hakkını temsil etmeyenler köhne estetikçiler, ufukları dar, her yenilikten ürken hasta şahsiyetlerdir."**

Nâzım Hikmet'in Mehmet Emin hakkında yazdığı yazı, büyük yankı uyandırır ve tartışmalara neden olur. Yalnız tartışmaların içeriği, Nâzım Hikmet'in eleştirdiği noktalardan farklı bir yön kazanır. Hamdullah Suphi, "Putlar Nasıl Kırılır?" başlıklı yazısında çok sert bir dil kullanarak, Nâzım Hikmet ve "yoldaşları"nın "komünist kimlikleri"ni "açıklama"ya yönelir.***

8 Temmuz 1929 tarihinde bazı gençler, Türk Ocağı'nda bir protesto toplantısı düzenleyerek Nâzım Hikmet'i kınar. Erte-

* Yakup Kadri, "Yeni Cemiyette Şair", *Milliyet*, 14.5.1929.

** İsmail Hikmet, "Gençliğe İftira Etmeyiniz", *Hareket*, 1 Haziran 1929.

*** Hamdullah Suphi, "Putlar Nasıl Kırılır?", *İkdam*, nu. 11565, 7 Temmuz 1929, s. 1-3.

si günkü kimi gazeteler bu toplantıyı "Edebiyat mı, Bolşeviklik mi?", "Türk Gençliği Vatan Mihribanına Sadıktır" gibi başlıklarla ve fotoğraflarla yayımlar.* Ayrıca gazeteler, gençlerin bu toplantıda aldıkları kararları içeren "Gençliğin Kararı" başlıklı yazıyı, kamuoyuna *bildirir.* Bu yazıda, Nâzım Hikmet'in yazısında ileri sürdüğü düşüncelerin karşılığından çok ideolojik bir savunma ve Nâzım Hikmet ve arkadaşlarına hakaret seviyesine varan tabirler kullanıldığı görülmektedir. Bu metin, bir tehdit olarak değerlendirilebilecek şu sözlerle noktalanmaktadır:

> "Vatansız Efendiler! Sevgililerimize saldırma cesaretini bir kere daha göstermeyiniz. Gerekirse daha tesirli surette görürsünüz ki, Türk vatanmm sevdiği adamlar, vatansızların saldırılarına uğrayacak kadar yalnız değildirler..."**

Bu tehdidin etkisiyle olsa gerek "Putları Yıkıyoruz" yazı dizisi, Mehmet Emin ile sona erer. Nâzım Hikmet, 1 Haziran 1929'da başlayıp, 4 Haziran 1929'da sona eren şoför eylemi üzerine yazdığı ve *Resimli Ay*'ın Temmuz 1929 tarihli sayısında yayımladığı "Sesini Kaybeden Şehir" adlı şiiri kovuşturma konusu edilince yeniden gündeme gelmiştir. Şair, kovuşturma konusu olan şiiri nedeniyle herhangi bir cezaya çarptırılmamıştır ama bu vesile ile ünü daha da yayılmış; *Sesini Kaybeden Şehir* adlı yeni şiir kitabı da bundan hemen sonra yayımlanmıştır.

Sesini Kaybeden Şehir üzerine Sivas'ta çıkarılan *Adım* dergisinde "A. K." imzasıyla bir tanıtma-değerlendirme yazısı yayımlanmıştır. Yazıda, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde "kendi aşkı, kendi ızdırabı yoktur" denilerek onun "bir kütlenin; ateşten ve demirden hayat yaratanların" şairi olduğu ileri sürülmüştür. Yazıda Nâzım'ın şiirinin şekil özellikleri üzerinde de durulur ve şiirlerinde, "mısralarm muttarit ahengi yerine, kelimelerin akışında çağlayan, dalgalanan, yükselen, alçalan, coşan, hafifleyen, fakat gene bir kül teşkil eden zengin bir ahenk" bulunduğu belirtilir.*** Bu yazı, Nâzım'ın şiirinin ardındaki kaygıları ve düşünsel kay-

* *Cumhuriyet*, nu: 1855, s. 1-3, 9 Temmuz 1929; *İkdam*, nu: 11567, 9 Temmuz 1929, s. 1.

** *Cumhuriyet*, nu: 1855, 9 Temmuz 1929, s. 1.

*** A.K., "Kitaplar/Sesini Kaybeden Şehir", *Adım*, Y. 1, S. 5, 1 İkincikanun 1931, s. 30-31.

nakları belirtmekten çok, hayranlığın coşkulu bir ifadesi gibi okunabilir.

Nâzım Hikmet'in "Bahri Hazer" ve "Salkım Söğüt" şiirlerinin 1930 yılında "plağa alınması" da, şairin övgü ya da istihza ile karşılanmasına neden olmuştur. *Resimli Ay*'ın Ağustos 1930 (Y. VII, S. 6, s. 21) tarihli sayısında konuyla ilgili olarak yayımlanan imzasız bir yazıda Nâzım Hikmet'in bu girişimi heyecanla karşılanmış ve şairin "Diyalektik Materyalizm"e olan inancı üzerinde durulmuştur.

Şairin *Resimli Ay*'daki polemikleri, şiirleri ve resimleriyle sağladığı şöhreti; şiir kitaplarının yayımlanması, bazılarının kovuşturma geçirmesiyle geniş kitlelere yayılmıştır. Edebiyat dünyası da Nâzım Hikmet'i, kabul ve retleriyle benimsemiş ama eleştirmekten de geri durmamıştır. Genellikle şairin şiirdeki şekil yenilikleri etrafında gelişen bu eleştiriler, Türk şiirinde "serbest nazmın" tartışma konusu edilmesi münasebetiyle önemlidir.

Cenap Şahabettin, *Akademi* dergisine verdiği bir mülâkatta "Nazmın giyinmek gibi bazı şartları olduğu"nu belirtmiş ve "serbest giyineceğiz diye pantolonumuzu başımıza giymeyiz. Vezinsiz, kafiyesiz, satırları sıralamakla, münasebetsiz yerlerde satırları kesmekle nazım olmaz. Şiir olmaz"* diyerek serbest şiiri "mûsikî"den uzak bulmuştur. Nâzım Hikmet'in "yazılarında" "ahenk" ve "mûsikî"nin olmadığını savunan Cenap Şahabettin, bu "yazılar"ı beğenmediğini ima etmiştir. Zaten konuşmasında Nâzım Hikmet'in yazdıklarına "şiir" yerine "yazı" demesi de bunu gösterir. Cenap Şahabettin'in yaklaşımını Servet-i Fünûn şiir anlayışının belirlediğini vurgulamak gerekir.

Peyami Safa da 1935'te yazdığı "Şiir ve Nesir" başlıklı yazısında, *eski dostu*nun "birçok şiirini nesre çevirmek için bir edebiyat talebesinin kalemine dahi ihtiyaç olmadığını" söyler ve Nâzım'ın şiirlerindeki nesre yakınlaşmayı, şiir adına başarısızlık olarak değerlendirir. Yazısını, "şiirin nesre doğru gidişi, yani tekrirler, tekitler, izahlar ve yardımcı fikirlerle şişmeye ve çoğalmaya mahkûm oluşu, asıl cevherinde saklı yaratıcı seyyarenin azalması ve ruhun sathına çıkarak aklın yardımına muhtaç

* "Edebiyatın Çankaya'sında/Cenap Şahabettin'le bir Konuşma", *Akademi*, S. 7, 15 Nisan 1931, s. 7.

olmasındadır"* diyerek sürdüren Peyami Safa, Nâzım Hikmet'in yıkmak istediği bir şiir anlayışı olan "şiirin akılla değil, sezgiyle güçlendiği"ne inanmaktadır. Bu düşünce, her ne kadar Nâzım Hikmet'in yıkmak istediği bir şiir anlayışına işaret etse de onun şiirine getirilen eleştirilerin ağırlık noktalarından birini oluşturmuştur. Aynı noktaya Peyami Safa'dan önce İsmail Habip de değinerek, "Asıl şiir içte ve derindedir, hemen görünüvermez; dıştaki cazibeler ise kütleyi çabuk çeker"** demiş ve Nâzım'm şiirinin ancak ondaki "öz harici" unsurlar "ayıklandıktan" sonra ortaya çıkacağını iddia etmiştir.

Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı (1936) değerlendirdiği yazısında Nurullah Ataç, Nâzım Hikmet'le ilgili önceki düşüncelerinden farklı bir düşünce geliştirir. Kitabın verilmiş beğeni kalıpları içinde anlaşılmaya çalışılmasının yersizliğini vurgulayan yazar, Nâzım'm bu kitapla "daha bir olgunlaştığını" belirterek şunları söyler:

> "Her parçada şairin artık lisanına da nazmına da hâkim olduğunu hissediyoruz. Güzelleştirmek kaygusu ile süsler, ziynetler ilave ettiği olmuyor. Her manzumenin her parçası, kat'i bir lüzum olduğu için konulduğu ve bütünü bozmadan kaldırılmasına imkân olmadığı hissi veriyor."***

Nurullah Ataç, yukarıdaki sözleriyle hem *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nın özelliklerini vurgulamakta hem de bu kitabın diğerlerine göre Nâzım Hikmet'in şiir serüveninde ne gibi değişikliklere karşılık geldiğini açıklamaktadır. Yazarın özellikle ikinci cümlesi, Nâzım'm önceki şiirlerinde bulunduğu düşünülen fazlalığa dikkat çekilmesi bakımından önemli görünüyor. Nâzım Hikmet'in bu kitabı öncekilere göre edebiyat kanonu tarafından daha bir benimsenmiştir. Bunda; kitabın söyleyiş özellikleri, dilin kullanılışı, şiirlerin var olan beğeniye yaklaşması etkili olmuştur denebilir.

* Peyami Safa,"Şiir ve Nesir", *Hafta*, 20.2.1935.

** İsmail Habip, *A.g.e.*, s. 494-495.

*** Nurullah Ataç, "Şeyh Bedrettin", *Nâzım Hikmet, Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları*'nın içinde, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1937, s. 10.

Ahmet Hamdi Tanpmar ise Nâzım'm "şiir dilini genişlettiğini ve bütün bir konkre âleme açtığını" teslim etmekle birlikte, şairin şiiri nesre yaklaştırmasını ve nesre ait amaçlarla yüklemesini eleştirmiştir.* Bu eleştiri de bir poetik duruşun başka bir poetik duruşla açıklanmaya çalışılması gibi göründüğünden, muteber değildir doğrusu.

Nâzım Hikmet, Tanpmar'm da belirttiği üzere, 1929-1940 arası şiirde, önemli bir çıkış göstermiş ve ilgi toplamıştır. Şairin şiirlerinin ders kitaplarına kadar girmesi, 1937 yılında hakkında iki kitap yayımlanması,** hatta şairin koruduğu yakın dostu İlhami Bekir'in sözüyle "sol cenahın temsilcisi" olarak görülmesi,*** Nâzım Hikmet şiirinin sözü edilen yıllar arasındaki etkisini göstermektedir. Bu etki, Nâzım Hikmet şiiri etrafında gelişen tartışmalarda, yukarıdaki çözümlemeden de anlaşılacağı gibi, şair hakkında olumlu ve olumsuz pek çok eleştiriyi hazırlamıştır. Nâzım Hikmet, sonraki yıllarda da "sol cenah"m şiirini yönlendirecek bir *öncü* kimliğiyle gündeme gelmiştir ve gündemde kalmıştır. Prof. Dr. İnci Enginün'ün "Nâzım Hikmet'in tesiri hem 1930'larda, hem 1960'lardan sonraki şiirimizde iki defa görülür"**** tespiti, bu bakımdan son derece yerindedir.

* Ahmet Hamdi Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Yeni Türkiye*, İstanbul, 1959, s. 357-358.

** Orhan Seyfi, *Nâzım Hikmet/Hayatı ve Eserleri* (Cumhuriyet Kütüphanesi, İstanbul, 1937) kitabmın başmda 12 sayfalık bir de değerlendirme yazısı yazmıştır. Orhan Seyfi'nin bu yazıda şaire yönelttiği eleştirilerin tamamı, onun şiirlerinin şekil özellikleri ile ilgilidir. İçerik hakkında pek bir yorumda bulunmadığı yazısında, şairin düşünceleri nedeniyle sürekli hapse girip çıkmasını "kendini yıpratma" olarak değerlendirmiş ve Nâzım'ın "komünizm tahrikatı" yapmasa çok daha iyi eserler verebileceğini söylemiştir.
Ahmet Cevat, *Nâzım Hikmet/Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları* (Ülkü Basımevi, İstanbul, 1937) adlı kitabmm "Önsöz"ünde, böyle bir kitabı hazırlama nedenini; Nâzım'ın kitaplarının pahalılığı, bu nedenle okurun şairi tanıyamamasıyla açıklamış, Nâzım'la başlayan yayının, bir seri olarak devam edeceğini açıklamıştır. Nâzım Hikmet'in arkadaşı olan Ahmet Cevat, şairin şiiri hakkında bir değerlendirme yapmamıştır.

*** İlhami Bekir, "On Yıllık Edebiyat", *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, No: 14, Teşrinievvel 1933, s. 1126.

**** İnci Enginün, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", *Türk Dili*, S. 481-482, Ocak-Şubat 1992, s. 583.

Serbest Nâzım

Peyami Safa, "Mevcutların yarıdan fazlası öteki yarısının gölgesi olduğuna göre bu tasfiye ameliyesinden sonra ediplerimizin sayısı yarıya inecektir" çıkarımına ulaştığı "Edebiyatta Bir Tasfiye Kim Kimin Gölgesinde"* başlıklı yazısında, Nâzım Hikmet'in karşısına "yeni şairler"i koymuştur. "Üstatlar" ve "talebeler" sütunlarında farklı şair adları bulunduğu için "yeni şairler"in bir grubu işaret ettiği açıktır. Bununla birlikte, "yeni" sıfatının N. Hikmet'in "talebesi" olarak belirlenenlerin önüne konulması, şairin açtığı şiir anlayışının rağbet gördüğünü bildirir. Diğer eşleştirmelerde olduğu gibi, bu eşleştirmede de hince bir eleştiri vardır. N. Hikmet için poetik kabul olan görüşler, genç şairlerin ve şiir heveslilerin çoğunda, orta yaşlıların bazılarında moda olarak dalga dalga yayılmış; şairin şiiri, sadece farklı bir *yazma tarzı* gibi algılandığı için mukallitleri çıkmıştır. Şiirinin görsel tarafı, yazma tarzının kolaylığını vehmettirirken; ses tarafı da heyecanın şiir olduğu yanılgısını doğurmuştur.

Her şey *835 Satır*'ın (1929) yayımlanmasıyla başlar. Bazıları daha önce dergilerde çıkmış olan bu kitaptaki şiirler, heyecan ve ilgi ile karşılanır. Dönemin itibar gören yazarları ve şairleri, kitaba dikkat çeker. Bu ilgi, kitabın kısa sürede ikinci baskısının yapılmasını sağlar ve *835 Satır*, üç bin adet satılır.** Bu ilginin benzerini, 1930'lara gelene kadar Türk şiiri başka iki kitap

* *Resimli Ay*, S. 10, Kanunıevvel 1929, s. 16.

** "Genç şairlerin ilk eserlerini hangi kitapçı basar? Muallim Ahmet Halit'le Konuşma", *Kitap ve Kitapçılık*, S. 4, 15 Şubat 1936, s. 12.

münasebetiyle de görmüştür. Mehmed Emin Yurdakul'un *Türkçe Şiirler*'inin (1898) yayımlandığı günlerde Abdülhak Hâmid başta olmak üzere dönemin itibarlı şairleri ve yazarları tarafından alkışlanması; *Yedi Meşale* (1928) yayımlandıktan sonra, kitabın önsözünde "Ayşe Fatma edebiyatından bıktık" diyen yedi *toy* gencin desteklenmesi; hattâ o hızla *Meşale* dergisinin yayımlanarak bıkıldığı söylenen "Ayşe Fatma edebiyatı yapanlar"a sayfalar ayrılması, farklı çıkışların gündeme getirildiğini ve gündemde tutularak benzerlerinin üretilmesine yol açıldığını gösterir. *835 Satır*'a gösterilen ilgi, bu yüzden tanıdıktır. *Yedi Meşale* olmasa da *Türkçe Şiirler*'in başlattığına benzer izleyenler yaratması bakımından bu kitap, o zamana gelene kadarki şiire, şiir beğenisine/anlayışına indirilmiş sekiz yüz otuz beş "satır"dır.

Tarihsel önemi dışında şiiriyet yönünden değerlendirmeye bile alınamayacak düzeyde olan *Türkçe Şiirler*, dikkat çekme amacındaki yazıları yazanların dahi düşünemediği, aklına getiremeyeceği bir gelişme hazırlamıştır. Kitabın edebiyat tarihi için önemi de buradadır zaten. Cumhuriyet'e gelene kadar Milli Edebiyatçılar tarafından işlenecek olan hece ölçüsü, bu kitapla *milli şiir* projesinin ayırt edeni şeklinde gösterilmiş ve örneklenmiştir. Geçen yüzyılın başında doğan hececiler ile onları izleyenler, bir bakıma, proje olarak bu kitaptan çıkmıştır; *Yedi Meşale* de *Türkçe Şiirler*'in ürünüdür. Cumhuriyet'le birlikte "Memleket Edebiyatı"na evrilen Milli Edebiyat, ulus devletin kültürel şemsiyesi olmuştur.

Türkçe Şiirler'e de *Yedi Meşale*'ye de gösterilen ilgi, bir rahatsızlığın dışavurumudur. Mehmed Emin'i tarihsel şartlar belirlemiş, zorlamış, doğurmuş, büyütüp yaymıştır. Değilse onun, kitabının hazırladığı sonuçları hesap edecek bilince ve şair olarak da hazırladığı sonuçların ağırlığına dayanacak güce sahip olduğu söylenemez. "Meşaleciler", iddialarının altında ezilmeyecek birikime, deneyime ve olgunluğa sahip olsalardı yeni bir atılım gerçekleştirebilirlerdi. Buna rağmen gençlerin desteklenmesi, kitabın önsözündeki iddiaların sadece onların rahatsızlığının ifadesi olmadığını gösterir.

N. Hikmet'in *835 Satır*'ı, *Türkçe Şiirler*'in sonuçta bir hareket evrilen yönlendiriciliğini taşımasa da Türkiye'deki şiir algısını

değiştiren, şiir yazma tarzlarının yeniden düşünülmesini hazırlayan ve bunları zenginleştiren, bunu zorunluluk haline getiren bir kitaptır. Kitabın Ahmet Hâşim, Nurullah Ata, Peyami Safa gibi şair ve yazarlarca öne çıkarılması da şiirdeki gerilmenin vesile bulunarak aşılma gayreti diye yorumlanabilir. 1920'lerin ilk yıllarında yayımladığı hece ölçüsüyle yazılmış şiirleriyle şairler arasına katılan N. Hikmet, *835 Satır*'ıyla yeni/farklı bir yazma tarzını ve yeni bir poetikayı getirmiştir. Bu şiirlerin serbest müstezatla ilişkisi olduğu söylense de poetika olarak onlara dayanmadığı, bağlanmadığı açıktır. Ahmet Hâşim ve Nurullah Ata'nm ölçülü iltifatları ile Peyami Safa'nın hayranlığı, getirilenin farklılığından kaynaklanan bir şaşırmanın ifadesidir. Bu "büyük" şairi ve yazarları şaşırtan şiirlerin gençler üzerindeki sarsıcı etkilerini görmek için fazla beklenmemiştir. "Hep aynı" olandan sıkılanlar, kolay gibi görünen yazma tarzı ve şiirlerin sesiyle poetikanın yerleşmesine katkıda bulunmuşlardır.

Kitabın arka kapağına konulmak üzere *şairi tarafından* yazılmış hissini veren *Resimli Ay*'daki "imzasız" yazıda, "Bu ayın en mühim fikir hadisesi, hiç şüphe yok, Nazım Hikmet Beyin *835 Satır* ismi altında çıkan şiir kitabıdır"* denilerek poetik bazı görüşlere yer verilmiştir:

> "Onun şiirleri manzume değildir ve mısralardan terekküp etmemiştir. Onca şiir bir küldür. Şu veya bu mısralardan mürekkep bir manzume tam manasiyle şiir değildir.
>
> Şiir onun için fikirlerini ifade eden bir vasıtadan ibarettir. (...) O Türk şairlerinin mağmum ve mariz havasından kurtulmuş yepyeni bir şairdir. Şiirlerinde yeni ve zinde bir canlılık vardır.
>
> Nâzım Türkiye'nin edebî hayatında yeni bir devir açmıştır. 835 Satır bu devrin başlangıcına işarettir."

N. Nikmet'in "açtığı" söylenen "devir", kısa sürede izleyenlerini oluşturmuştur. İzleyenlerin bu şiirlerde neyi gördüklerini söylemek için yukarıdaki satırlarda vurgulanan görüşlere dikkat etmek gerekir. Şiirde "mısra"nm egemenliğine son verilmiş; *bütünlük* düşüncesi mısra güzelliğinin önüne alınmış; bütünlüğü sağ-

* *Resimli Ay*, Mayıs 1929, s. 35.

layacı unsur olarak da dünya görüşü belirlenmiştir. "Yeni ve zinde bir canlılık", içeriği olduğu kadar ritmi de işaret etmektedir. Bu cümlelerde ifadesini bulan görüşlerin *fütürizm* ve *konstrüktivizm*den geldiği, Ahmet Hamdi Tanpmar başta olmak üzere, bazı eleştirmenler tarafından belirtilmiştir.

Memet Fuat, *835 Satır*'daki konstrüktivizm izlerini, "Belirgin özelliği sanatlarda malzemeye, makineye, teknolojiye, işlevselliğe, plastik, çelik, cam gibi çağdaş sanayi ürünlerine düşkünlüktü. Bu akımın öncülerinden El Lissitski harflerin biçimsel kullanılışı üzerine de yazılar yazmıştı" cümleleriyle belirginleştirmeye çalışır ve N. Hikmet'in "Topluluklar karşısında okumak için yazdığı, sağlığında yayımlanmamış "-Yakmdan-Biz" adlı şiirine dikkat çeker:

"Arkadaş
altıya basıyoruz.
Altıya basarken unutma ki
bugün şiarımız bizim
'konstrüktivizm'."*

N. Hikmet, sağlığında bu şiiri yayımlamamışsa da *Resimli Ay*'ın "gençlerinden" Selâmi'nin, derginin sayfalarında yer bulan "Yeni Sanat" adlı şiiri, konstrüktivizme dikkat çekilmesi bakımından anlamlı ve önemlidir:

> "Döndü. / Bin volt bin bir amperle döndü motör / Kudurmuş bir rüzgâr gibi vantilator / Koptu avarasmdan, / Girdi / Çelik yaylı aklımm som kafasmdan.. / Hey / Hey / Yeni sanatm makinalaşan şaheserini / Kuş südile beslenen kuş kafana sığdırmazsan / Eski sanatın kadın kokan şiirlerinden bulamazsın / Üç kat nasır patlatan avuçlarımın zahmetini! / Sen istersen / Okuma, anlama bizi / Yağsız bir şaft yatağı gibi yanan kalbimizi / Biz haykıralım / Sen kes sesini / Açdık yeni sanatm 4 üncü vitesini / Coşuyoruz artık / Şiirimiz bizim / Konstruktivizm."**

Konstrüktivizm, "görsel etkiyi amaçlayan soyut ve aldatıcı bir dinamiği gerçekleştirmeyen, ama somut hareketin asıl dina-

* Memet Fuat, *Nâzım Hikmet*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 52-53.
** *Resimli Ay*, S. 8, Teşrinievvel 1930, s. 15.

miği olan bir inşa etme tarzı yaratmak"tır ve ondaki "ideolojik yan, biçimsel (formel) yanla ayrılmaz ve çözülmez biçimde el ele yürümelidir."*

Aleksei Gan'ın belirlemelerinden haberdar olmasa da N. Hikmet'in *835 Satır*'daki "Açların Gözbebekleri", "Orkestra", "Makinalaşmak", "Güneşi İçenlerin Türküsü", "Gövdemdeki Kurt", "Piyer Loti", "Salkımsöğüt" ve "Bahri Hazer" adlı şiirleriyle uygulamaları *gören* Selâmi, 1930'lu yıllarda genç şairlerin şiirde neleri öne çıkarmaları gerektiğini ilan etmiştir. Bu yüzden genç şairlerin ve heveslilerin şiirlerinde *metaller*, bilmedikleri bir sanat akımının yerli yersiz göstereni olmuştur. N. Hikmet şiirinin taklidini hazırlayan, daha çok şiirlerindeki konstrüktivist öğelerdir. Bu öğelerin kaynağı bilinmese de gençlerin N. Hikmet şiirini, "sanat sanat içindir"in karşısına koyup "açlara", "sokak çocuklarına", "köylülere", "fabrikalara", "cinselliğe" şiirlerinde yer vermeleri, giderek N. Hikmet şiirini bile töhmet altında bırakacak eleştirilere yol açmıştır.**

835 Satır'daki biçimsel tercihler, her ne kadar *serbest nazım* olarak adlandırılsa da Nâzım, 1930'lara gelirken bu adlandırmayı benimsemesine rağmen 1932'de reddeder: "Ben nazım yazmıyorum.. Veznin en büyük düşmanıyım." Hikmet Feridun'un "Peki *835 Satır*'ında kullandığın ifade vasıtası nedir?" sorusuna verdiği cevap, konstrüktivizme atıftır: "Mimari... Benim için en iyi şair mimara en yakın olan şairdir."***

Şairin bilinçle biçimlenen poetikasmm uygulaması olan şiirlerindeki mimari (yapı), gençler tarafından kavranılamayacak ka-

* Aleksei Gan, "Konstrüktivizm", *Modenizmin Serüveni* içinde, (Haz.: Enis Batur), YKY, İstanbul, 1997, s. 188-189.

** Kenan Hulusi'nin "Nâzım Hikmet Bey'in harikulade velut faaliyetini şüphesiz ta'kîb ediyorsunuz?" sorusunu cevaplarken Cenap Şahabettin'in söyledikleri, bu tür eleştiriler için örnekleyicidir: "Evet, kanaatımca boş değil. Bununla beraber yazdıklarına manzum demek için vicdanımda bir hak hiss etmeyorum. Çünkü onlardaki nizam, Nâzım Hikmet'in keyfinden ibaret. Filan mısrai şu kadarda keseceğine, şu kadarda da kesebilirdi; hiçbir obligasyonu yok. Muhteviyatı itibariyle birçok güzellik ötede beride görülüyorsa da, evvela, bütün bunları buğulandıran bir mübalağa, bir ifrat var." ("Cenap Şahabeddin Beyle Konuştuklarım", *Muhit*, Sene: 3, no: 29, Mart 1931, s. 7-9)

*** *Bugün de Diyorlar ki-Harpten Evvelkiler Harpten Sonrakiler*, Remzi Kitaphanesi, İstanbul, 1932, s. 80.

dar yenidir ve düşünce olarak onlara yabancıdır. Bu yüzden gençler ve orta yaşlılar, gördükleriyle yetinirler. Ortaya takur tukur, kimi zaman gülünç, kimi zaman acemi; ama taklit olduğu kolaylıkla fark edilen metinler çıkar. Çoğu başarısız olan bu metinler, N. Hikmet şiirinin başarısız olduğu yorumlarına kadar gittiği gibi, ona yakın bazı şairlerde de bıkkınlığa ve öfkeye yol açar. Ercüment Behzat, *Kaos*'a (1934) yazdığı "Önyazı"da, kendi şiirini savunurken şiirine yöneltilen eleştiriler için de doğru adresi gösterir:

> "Bu özenti salgınında dergiler 'anam'lı, ulan'lı', alt alta, gelişi güzel dizilmiş kırık mısralı manzumeciklerle dolunca gelenekçilere haklı bir tiksinti geldi."*

Gerçi bu saptamanın yapılmasından bir yıl önce "on yıllık edebiyat"m bilançosunu çıkarmaya çalışan İlhami Bekir, Ercüment Behzat'ı "sağ cenah"a dahil edip N. Hikmet'in uzağına atarak, "Kanaatimizce, edebiyat mektebi olabilmek için, bütün vasıfları haiz olan bu kolun, Ercüment Behzat ve Hayri Muhittin'de bulduğu ikinci kolunu, hatta bir üçüncüsünü gösterebilmek de mümkündür"** der. N. Hikmet'in açtığı *serbest nazım* yolunda kendi şiirlerini kurabilmiş/bulabilmiş bu iki şairden İlhami Bekir'in Ercüment Behzat'ı "sağ"da göstermesi, durduğu ve baktığı yer bakımından anlamlıdır. Nâzım'ın çok yakınında –neredeyse ona yapışık– duran, Ercüment Behzat'm şiirlerindeki kendine özgü eleştirelliği göremeyen İlhami Bekir'in şiirde yapı sorununu da onun kadar fark edemediği bir gerçektir; ama onun şiiri, N. Hikmet tarzıyla yazdıklarıyla öne çıkarılan Nail V.'den de Hasan İzzettin'den de lirizm yönünden ayrılır ve yapma şiir havası hissedilmez yazdıklarında. Zaten İlhami Bekir'in asıl başarılı şiirleri de lirizme yaslananlardır; diğerlerinde, yapaylık sezilir. Ercüment Behzat'ı bir bakıma dışlamasının nedeni de bu diğer şiirleridir. Ayrıca, Ercüment Behzat'm Hayri Muhittin'le yan yana konularak eşitlenmesi, kabul edilebilir bir iddia değildir. Hayri Muhittin'deki eleştirellik, poetik bir tavır olacak düzeye ulaşmamıştır. "Karikatür" adlı şiirinde, verili unsurların hepsi mevcuttur örneğin:

* *Kaos*, Yeditepe Yay., İstanbul, 1965, s. 5.

** "On Yıllık Edebiyat", *Yeni Türk Mecmuası*, S. 14, Teşrinievvel 1933, s. 1126.

"Dişi tenceresinde insan zekâsı pişiyor,
Adem ağrıyarak sönmek için şişiyor!
Pişiyor, insan pişiyor!"*

Serbest tarzın yapay havasından, içeriden biri olarak Kemal Tahir de şikâyetçidir. Ziya İlhan'a yazdığı 3.11.1934 tarihli mektubunda, "Nâzım'ın 'Şarkımız' şiirinden (bir) parçayı" kendi "davaları" ve "idealleri" için alıntılasa da ilerleyen satırlarda, "Şiir olarak şu aşağıda yazdığım zırvalardan madâ bir şeylerim yok. Onlar da göreceksin hep aynı eski hikâyeler" der ve serbest tarzda yazdığı "Şimşek" başlıklı şiirini aktardıktan sonra şöyle sürdürür: "Gördün ya, işte bunun gibi on adet serbest vezin şiiri bir gece ve bir saatte yazdım. Şu böyle şiir yazmanın tahta yontmaktan kolay olduğunu anlatmak için."**

Kemal Tahir'in, "Daha dün diyeceğimiz kadar kısa bir zamana baş çeviriyorum da ürperiyorum. (Serveti Fünuncular), (Fecri Âticiler) hattâ (Nâzım Hikmetçiler) kadavra oldu" sözleri, içeriden eleştiri olmakla birlikte mektupta kalmıştır; ama, mektupta kalmayan ve içeriden olmayanlar da vardır.

Orhan Seyfi, N. Hikmet'in özgünlüğünü sağlayan söyleyiş özelliklerinin gençlerin elinde bayağılaştığını vurgular: "Onu taklit edenlerin aynı mevzularda ne kadar alelâde, tatsız ve klişe olduklarını görüyoruz. (...) Bunlar başına giydiği amele kasketi gibi eğreti şeyler... hele onu taklit edenlerin ağzında ne kadar tatsızlaştığını, adileştiğini sormayın!"***

Bu eleştiriler, serbest nazmın güçlü bir şairdeki başarılı uygulamalarla kabul görmesinin ardından gelen yaygınlığa işarettir. Yukarıdaki satırların yazarlarını bu kadar kızdıran örnekler nelerdir peki ve serbest nazmın yaygınlaşmasını sağlayan nedir? N. Hikmet şiirinin gördüğü ilgi *üzerinden görünmek* isteyen gençler, kolay buldukları *yazma tarzı*na yönelmişlerdir doğal olarak. Aslında belirlenen *model* üzerinden taklit gayretleri, sadece serbest nazma özgü bir durum değildir. Gündemde bulunan/tutu-

* *Servet-i Fünûn-Uyanış*, Sene: 37, C. 66-2, no: 36, 8 Ağustos 1929, s. 572.

** *Notlar-1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, Bağlam Yay., İstanbul, 1990, s. 189-190.

*** *Nâzım Hikmet-Hayatı ve Eserleri*, Cumhuriyet Kitaphanesi, İstanbul, 1937, s. 10.

lan, ilgi gören her şiir, bugün olduğu gibi o gün de taklitçilerini üretmiştir. N. Hikmet şiirinin gördüğü ilgiye gelene kadar gençler ve şiir heveslilileri, var olan ve gündemde tutulan diğer biçimleri de taklit etmişlerdir; ama burada, farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Gençlerin ve heveslilerin yazdıkları, N. Hikmet'e mal edilmeye çalışılmıştır. Bu da sebepsiz değildir.

N. Hikmet'in *Resimli Ay*'da kendi sanat anlayışına yakın bir hat oluşturma kaygısıyla gençlere ve heveslilere sayfa açması ve serbest nazmın onunla *tanımlanması*, başarısız ürünleri de onun hanesine yazmayı hazırlamıştır. Yukarıda, bir saatte serbest tarzda on şiir yazdığını söyleyen Kemal Tahir'in şiirini bile "vaat edici" bulması, şiiri bilen Nâzım'm gençleri kendi sanat anlayışına çekme isteği olarak yorumlanabilir. Değilse, eldeki malzemenin şiirle görüntü dışında bir ilgisi yoktur.*

"Mecmuamıza Şiir Gönderen Gençlerle Hasbihal" başlıklı imzasız yazıda N. Hikmet, gençleri şiirin yapısı konusunda uyarmış; onlara bazı önerilerde bulunmuştur. Aslında bu yazı, sadece gençleri de gözetmemekte, kendi poetik görüşlerini açıklamaya ve var olan şiir anlayışlarını eleştirmeye de hizmet etmektedir. Şair, şiirde belirleyici olanın vezin ve kafiye olmadığını vurgulayarak ayırt edici asıl özelliğe dikkat çeker:

> "Şiir, roman, hikâye ve saire edebiyat şubelerini yekdiğerlerinden nisbî olarak ayıran şey, şekilden ziyade muhteva, hava, derinlik, mikyas farkı velhasıl (fikir ve his) sahasında gördükleri iştir."**

Serbest nazmın "yazılış ile okunuş arasındaki farkı kaldırma"ya yönelik bir yazma tarzı olduğunu vurgulayan N. Hikmet, söylediklerinin dergiye şiir gönderecek/gönderen "gençler"de nasıl

* Nâzım Hikmet, Akış Kütüphanesi'nin ilk kitabı olan *Neler Hazırlıyorlar?* için şunları yazmıştır: "Kemal Tahir, İsmet Hüsnü, Nihat Rıza gibi genç nesilden olan şairler bize yakında olgun, sağlam ve palavrasız verimler vereceklerini bu kitaptaki parçalarıyla vaat ediyorlar." (Orhan Selim, "Bir Anket Kitabı", *Akşamı*, 25.6.2936)
Neler Hazırlıyorlar?'da (Akış Kütüphanesi Neşriyatı, İstanbul, 1936), İsmet Hüsnü'nün "Unutmak", (s. 16-18), "Nâzım Hikmet'in (Simavna kadısı oğlu Bedrettin) romanından" "Karaburun Mağlupları" (s. 37-44), Nihat Rıza'nın "Beklemek" (s. 54), Kemal Tahir'in "Ayıngacı" (s. 64-66) adlı şiirleri vardır.

** *Resimli Ay*, S. 8, Teşrinievvel 1929, s. 35.

bir karşılık bulacağını sanırım tahmin etmiştir; çünkü gençler, bu sözleri, söyleyenin birikimiyle kavrayacak donanımda değildir. Yine de Rusya'dan dönerken üstlendiği *görev bilinci*, böyle bir yönlendirmeyi yapmasını gerektirmiştir.

Yönlendirmenin ilk karşılığının İlhami Bekir'den geldiği anlaşılmaktadır. İ. Bekir'in *Resimli Ay*'ın şairlerinden biri olarak görünmesinde, Nâzım'ın *24 Saat* üzerine dergide ve *Akşam*'da yazdığı yazılarının etkisi olduğu söylenebilir. *Akşam*'daki yazıda uyarıcı yönlendirmeler dikkat çekicidir. Şair öncelikle "Türkçe şiirde yeni bir yol açmak isteyenlerin şiir mazisini iyice bilmeleri" gerektiği kanısındadır. Daha sonra, serbest nazmın kolay görünse de başıboşluk olmadığını vurgular: "İlhami Bey bu eseriyle, yeni şiirin başı boş, keyfe göre parçalanmış, darmadağın kelime, his ve fikir çorbası olmadığını ispata çalışmıştır."*

Resimli Ay'daki yazısında da İ. Bekir'in şiirlerine içerik yönünden değinir: "Şimdi o, çalışan şehir açlarının yazıcısıdır, yoksa münevver şehir serserisinin şairi değil. Muayyen şerait içinde iztirap haline gelen sayin [çalışmanın], açlığın, kadmsızlığm azabını duyuyor."**

İ. Bekir'in *Resimli Ay*'da "Bugünün tek sanatkârı Nâzım Hikmet'e" ithafı ile çıkan "Açın Ölümü" şiiri, benzerlerini getirecek kadar açık bir tavır alışın ifadesidir ve N. Hikmet'in "Açların Gözbebekleri"nden içeriğini, diğer şiirlerinden de biçimini almıştır:

"Ne hekim isterim ne ilaç
Acım,
acım,
acım,
Acım, aç.."***

İ. Bekir'in *Olduğu Gibi* (1935) adlı kitabına başlıksız giren "Beş Lira İstedim Üç Lira Verdiler"de, N. Hikmet'in şiirinden alınan "kafa" sözcüğü ile "telgraf teli"ni görmek mümkündür:

* Orhan Selim, "*24 Saat*-Şiirde Yeniliği Nasıl Anlıyoruz?", *Akşam*, 20 Ağustos 1929.
** *Resimli Ay*, S. 6, Ağustos 1929, s. 35.
*** *Resimli Ay*, S. 3, Mayıs 1929, s. 34.

"Kafamın ince çıplak zarını / çıplak masama serdim, / sonra gerdim / telgraf teli gibi sinirlerimi."*

Şairin "Yollarda" şiirinde bu kez *tipografik görsellik* aktarılır N. Hikmet'ten. Doğrusu, küçük büyük puntoların neyi değiştirdiği ve şiire ne kattığı sorusunun cevabı, "Hiçbir şey"dir. Şiirin sonundaki *hece kırma* da görülmüşün uygulamasından ibarettir:

"Bakmadım
Bakamazdım
Yakama **ne siyah**
ne sarı ne kır-
–mızı bir gül
Takamazdım.."**

N. Hikmet'in "Yeni Şairlere Dair" başlıklı yazısıyla birlikte dergide, farklı imzaların şiirleri görünür. Nâzım'ın yazısı, bir belirleme ile başlar: "Yeni şairlerin şiirleri gerek teknik gerek muhteva itibariyle ne hece, ne aruz, fakat son edebî cereyan tarzındadır. Muhtevaları ekseriyet itibariyle REALİST MODERNdir."*** Örneklemek üzere Fahri Kâmil'den "Küfeciler" şiirini gösterir şair. Yoksulluğu kader gibi küfelerinde yüklenen insanların anlatıldığı şiirde, ağır metal hemen dikkati çeker: "Omuzlara mıhlıdır küfeler, / Bağları / bir elden bir ele kaynayan demir kollar gibi."

Aynı sayıda Fahri Kâmil'den "Köpek" başlıklı bir metne daha yer verilir. Açlık içinde kıvranan bir sokak köpeğinin hali vakti yerinde biri tarafından ekmekle kandırılarak zehirlendiği anlatılan metinde Fahri Kâmil, hayli zorlanmış gibidir; ama metaller, birer mazmun olarak buna da yerleştirilmiştir: "Beynime / Çivi gibi çakılan / Kederim..."

Şu satırlardaki kelime kafiyeciliği, orijinal söyleyişin kolayca nasıl kopyalandığını belirgin olarak göstermektedir:

* *Resimli Ay*, S. 6, Ağustos 1929, s. 23.
** *Resimli Ay*, S. 7, Eylül 1929, s. 21.
*** *Resimli Ay*, S. 9, Teşrinisani 1929, s. 40.

"Yolda
yağmurla o vardı.
Vakit,
ufacık demir bir kutu içi kadar
dardı.
Zavallı aç hayvanı öldürüyorlardı."

N. Hikmet, "Yeni Şairlere Dair"de, kafiye kolaycılığına dikkat çekercesine şunları yazmıştır: "Evvelâ yeni şiir tarzında dikkat edilmesi lâzım gelen yalnız satırların dâhili ahengi değil, fakat aynı zamanda satırların arasındaki ahenge ve imtizaca da dikkat etmek lâzımdır. Kafiye kafiye için değil muayyen bir maksat için yapılır." Gençler, onun yazdıklarını elbette okumuşlardır; ama söylenenleri kavrayacak bilinçleri de donanımları da yoktur.

Nâzım Hikmet'in uyarılarına rağmen sonraki sayılarda, dışarıdan gelen şiirlerde kafiye kolaycılığı sürer. İsmail Suphi'nin "Sabiha Zekeriya hanıma" ithaflı şiiri, tarlalarında ölen yoksul insanların hayatına dairdir ve zorlanmışlık izlenimi vermektedir:

"Ben, / şimdi tezgâh başında çalışan adam, / yirmi yıl ıstıraba alışan adam / doğmuşum bir pamuk tarlasında. / Anam ırgatmış / babam bir derebey uşağı".*

"Derebey uşağı" ile "ırgatın oğlu", "tezgâh"tan kurtulamamıştır. Şiirde, tipografiyle gösterilen sesin taklit olduğu da anlaşılmaktadır:

"Tarlalar takır takır
haykır eyyyyyy!....
burma bıyıklı delikanlı
yüreğinin türküsünü!..."

İ. Bekir'in "Hatıralar"ında da anne ile baba tarlada biraraya getirilir. Baba "derebeyi bilekli" iken; anne, denizden çıkarılacak "balık"a benzetilmiştir. İlerleme ve hareket düşüncesi vurgulanarak bitirilir "Hatıralar":

* *Resimli Ay*, S. 1, Mart 1930, s. 31.

"Bugün dünü, / Yarın bu günü gömün. / Bu günü dünü gömün. / Geçen günleri gömün..."*

"Halk Havaları"nda ise şair, mekân değiştirir; köyden çıkıp madene iner. Tipografik görsellik, "Yollarda" şiirinde olduğu gibi, açıkta kalmaz ve vurgulanan mekânı gösterir. Şiir, "ismiyle müsemma" olarak türkülerin havasını başarılı bir biçimde duyurur:

"Varın da görün varın da,
Bugün de görün yarın da!
Yer kömür
Göğüsler balgam öksürür
Maden ocaklarında.
Maden ocaklarında."**

"Halk Havaları"nın üçüncü ve dördüncüsünde, bütünlük yoktur. Ucu şiddete açık olan metinlerde açlık sorunu, yeminlerle aşılmaya çalışılır.***

İsmail Suphi, "Çeşme Başında Ölen Çocuk" adlı şiirinde, kimsesiz bir çocuğun yoksulluğunu, "çeşme yalağı"nda ve "ölüm"de paylaşmak ister. **** "Haykırmak İstiyorum"da ise, verilmiş olanı çoğaltır, çeşitlendiremez bile. "Haykırmak" sözcüğü, taklit şiirlerde eklemlenme işaretlerinden biridir ve hemen ardından gelecek olan *görsel ses*e hazırlık işlevi görmektedir:

"Haykıracağım.. Haykıracağım e.....y
Hay....kıracağım.
Dilim dışarı çıkıncaya kadar!.."*****

Nail V.'nin "Sokakta Kalan Adam"mda****** bildik konu tekrar edilir. Şiirdeki eğik dizilmiş satırların herhangi bir amacı gözettiği söylenemez. "Alev bir gürz gibi" sözünde, N. Hikmet'in

* *Resimli Ay*, S. 11, Kânunisani 1930, s. 22.
** *Resimli Ay*, S. 4, Haziran 1930, s. 15.
*** *Resimli Ay*, S. 6, Ağustos 1930, s. 13.
**** *Resimli Ay*, S. 5, Temmuz 1930.
***** *Resimli Ay*, S. 8, Teşrinievvel 1930, s. 37.
****** *Resimli Ay*, S. 5, Temmuz 1930, s. 11.

şiirlerindeki alev ve metal imajmın ödünç alındığı görülmektedir. "Habe Dalgalar"da* neredeyse her sözcük rasgele dağıtılmıştır. Hareket, rüzgâr ve dalgalarla sembolik olarak aktarılmaya çalışılırken yine Nâzım'dan tanıdık imajlar kullanılır; rüzgâr ve dalgaların sesiyle şiirin ahengi kurulmaya çalışılır. Nail V., N. Hikmet'le birlikte çıkardıkları *1+1=Bir*'deki (1930) şiirlerinde, buradakilerden daha başarılıdır. *Resimli Ay*'da yayımlananlarla sonrakilerde aynı düzeyi tutturamamıştır.

Sivas'ta, 1930'ta yayımlanmaya başlanan *Adım* dergisi, N. Hikmet'in sanat görüşünü kabul etmiş gibidir ve şaire özel bir ilgisi vardır dergiyi çıkaranların. Dr. Necati, Öğretmen Şazi ve Öğretmen Ruşen Zeki'nin çıkardıkları dergide, hece ölçüsüyle yazılmış şiirler olmakla birlikte ağırlık serbest şiirdedir. Her ne kadar dergide Ruşen Zeki'nin "San'at ve Mefkûre", "San'at ve Şeniyet" gibi yazılarıyla yeni şiirin kaygıları ve amaçları belirginleştirilmişse de yayımlanan şiirlerde bu yazılardaki bilinç görülmez. Ruşen Zeki, her iki yazısında da N. Hikmet'in poetik görüşlerini örnekleyerek birer kabule dönüştürür. Sanatı, toplumsal gelişmeler doğrultusunda ilerleyen toplumsal bir ürün olarak gören Ruşen Zeki, "San'at ve Şeniyet" başlıklı yazısında, "Edebiyat tarihimizdeki milli cereyanın en büyük vasfı, san'atm daha ziyade içtimaileşmiş, san'atla şeniyetin [gerçekliğin] birbirine daha samimi sarılmış olmasıdır" dedikten sonra N. Hikmet'in getirdiklerine dikkat çeker:

"Edebiyatımız Nâzım Hikmet'in getirdiği san'at ve sanat kıymetleriyle yeni bir terakki merhalesi yaşıyor. İçtimaî unsurlardan birinin duyuş ve samimiyetine dayanan Nâzım Hikmet'in konstürüktivist san'atı demokrasimizin hürmete şayan bir terakki hamlesidir."** N. Hikmet'in yapmaya çalıştığını anlayan yazarın konstrüktivizm ile demokrasi arasında kurduğu bağın bu akımın anayurduna mı yoksa Türkiye'ye mi bakılarak yorumlandığı merak konusudur. Derginin üçüncü sayısında aynı yazar, "San'at ve Mefkûre" başlıklı yazısında da "yeni sanat" ile demokrasi arasında ilgi kurarak, "Bu ameli alâka Fecriati gibi kısmî değil daha umumî daha büyük ve esaslı bir demok-

* *Resimli Ay*, S. 8, Teşrinievvel 1930, s. 15.

** *Adım*, S. 5, 1 İkincikânun 1930, s. 5.

rasi san'at mektebi kuracağına delâlet ediyor"* demiştir. Bu yazmm merkezinde de N. Hikmet'le başlayan ve serbest şiirle kendini belirginleştiren sanat anlayışı öne çıkarılmış; örnek olarak gösterilmiştir.

Adım'da şiiri yayımlananlar, sorunu Ruşen Zeki'nin gördüğü gibi anlayıp kavrayamamıştır. Onlar sadece, N. Hikmet'in şiirinde *gördüklerini* uygulamakla ve anladıkları kadarıyla sanatın toplumcu tarafına hizmet etmekle yetinmişlerdir. Derginin N. Hikmet ilgisinin sadece sözü edilen yazılarla sınırlı kalmadığını, dergide yayımlanacak şiirlere referans olması bakımından şairin *Sesini Kaybeden Şehir* (1931) kitabı için "A.K." imzalı bir yazı yazıldığını da hatırlatmak gerekir.

Rıza Reşit'in "Onun Sesi" şiiri, Ruşen Zeki'nin "Sanat ve Mefkûre" yazısı ile N. Hikmet şiirine aşırı *biçimde* yaslanarak eklemlenmiş gibidir. Hitapla kurulan şiirde, kelime kafiyeciliği esas alınmış, vurgulanması amaçlanan sözcükler büyük harflerle dizilmiştir. Bütün Nâzım taklitlerinde olduğu gibi, dize kırmalar bu şiirin de biçimsel özelliği durumundadır:

"Çekilin,
Beyinlerinizdeki miskin buğuları
Silin.
Ve en derin ürperişlerle eğilin..
Şahlanan bir sayha geliyor.
Binbir hayran çarpıntı üstünde,
Coşkun bir san'at yükseliyor."**

Böyle bir şiirde imzası bulunan Rıza Reşit'in sonraki sayılardan birinde yer alan "Ona" ithaflı "Sularda Gölgeler" şiiri, öncekinin bir özentinin ifadesi olduğunu açıkça göstermektedir. Aşk konulu bir iç dökme ve karşılık bekleme yazısı olan şiirde, gelen "coşkun sanat"tan tek iz, kolay kelime kafiyesi ve bir satırın hecelere bölünerek yazılmasıdır: "San – dal – da – yız,"***

* *Adım*, S. 3, İkinciteşrin 1930, s. 5.
** *Adım*, S. 3, İkinciteşrin 1930, s. 14-15.
*** *Adım*, S. 7, Mart 1931, s. 22-23.

Adım'm kadrosunda şair olarak Hasan İzzettin de bulunmaktadır. N. Hikmet'in *835 Satır*'ım "okur okumaz şiir sultanı olan Faruk Nafiz, hemen sessizce tahtından inerek yerini *835 Satır* şairine bırak"*mış olsa da Hasan İzzettin'in *Adım*'da yayımlanan şiirleri, yeni "sultan"ının gölgesinde kalmıştır. "Fir'avun ve Ehram"da, halka çektirilen zulüm, Mısır'a gidilerek gösterilmeye çalışılmıştır. *Merdiven biçimli* bu şiirde de kolay kafiye ritim için yeterli görülmüştür:

"Kan!
Kan
Diye haykıran,
Yürekler,
Kanlı bilekler
İçinde sıkılmış
Hürriyet demir kafeslere tıkılmış"**

Hasan İzzettin'in ikinci şiir kitabına adını verecek olan "Deniz Feneri" de *Adım*'da yayımlanır.

"Fakat ortalık:
karanlık!
karanlık!"***

gibi söyleyişlerin bulunduğu şiirde; Nâzım'dan ödünç alınmış imajlar, sözcükler kendilerini görmek için dikkatli bir göz bile beklemez. *Deniz Feneri*'nde (1937), 1930-1936 yıllarında yazılmış bazı şiirler bir araya getirilmiştir. Şiirlerin tamamı biçim olarak serbesttir; ama birkaçı dışında, Nâzım Hikmet'in poetikasıyla içerikte buluşan şiir yok gibidir. Gerçi, şiirlere "şehir" en azından sözcük olarak girer; ama şair, şehirlerden çok Yunan mitolojisinde ve özellikle müzikte gezer. *Deniz Feneri*'nin yayımlanışındaki sıkıntı düşünülürse bu kitaba tehlikesiz şiirlerin alınmış olduğu sonucuna gidilebilir. Yine de İlhami Bekir'le kıyaslandığında Hasan İzzettin'in

* Ömer Asan, *Hasan İzzettin Dinamo*, Belge Yay., İstanbul, 2000, s. 35.
** *Adım*, S. 4, 1 Birincikânun 1930, s. 12-16.
*** *Deniz Feneri*, Bozkurt Bsmv., İstanbul, 1937, s. 71.

serbest şiirlerinde hep bir zorlama ve yapaylık hissi kendini gösterir. Yunan mitolojisinden aktarılanlar, yapıştırma gibi dururlar şiirlerde. Şair, söyleyeceklerini söyleyememenin sıkıntısıyla oraya buraya yönelmekte ama sonuçta hep eli boş dönmektedir. Bir tarafta Servet-i Fünûncu Cenap Şahabettin'in sesi, diğer tarafta Ahmet Hâşim'in naifliği bunaltmıştır şairi. Bu şiirler arasında "Dolaşacaksın" ve "Traktörcü" birer fantezi olarak kalır. H. İzzettin, "Dolaşacaksın"da, teknolojiyle Nâzım Hikmet'e bağlanır:

"Dolaşacaksın:
Bakarak:
Rontgen şuaı gibi
Her insan içine,
Bakacaksın çehrelerin arkasında duran
Her cihanın içine"*

"Traktörcü"de ise makine gücü gösterilmeye çalışılır:

"Traktör
Demir pençelerile
Kara toprağı saran
Yaralı bir dinazör!"**

Benzetmenin acayipliği bir tarafa şiirin sonunda, traktörün gücüyle sarhoş olan "makinist arkadaş"m bir heykel olarak tasarlanması, şairin tutukluğunu iyice belirginleştirir.

Kâmran Kadri'nin *Adım*'daki "Bir Dalga İki Kayık" şiiri; kelime tercihleriyle, imajlarıyla, seslerin tipografik görselliğiyle Nâzım'ın "Bahri Hazer"ini gözetir:

"Deniz, bir cehennem kazanı gibi kaynıyor.
Hor r r! Hor r r
Ve şahlanıyor!.."***

Kâmran Kadri "Gündelik" başlıklı şiirinde ise, "kaldırımdaki bir serseri"nin hayatına odaklanmıştır. Görünen, sefalettir sa-

* *A.g.e.*, s. 80.
** *Adım*, S. 4, 1 Birincikânun 1930.
*** *Adım*, S. 6, 1 Şubat 1931, s. 21-24.

dece; ama bu sefalet öyle bir verilmiştir ki, acıma hissinden çok şaşkınlık yaratır. "Gündelik" sözcüğü ile yoksul insanların çalışma şartlarının sembolize edilmesi iyi bir buluştur; fakat şiirin sonlarına doğru, "Ey!" ünlemleri ile "sosyologa", "şovenistler"e haykırılması, bütünlüğe hiç de uygun değildir ve bu, şiirin gerçeklik zeminini kaydırmakta, şairin boşluğa konuştuğu gibi bir duygu vermektedir. Şu satırlardaki hece kırmasının nereden geldiği ise bellidir:

"O,
Giden
Gelen
Lere bir tutam diken
Olur kaldırım üstlerinde."

1930'un ilk beş yılında yayımlanan kitaplardaki serbest tarzda yazılmış şiirlerin hemen hemen hepsi, N. Hikmet'in şiirini çoğaltıcı niteliktedir. Öyle ki bu şiirlerde şairin şiirlerinden alınan kimi sözcükler birer klişeye veya maymuncuğa dönüşmüş, imajlar kimi zaman birebir aktarılmış, tipografik ses göstermeleri aynen uygulanmış, sözcük kafiyesi anlam bir kenarda tutularak seslerin çağrışımına teslim edilmiş, şiir kitaplarının kurgusu denenmiş, konstrüktivist özellikler hem sahiplenilmiş hem birer sembole dönüştürülmüştür. Bugün adı bile unutulan şiir heveslilerinin çıkardıkları kitaplarda, N. Hikmet şiirinin o dönemde gördüğü ilgiyi açıklayacak bazı özellikleri yakalamak mümkündür.

Şinasi Gündoğdu'nun *Akrep*'indeki (1930) şiirler, şair duyarlığının izlerini taşımaları bakımından diğerlerinden ayrılır; ama Gündoğdu'nun serbest şiirden çok ölçülü biçili şiire yakın duruşu, ondaki şiir duyarlığını besleyen birikim hakkında ipucu verir. Ölçülü şiirler yazmakla birlikte geleneksel verilere bağlanmayan şair, şaşırtıcı sözler söyler ve eleştirisini alır:

> "Veznin ve kafiyenin lüzumsuz olduğuna kani olduğunu gösteren şiirleri vardır. Fakat asıl yeniliği burada değildir. Eskidenberi mevcut olan 'edebî kelâm'a olan düşmanlığındadır."*

* (İmzasız), "Kitaplar/Akrep", Görüş, S. 1, Temmuz 1930, s. 60.

Şinasi Gündoğdu'nun şiirleri, kadına duyulan şehvetin açıkça söylenmesiyle serbest tarzda yazılanlara eklemlenir. N. Hikmet'in gençlere verdiği öğütlerdeki kadına bakışın serbest ifadesi burada hatırlanabilir. Gündoğdu'nun "Bir bakire çarşafı yandı akşamdan...", "Ruhumuz çiğdemleşti bu uzun kıştan sonra", "Gölgeler, boş damlarda unutulmuş birer denk." ve "ömrümün tatlı yası" gibi güçlü dizeleri vardır. Necip Fâzıl'ın şiirlerine söyleyiş özellikleriyle yaklaşan Gündoğdu'nun *Görüş*çülerden neden geçer not alamadığı anlaşılır gibi değildir. Herhalde aşağıdaki dizelerin Nâzım'm "Salkımsöğüt"ünü hatırlatmış olması, Gündoğdu'nun eleştirilmesi için yeterli bir sebep sayılmıştır:

"Hey kır atlı!
Buluttan kanatlı
Bir şimşeğe benziyorsun.
Geceler sırtında yamçı,
Bu ince ay bileğinde bir kızıl kamçı...
Tıkıtak, tıkıtak!
Bırak"*

Akrep'in son şiiri "Tahsildar"da da Gündoğdu, köylüyü idealize etmediği gibi, iktidarın köylü üzerindeki baskısını göstermiştir. Bu da şairi, N. Hikmet'in şiirsel (poetik) söylemiyle buluşturmuştur.

Herhangi bir şiir biçiminde karar kılmamış olan Tevfik Abdurrahman *Dalgalarla Engine*'de (1930; *DE*) topladığı şiirlerinde, N. Hikmet şiirinin görsel algıya dayanan biçim özelliklerini kullanmıştır. Balkan göçmeni bir ailenin çocuğu olarak milliyetçilik duygusunu öne çıkardığı ve hastalıklı bir kadın tutkusuyla uzattığı şiirlerinde T. Abdurrahman, tek sözcükten kurulu satır kafiyesini kendine göre bir noktalama ile aşmaya çalışmıştır. Bu gayretin taklit yargısını engellemeye yönelik olduğu anlaşılmaktadır; çünkü, sözcük aralarındaki kesme işaretinin başka bir amaca hizmet ettiği söylenemez. T. Abdurrahman, seslerin harflerle görselleştirilmesinde de oldukça aşırıya gitmiştir.

* Şinasi Gündoğdu, "Nal Sesleri", *Akrep*, Ahmet İhsan Matb., İstanbul, 1930, s. 55.

"Şırak ' şrak şrak çarptıkça gemimizin sırtına" dizesinde ilk iki "şırak" arasındaki kesme işareti çok sevdiği görsel bir tercihtir. "ŞRAAK!. Şrakk!. ŞRAK... şıraak.." ("Kara Denizde Dalgalarla", *DE*, s. 5.) dizesinde, harflerin hem karakter hem de büyük küçük olarak dizilmesinin görebildiğim kadarıyla şiire sağladığı hiçbir katkı yoktur. Aynı eleştiri aşağıdaki görsel tasarım için de geçerlidir:

"Nefes nefese yanan, çıldıran bir ses:
aç!!.. a a a!!
a a" (*DE*, s.65)

Şiirlerde, görünüp kaybolan "özgür bir âlem yaratmak" düşüncesinin bir dünya görüşünün ifadesi mi yoksa bir fantezi mi olduğu belirgin değildir; fakat, "Akın!. Akın!." (*DE*, s. 11) adlı şiirin üzerindeki "Gandinin de böyle haykırmasını isterdim" notu ile Nâzım ve yakın takipçilerinin Gandi'nin bağımsızlık mücadelesinde benimsediği yolun reddi paylaşılmıştır. Bir başka şiirinin son dizeleri ise, N. Hikmet'in şiiriyle vurgulu olarak düşünsel paydada birleşmektedir:

"Yerde sürünenin
hürriyeti yok
hayatı yok
sevgisi yok
duygusu yok
.....
yok yok yooooook !!!!!"*

Emperyalizme karşı çıkış gibi görünen "Londuran olsun didik didik!../ A domuz con kikirik!. / Sen de Parisinle inle. / Eyfelinle çök... ey medeni hiyle" (*DE*, s. 88) dizeleri ise yerel öfke ile sıkıştırıldığı için fantezi düzeyinde kalmıştır.

T. Abdurrahman'm "Hey!. Heeeyyy!!.." başlıklı şiirindeki şu dizeler, sözcükleri aşağı almayıp sesi göstermek için kesme (') işaretinin kullanılmasını örneklemek üzere anılabilir:

* Tevfik Abdurrahman, "Yangın", *Dalgalarla Engine*, yyy, 1930, s. 17.

"Yakıyor bu hasret bağrımı ' bağrımızı ' anam bağrımızı!!
Sevgilimizin kulakları sağırmı ' ağırmı?
Duymuyor
Agrımızı!." (*DE*, s.13)

Resimli Ay'dan veya *Adım*'dan şiirleri verilenler olsa ilk dizedeki "bağrımızı", "anam bağrımızı" sözcüklerini kesinlikle alta alırlardı. T. Abdurrahman, bunun yerine kesme (') işaretini kullanarak orijinal bir yapı kurduğunu düşünmüş olmalıdır; fakat yukarıdaki dizelerde serbest şiirin verili ses özelliklerinin kullanıldığı gözden kaçmamaktadır. "Güneşi içsin yüreğim..", "Güneş atlı tebessüm", "bir taraktörün homurtuları", "yüzü bakır", "kızıl elek" gibi söyleyişler ve "Yaraların örslerinde yürekler dövülüyordu", "Hey anam can yoldaşım; / Bir dinamo ister bu sinirler / Bu sinirler bir dinamo deye titrer..", "Şimşekli bir mahmuz / Elektrik bir hız / Ha ha hayt!.. / Hayt!.." dizelerindeki düşünceler, Nâzım şiirinin verileriyle söylenmiştir; o şiirin içindendir. T. Abdurrahman, o şiirle bağını açıkça ilan etmediği ve milliyetçi içerikli başka şiirleri bulunduğu için *Dalgalarla Engine* adlı kitabı, *Görüş*'te A(hmet) K(utsi) tarafından "son zamanların en cazip, en taze eseri olarak" sunulmuştur.* Bu övgü, beğeni işareti olarak okunabilir; ama sonraki satırlar, beğeninin kitabı değil, belli bir biçimi kullanırken o biçimin söylemine bağlanmamayı öne çıkardığını gösterir:

> *"Şimdiye kadar birçok serbest nazımlar, mensur şiirler hatta (sırf eğri büğrü oldukları için haman kübist lakabını taktıkları) acayip şekiller gördük. Bunların çoğundaki çiğlik bu kitapta yoktur. Şair bu yazılarda kendini tamamen serbest bırakmış, heyecan ve kalbinin ritmini olduğu gibi çizmiş."*

Bu satırlarda, bilincin yerine "kalbin" konulduğu ve öne çıkarıldığı açıktır. Bilinci öne çıkaran serbest tarzda yazılmış şiirlerin kimlerden geldiği ise okuyucunun malumudur. T. Abdurrahman'ın şiirleri, şairin belirgin biçimsel tercihine rağmen Nâzım Hikmet'e doğrudan bağlanmadığı için *Görüş*çüler

* A(hmet) K(utsi), "Kitaplar/Dalgalarla Engine", *Görüş*, S. 3, Nisan 1931, s. 184.

tarafından nasıl dikkate değer bulunmuşsa; Şinasi Gündoğdu da tam tersi bir konumlandırmayla eleştirilmiştir.

Benzer tavır, Şükûfe Nihal'in *Gayya* (1930; *G*) adlı kitabı için *Resimli Ay*'da yayımlanan bir yazıda da hissedilir. "Kitabın 'Gayya' umumî serlevhasını taşıyan birinci kısmı, bir sosyalist kadının manzum fikirleri ve heyecanları addedilebilir"* denilerek hece ölçüsüyle kurulmuş şiirlerin yer almasına rağmen önemsenen kitapta, sosyalist bir görüşten/bakıştan çok hanımefendi bir şairin küçük duygu kıpırdanmaları vardır. "Gayya", "Açlar" ve "Kaldırımdakiler" başlıklı şiirler, fikir olarak "sosyalist" izler taşır. Ş. Nihal, "Gayya"da, bakışını bir "amale"ye, bir onları görmeyenlere çevirir:

> "Ateşe hız veren de, yanan da kendisidir,
> Zebani dediklerim 'Vapur amalesi'dir!.."**

"Açlar"m "Ey, yarını omzunda taşıyacak yavrunun / İskelet kollarından mes'ul olan, kimsin? çık!" (*G*, s. 7) dizelerinde sorulu bir tehdit yükselirken "Kaldırımdakiler"de serbest tarzda yazanların klişe konularından olan "sokak çocukları" için içlenilir:

> "Sokaklarda yatıyor, kaldırımda ölüyor
> Vatanın öz çocuğu köpeklerle beraber..." (*G*, s. 9)

Gayya'daki diğer şiirlerde, bu düşüncelerin izine rastlanmaz. Ş. Nihal, kendi bireyselliğine gömülmüş, *şiir* yazdığını bilen ve *şiir* yazmak isteyen biri olarak konuşur. Öyle ki, "Anadolu Köyleri" başlıklı serbest tarza yakın konuşmalı şiirinde bile Memleket Edebiyatı'nın romantizmini yeniden üretir. Onun için toplumsal sorunlar, *geçerken işlenen* bir şiir malzemesidir sanki. *Su*'da, yapay bir bunalma duygusunun ürettiği şiirlerin yanında, biçim denemesi olarak görünen "Kabahat" ve serbest tarzda yazılmış "Cevap Ver" birer fantezi gibi durur. Birincisinde, *sınıf* farkı, ka-

* (İmzasız), "Yeni Kitaplar/Gayya", *Resimli Ay*, Y. 7, S. 1, Mart 1930, s. 36.
** Şukûfe Nihal, Gayya, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930, s. 6

sabın kedisi ile sokak kedisi karşılaştırılarak verilir.* İkincisinde şair, daha heyecanlıdır. Henüz on iki yaşında bile olmayan bir fabrika işçisi çocuğa çevirir bakışını:

"Makine gürültüsü... Makine uğultusu,
Yağ ve benzin kokusu!
Bulantı veren hava, buğulanmış bir tavan.
Kulaklarda çatlıyan
Çelik şakırtıları..." (*Su*, s. 58)

Mekân betimlemesinin sesle verilmeye çalışıldığı bu şiirde, yoksulları mutlu etmeyen bir medeniyete, medeniyet denilemeyeceği mesajını iletir Ş. Nihal. Dünya görüşünden çok duygulanmadan kaynaklanan bir ilgisi vardır yoksullara karşı ve *yoksulluğu* değil *yoksulları* görür. O günün şartlarında, şiir için böyle bir ilginin bile yeterli olacağını düşünmüş olmalıdır *Resimli Ay*'cılar.

Hece ölçüsüyle kadına ve aşka odaklanmış şiirler yazan Şeref Şadi, serbest tarzı da denemiş; T. Abdurrahman'daki savrukluğa benzemeyen, ölçülü şiiri serbest tarzda düşündüğü anlaşılan bir iki örnekle yetinmiştir. "Şimdi artık elimde bir demet saçtan, / Beynimde şaklayan kırbaçtan / Başka bir şey yok."** dizelerindeki "şaklayan kırbaç", aşk şiirinin yumuşaklığına uymayacak bir poetikadan gelmiş gibidir. Aynı poetikanın yansıması, "Yirmi Sekiz Benli Kız"m, "Sesinde; / Çok cana yakın, / Çapkın / Bir şarkının ahengi.." satırlarındaki kolay kelime kafiyeciliğinde de görülür. *Hokkabazın Defteri*'ndaki diğer şiirler, "ilk hececiler"in zevkini yansıtır.

B. M. Kemal (Peker)'in *Kitaplar Beldesinde*'si, serbest tarzın tematik bütünlükte kullanılması yönünden ilgi çekicidir. "Belki bu da bir ümitsizlik için" başlıklı metinde, Peker'in hangi sanat anlayışını benimseyeceği/benimsediği kuşkuludur:

* Şukûfe Nihal, *Su*, Resimli Ay Matb., İstanbul, 1933 (kapakta; 1935, içeride). Orhan Veli de yıllar sonra sınıf farkını, bu tanıdık kedilerle göstermeye çalışacaktır. Onun poetikasmda "Cevap" şiiri nasıl çok da karşılık bulmazsa, Şukûfe Nihal'in sözü edilen şiirleri de diğerlerinin yanında sahipsiz kalır. Orhan Veli'nin şiiri için bakınız: *Bütün Şiirler*, Adam Yay., İstanbul, 1987, s. 120 (Şiirin ilk yayını: *Yaprak*, 15.1.1950).

** Şeref Şadi, "Misafirin Misafiri", *Hokkabazın Defteri*, Bürhanettin Matb., İstanbul, 1932, s. 13.

"Bugün artık
San'at san'at içindir diyen
Tek bir fert yok.
Mide boş mu
San'at çoktan ölmüştür.
Madde ve kuvvetin çember
Çevirdiği bu asırda:
San'at bir çöle dönmüştür."*

Bu satırlardaki ikircikli belirlemeye rağmen "Beyaz Gecelerden Biri" başlıklı şiirde, konstrüktivizmin makineyi öne çıkartan anlayışının onaylandığı görülmektedir. "Yorgun ve bitkin / Olan kafa / Ayrılır bir Yafa / Portakalı gibi / Safha, safha." dizelerindeki "yafa portakalı", N. Hikmet'in şiirinden kafa imajını karşılayacak biçimde aynen alınmıştır. Serbest tarzı deneyenlerde görülen klişe "kafa" sözcüğü, burada da öne çıkmıştır.

B. M. Kemal (Peker)'in asıl ilginç denemesi *Kurtlar Mucizesi* adlı kitabıdır. N. Hikmet'in *Jokond ile Sİ-YA-U* (1929) ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932) adlı kitaplarının açtığı yoldan ilerleyen *Kurtlar Mucizesi*'nde, yeni bir insan türü yaratmaya girişen insanların çabaları *hikâye edilir.* Bütünlüğü olan kurgusal bir kitaptır bu ve Nâzım'ın yakınındakilerin kadını şiirde işlememe, geriye çekme anlayışına bir tepki gibidir. "Saadet çiçeği *kadını* kurtardım / Hatıramdan bir demet yaptım" diye sunulur kitap. Sesin görüntüye dökülmesiyle, sayısal ifadelerin kullanılmasıyla ve biçimsel tercihiyle N. Hikmet'in anılan iki kitabına akraba olan *Kurtlar Mucizesi*'nde, kendilerini aldatan kadınlardan intikam almak için kadınsız bir toplum yaratmayı tasarlayan Şair Doran, dayısı Şemson, heykeltıraş Mikel Rapit, "sun'î adamın özünü bulan" kimyager Milton David, sırayla söz alır. *Jokond ile Sİ-YA-U*'da olduğu gibi, bazı duygu, düşünce ve olaylar "hatıra defteri"nden aktarılır. Kahramanların duygularını yönlendiren olayları göstermek için farklı mekânlara, "Ayni gece Milton Davidin gizli atelyesinde" gibi başlıklar konularak girilir. Kadın-

* B. M. Kemal (Peker), *Kitaplar Beldesinde*, İstanbul Nûmune Matb., İstanbul, 1932/1933, s. 13.

sız toplumun bir felaket olduğu, projeyi uygulamaya çalışanlarm uğradıkları felaketlerle gösterildikten sonra yeniden bir kadın yaratılır. Kitabın son sözü, "HER ŞEYDİR..... / BUGÜNÜN / KADINI."* olur.

Kemalizm'e tutkun olan Alişan Reşit, serbest tarzda bir süre konaklayanlardandır. N. Hikmet'in "Salkımsöğüt"ündeki imajları, nereye bağlayacağını bilmeden kullanmıştır "Kızıl Tipi" başlıklı şiirinde: "Alev yeleli atlara bindiler; / Havada yalın kılıçları vınladı, / Kovanından boşanan arılar gibi... / Bu kızıl tipi, / Sahraya inen uzun yolu kapladı."** "Tüten Mabet"te ise, ne tarz bir şiire taraftar olduğunu, manzum olarak açıklamıştır; taraftar olunan, N. Hikmet'in gösterdiği şiirdir:

"Şair,
Aşk, âşık, maşuka ve sair;
Bizi artık kandıramaz...
İnandıramaz...
Bırak şu sar'alı sazı elinden
Şair, vaz geç bu hasta emelinden..." (*SA*, s. 43)

Nâzım'ın "San'at Telakki"sinin heyecanla kabulünü gösteren bu dizelerden başka "beynini yiyen kurt"; "kızıl tufan" gibi imajlarla "Ve sen, / Tekerlekleri tutuşmuş bir arabaya binen; / Behey sersem!" (*SA*, s. 45) söyleyişleri, ortak bir dünya görüşünün işaretleri gibidir; ama öyle olmadığı, bir sonraki şiir kitabı *Sumer Yıldızı*'ndaki (1933) şiirlerden anlaşılır. Serbest tarzdan uzaklaşılarak ölçüye çekilen şiirlerde, şairanelik belirleyicidir. "Şair"in, "Yumruklarını sertçe göklere doğru kaldır, / Ve bir meczup gibi koş hâkim kuvvete haykır..."*** dizelerinde belirginleşen yol gösterici söyleyiş, N. Hikmet'in poetikasıyla çakışsa da Cumhuriyet ideolojisinin içinden gelmektedir. Kitaptaki diğer şiirler, buradaki görüşün nereye ait olduğunu bildirirler. Şiir heveslileri, Atatürk'ün yıllar önce N. Hikmet'e ve Vâlâ Nureddin'e

* B. M. Kemal (Peker), *Kurtlar Mucizesi*, Reklam Matb., İstanbul, 1932.

** Alişan Reşit, *Sakarya'dan Akdenize*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1932, s. 39

*** Alişan Reşit, *Sumer Yıldızı*, Vatık Matb., İstanbul, 1933, s. 14.

verdiği, "Bazı genç şairler modern olsun diye mevzusuz şiir yoluna sapıyorlar. Size tavsiye ederim, gayeli şiirler yazınız" öğüdünü tutmaktadır. İşin ilginç tarafı, "mevzulu" olduğu düşünülen şiirlerin modalaştırılmış bir tarzla yazılmasıdır. N. Hikmet eleştirilerinde bu, alaycı bir taktiğe bile dönüşmüştür. "Sana cevabımı, senin tarzınla yazacağım" türünden bir açıklamayla başlayan şiirler serbest olduğu gibi, popülere tutunan heveslilerin yazdıklarının çoğunda da aynı tarz denenmiştir.

Behçet Kemal Çağlar, "Nâzım Hikmet'e Davetiye" çıkararak "Bizim safımıza gel!" tehdidini yükselttiği şiirinde, onun tarzını kullanış nedenini açıklar öncelikle:

"Ey çenesi çevik
Koca Bolşevik
Dinle:
Sana senin dilinle
Haykırmak için,
Sana çevirip senin hamleni
Şimdi de asıl yalancı
Ve bize yabancı
Bir put olan seni
Bu sefer ben kırmak için
Bu tarzda yazacağım.."*

Behçet Kemal, dürüst değildir; çünkü başka şiirlerinde de "bu tarz"ı kullanmıştır ve şiirler, sadece tarz benzerliğini değil, içerik ortaklığını da gösterir. Oysa örneğin Hasan Âli Yücel, N. Hikmet'e cevaben yazdığı "'Üç Telli Saz' Şairine" adlı şiirinden sonra biçimde de içerikte de benzer tarzdan uzak durmuştur. N. Hikmet'in poetikasını, aynı tarzda yazarak değersizleştirmeyi düşündüğü anlaşılan şiirinde, kendine yöneltilen ithamları H. Âli, sahibine iade eder:

"Beni duyanlara,
'Hey avanak!' diyorsun.
Halbuki

* Behçet Kemal, "Nazım Hikmet'e Davetiye", *Erciyastan Kopan Çığ (EKÇ)*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1932, s. 58.

'Hey avanak!' dediğin
Başkası değil, kendin."*

Behçet Kemal'in "Bir fikir fantezisi değil; / Hey! / Züppe Bey.. / Gözünü başka yerden ayır, / Üstüne iyice eğil; / Hayır Hanımefendi hayır! / Bu bir tiyatro değil, / Bu bir harp!..." (*EKÇ*, s. 26-27) satırlarıyla ilerleyen "İktisat Seferberliği", içerikte, seste, biçimde tamamen Nâzım'm etkisini taşır. "Genç miyiz ki, Sanki Biz?" şiirinin "istitrat"ı [girişi], şiire bakışta ortaklığın ifadesidir: "Görmem şiirin düşünü, / Bir serçe ötüşünü / Andıran bu mısralar, / Bir kafaya kakılan / Yumruk gibi her zaman / İnce keskin ve titrek / Çarpa dursun diyerek / Yazıldı satır satır;" (*EKÇ*, s. 34). Buradaki yüksek perdeden konuşma, serbest tarzda yazılmış "Guruba Karşı" şiiriyle geçersizleşir. Yine aynı tarzın kullanıldığı "Sıra Bizim" başlıklı şiirde ise, "züppelik" sorunu irdelenir. Soruna yaklaşımda, ideolojinin beklentileri belirleyicidir:

"Ha kadının kahbesi, ha erkeğin züppesi
Bugünlerde bir iki züppe sesi
Bir dellâl çığırtkanlığiyle tuttu meydanı..
Soruyorum: siz kimsiniz ve kimin aktı kanı
Allahın her gününde..
Sakaryada ve İnönünde?" (*EKÇ*, s. 52)

Kim için getirildiği çokça anlaşılmadan askıda kalan züppelik suçlaması, serbest tarzda yazanların çoğunda özellikle şiir heveslilerinde görülmektedir:

"Züppe ve kokot!...
Topunuza boykot!..
E hehey züppeler
Eksik
Kulağınızda küpeler,
Göğsünüzde memeler,
Bileklerde bileyzikler
Neler neler!..." ("Cinsiyet Azmanları", *DE*, s. 27)

* Hasan Âli, *Dönen Ses*, Remzi Kitaphanesi, İstanbul, 1933, s. 51.

Gerek Behçet Kemal'in gerek T. Abdurrahman'ın züppelik eleştirisinde, aşağılayıcı unsur olarak kadının öne çıkarılması ilginçtir; oysa rejim, kadını yüceltmiş, ona pek çok hak vermiştir. Bu durum, her ikisinin de bilinç düzeyini görmek bakımından önemli bir göstergedir.

Şiirlere, züppeliğin Avrupa'ya yönelenlerin görüş bozukluğundan kaynaklandığı düşüncesi de konulmuş; buna bir de "yerli malı" motifi eklenmiştir: "Avrupa esnafı gözüyle bakarsan / Sen de onlar kadar yurdunu tanımazsan / Hey anam;" (T. Abdurrahman, *DE*, s. 119)

İshak Refet'in *Ne mutlu bana ki: Türk yaratıldım...** adlı kitabındaki "Çankaya" ve "Van Gölü" başlıklı şiirler, N. Hikmet'in poetikasını, ideolojiye eklemleyen örnekler olarak okunabilir. Fevzi Ahmet, kötü ve bayağı ideoloji propagandası gibi görünen metinlerinde serbest tarzı sözcük dizmece sanarak cümlelerin sözcüklerini alt alta sıralamıştır: "Benim / Sesim / Söz söylemiş olmak için değil / Bilfiil / İnkılâp örsünün başında / Genç yaşımda / Balyoz sallamak / Sonra çekiçle çalışmak / İçin,"**. İlerleme düşüncesinin aşkınlaştırıldığı metinlerde "kadın, kız" yine dışlanır; "Islak başlı / Manikür tırnaklı / Sinema meraklısı / Zavallılar, / Gözler kulaklar / Hangi artistin / Yıldızın / Filmini Bekler?.." ("Züppelere", *BBS*, s. 16) dizeleriyle "züppeler"in özellikleri belirginleştirilir ve serbest tarz diye algılanan kolay kafiyecilik, gülünç söyleyişleri hazırlar: "Beni sevdiğimden / Çıldırdığım şehirden / Ayıran neci? / Söyle bana şimendiferci?" (*BBS*, s. 22)

Heveslilerin şiirlerinde anlaşılmaz bir biçimde kendini gösteren tren garı, kafiye hatırına seçilmiş bir mekândır sanki. Ölçülü şiire yakın duran ve şaireneliğe yaslanan Mehmet Nurettin de garda "Veda"laşanlardandır ve ayrılık sözlerini, serbest tarzda mekânın imkânından kaynaklanan kafiye kolaycılığıyla söyler: "Genç çan! / Heyecan; / Karanlıkta açılan / Kollarımız şimdi boş; / Bakışlarımız sarhoş; / Gölgeler büsbütün loş..."*** Meh-

* Hakimiyeti Milliye Matb., Ankara, 1933. Kapağında, bir bozkurt ile silahlı bir Mehmetçik figürünün yer aldığı kitabın oldukça temiz ve özenli bir baskısı vardır.

** Fevzi Ahmet, *Bu da Benim Sesim*, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., İstanbul, 1935, s. 5.

*** Mehmet Nurettin, "Veda", *Varım Yoğum (VY)*, İnkilâp Kitaphanesi, İstanbul, 1933, s. 11.

met Nurettin de bakışını, Şukûfe Nihal'in fantezisi kadar olmasa da ona yakın bir ilgi ile çevirir açlara. "Balo Var" adlı şiirinde, "kimsesiz çocuklar" için "fraklı baylar"m ve onların "tuvaletli kadmları"nın düzenlediği bir balodan haber verilerek yoksullarla zenginler karşı karşıya getirilir. "Açın Şiiri"nde, N. Hikmet'in poetikası, sözcük dünyasına varıncaya kadar aynen görülür:

"Aç / Benim; / İhtiyaç / Denen kırbaç, / Benim / Sırtımda şırak / Şırak! / Şaklıyor; / İçimde vıyaklıyor / Boğuk / Boğuk, / Yoksulluk / Atlı çocuk..." (*VY*, s. 42)

Soysuzlaşma, ideolojinin içinden konuşanların serbest tarzda yazdıklarında üzerine gidilen sorunlardan biridir. Bürhan Hakkı, "Asrî Köle" adlı şiirinde, tehditkâr bir sesle konuşur:

"Para, para, para
Diyerek, ey benliğini satan
Nasırlı ayaklarım önünde secde yatan
Adam, dinle beni!"*

"Yatan"a "adam"m kafiye düşürülmesi çabasıyla son satır öncekinden ayrılmıştır; ama Bürhan Hakkı, bunu bir fantezi olarak denemiş ve "Asrî Köle"yi, kitabındaki ölçülü şiirler arasına "Yeni şiir tarzında ben de yazdım" dercesine koymuştur.

Zekeriya Gökaytaç da "Mehtab ve Ben" adlı metnini, halk ve divan şiiri tarzında yazdıklarının arasına, "Nazımla nesir arasında bir deneme"** açıklamasıyla nazarlık olarak yerleştirmiştir.

Türkiye'de "Dadaizm"in ilk örneği diye sunulan Mümtaz Zeki ile Mustafa Niyazi'nin *Allo!! Allo!! 1934*'ü***, serbest tarzın uçarılaştırılmış uygulamasından başka bir şey değildir aslında. Özellikle Mustafa Niyazi'nin şiirleri, Nâzım'm yağma edildiği örneklerdir. Nâzım'm "ipek + ipekli don = inek" satırı, sözcükler değiştirilerek M. Niyazi'de "Anadolu = patika + keçi yolu" şek-

* Bürhan Hakkı, *Alevsiz Işık*, Bozkurt Matb., İstanbul, 1934, s. 19. "Asrî Köle"nin altındaki tarih, 5.7.933'tür.

** Zekeriya Gökaytaç, *Hicran Sabahı*, Doğan Bsmv., Afyon, 1936, s. 55-57. Afyon'da basılan bir şiir kitabında bile serbest tarza yer açılması, yazma tarzının yaygınlaşması hakkında bir ipucu olarak değerlendirilebilir.

*** Mümtaz Zeki-Mustafa Niyazi, *Allo!! Allo!! 1934 (AA)*, Ülkü kitaphanesi, İstanbul, 1934.

linde bir şiire başlık olur. Bu hazır buluş, sözcükler değiştirilerek sürekli tekrar edilir. Sinema ilgisi de şiire, Nâzım'dan geçmiştir. Serbest tarzın klişe sözcüklerinden "kafa", M. Niyazi'nin şiirlerinin merkezini oluşturur. Ses çağrışımlı sözcük kafiyesinin uç ve savurgan örnekleri de bu şiirlerdedir. Tren istasyonunun şiire girmesinde, oradaki nesnelerin sesini göstermek belirleyici olmuştur:

"KAMPANA ve ÇAN sesleri varrrr!
Kafatasımda ayrılık saatini çalıyor
Kampanalarrr!.." (*AA*, s. 12)

Nâzım'ın bazı şiirlerinde "r" sesine yüklenerek bu sesi yazıda vurgulamak üzere art arda göstermesi, taklidi kolay bir biçimsel özellik olarak algılanmıştır. Bu uygulamanın M. Niyazi'nin şiirlerinde kolayca taklit edildiği de görülmektedir; ama N. Hikmet'te sesin tipografik görsellik kazanması, poetik bir belirlemenin ve kabulün işaretidir. Bir yazısında, şiirde sözcüğün ses değerine değinirken söyledikleri, bu açıdan önemlidir:

> "Türkçede hece yok, kelime vardır. Uzun kelimeler, kısa kelimeler ve yuvarlak kelimeler. Hele Türkçedeki 'R' yok mu? Bu bir tekerlek gibidir. En uzun ve ağır cümlelelerin altına girerek onları, herhalde İstanbul tramvaylarından çok daha fazla bir süratle yürütür."*

Mümtaz Zeki'nin şiirlerinde, kafiye kullanımıyla hissettirilen savrukluk, sözcüklerin *serpilmesi*yle görünür hale gelmiştir. "Şehir" adlı şiirinde, *Jokond ile Sİ-YA-U*'ya gönderme yapmakla yetinmemiş, dikkatten ve buluştan kopya çekmiştir:

"Adı
Jokont
meşhur tablosu
kablosu
kopuk
bir dinamo dairesi kadar
karanlıktır.
Jökonda

* Orhan Selim, "Vezin Meselesi", *Akşam*, 21.5.1936.

Babası ne malûm
Bir, on altıncı asır
Piçi" (*AA*, s. 41)

Sözcükleri alt alta yazarak parçaladığı cümleye şiir denilmesi için eldeki örneklerin üzerinden gitmiştir M. Zeki de. Çağrışıma dayalı sözcük kafiyesi ve ses vurgusunun tipografik olarak gösterilmesi, eldeki örneklerin karakteristiğidir ve M. Zeki, elindekiyle yetinmesini bilmiştir:

"Eyyy
eli kazmalı ahpaplarrr,
onun hatırası için bir dakika durunnn
ve bir dakika vurunnnn
kazmalarınızı
kömür damarlarına kömür damarlarına
vurunnn
kazmalarınızı;" (*AA*, s. 38)

Ölçülü şiire yakın durmasına rağmen, serbest tarzın hem kulağa hem de göze açılan özelliklerini, uç bir biçimde kullanan Fikret (Şahoğlu), içerikte aynı yaklaşımı göstermemiş, bireysel heyecanlarını başka bir tarzda da söylemekle yetinmiştir. "Güz" ve "Odamda" başlıklı şiirlerin "Bu tarzı da en iyi biçimde başarıyorum" gösterisinden başka bir anlama gelmediği söylenebilir. Diğer şiirlerinde yetenekli olduğunu gösteren Fikret, bu ikisinde cümleyi sözcüklere ayırarak ayırdıklarını, kafasına göre alt alta sıralamıştır:

"Rüzgâr başı boş,
serhoş
ve:
hicranı seve seve
ayrılıyor bizden."*

Mehmet Kadri Batur, *Bir Yola Gidiyorum* adlı kitabının ilk bölümüne serbest tarzda yazdıklarını koymuştur. 1930'ların ilk yıl-

* Fikret (Şahoğlu), "Güz", *Atom*, Cumhuriyet Kitap Evi, Ankara, 1934, s. 6.

larında yazıldıkları altlarındaki tarihlerden öğrenilen şiirlerde, Fikret'inkilerde olduğu gibi, yazma tarzı kopyalanmış, içerik hesaba katılmamıştır. Şiirler, atmosferleriyle Servet-i Fünûncularm yazdıklarını andırmaktadır. N. Hikmet'in "Beynime Giren Kurt" adlı şiirinden bazı satırlar, şöyle monte edilmiştir "Bir Bakış"a:

"Meşhur bir adam
'Beynime giren kurdu
Çürük bir diş çeker gibi söktüm,
epiyce ter döktüm.'
Diyor.
Kâşke ben de
Aslısının dizinde
Otuz iki dişini çektiren kerem gibi
Otuz ikisini de çeker gibi sökebilsem
Bunu beynimden..."*

Beyninden kadını söküp atamasa da "açlar"ın durumu, Batur'un da ilgisini çekmiştir; fakat, açların bir benzetme unsuru olarak kullanılması ilginçtir. "Esen Rüzgârlar ve Dallardan Kopan Meyvalar" adlı metinde, yaprakların perişan hali, açlar anılmakla birlikte, açlardan çok düşündürmüştür Batur'u. N. Hikmet'in poetikasmdan alınan, sadece "açlar" değildir. Şiirde şu tarz hece kırmalara da rastlanır:

"Mavi göklerin
Derin-
-liğine" (*BYG*, s. 31)

Her ne kadar garlar ayrılık mekânı olarak öne çıkarılsa da demiryolu hasreti, bazı şiirlerde gelişmeye duyulan isteğin sembolüne dönüşmüştür. Hasan İzzettin Dinamo'nun hapse atılmasına yol açan 1930'lardaki demiryolu yapılmasına itirazların eleştirildiği şiirinin bir benzeri de aynı görüşle T. Abdurrahman'dan gelir:

* Mehmet Kadri Batur, *Bir Yola Gidiyorum*, Millî Mecmua Basım Evi, İstanbul, 1937, s. 27.

"Yirminci asırda Türkiyede bu kafayı taşıyan
Mangafadır mangafa..
Bu iş sığmaz lafa...
Demir yolu durakları
Çarpan birer yürektir: Raylar
Çağlayan hürriyet damarı." (*DE*, s. 123)

Demiryolu isteğinde, feodalitenin trenle aşılacağı inancı belirleyicidir; ama feodalitenin Marksist bir düşünce içine değil, Cumhuriyet ideolojisine yerleştirilmesi, ayırt edici önemli bir noktadır.

1930'larda hem Nâzım Hikmet hem de şiiri serbesttir. Bu durum, bir taraftan şiirlerinin benzerlerinin üretilmesini hazırlamış bir taraftan da yazma tarzının modalaşmasıyla düşüncelerinin askıya alınmasına yol açmıştır. Özellikle Cumhuriyet'in ideolojik isterlerini yayan isimlerin serbest tarzda denemelerde bulunmaları, bu tarzın nasıl bir bilinçle algılandığını gösterir. *Serbest nazım*, 1930'ların ilk yarısında kolay gibi algılanarak mesajı doğrudan iletecek bir kavrayış geliştirmiştir. Bu tarzda yazılanlar, şiiri öylesine *ucuzlaştırmıştır* ki Nâzım Hikmet bile 1936'da şunları yazmaktan kendini alamamıştır:

> "[B]ence, şiirin 'ruhu' ne kadar derin, 'karanlık' ve 'muğlak' da olsa, dikkat edeceği bir şey vardır: Bu 'ruhun' arapsaçı gibi karmakarışık olmaması. Bence bu 'ruh' bütün muğlaklığıyla bir mükemmel ahengin, armoninin 'hesaplı' seslerini vermelidir."*

* Orhan Selim, "İki Kitap", *Akşam*, 10.6.1936.

Naime Hassan Kim?

Maarif Vekilliği'nin *On Yıllık Neşriyat Sergisi* (Ankara, 1939) adıyla yayımladığı "kitab fihristi"nde Semih Lûtfi Kitabevi'nin göz kamaştırıcı bir kitap listesi vardır. Dönemin edebiyatını ve yazarlarını buradaki listeden izlemek mümkündür. Aka Gündüz, Esad Mahmud, Güzide Sabri, Peyami Safa, Mahmud Yesârî, Refik Halid, Sadri Ertem, Reşat Nuri, Salih Zeki, Necip Fâzıl ve Nâzım Hikmet, Semih Lûtfi Kitabevi'nin kitaplarını yayımladığı şair ve yazarlardan bazıları. Bir de *Naime Hassan* var *Orman Cücelerinin Sergüzeşti* kitabıyla "Romanlar" listesinde. Kayıtlarda yazarın başka bir kitabı yok, ismi de. Bir *müstear*la karşılaştığımızın ipuçlarından biri bu.

Tanzimattan Bugüne Türk Yazı Hayatında Takma Adlar İndeksi'ne (Ankara, 1971) bakıyorum önce. Naime Hassan adı geçmiyor. Mehmet Semih'in *Türk Edebiyatında Mahlaslar, Takma Adlar ve Lakaplar*'ını (İstanbul, 1993) tarıyorum; yok. *Orman Cücelerinin Sergüzeşti*'nin (İstanbul, 1932) sonundaki yayın listesinde yazar olarak Naime Hassan gösterilirken arka kapakta "N. Hikmet" adı yer alıyor. Yukarıdaki kitaplarda Nâzım Hikmet'in bulunduğu sayfalara göz atıyorum: "Nâzım Hikmet Borjenski, Hikmet Verzansky, Ahmet Oğuz Saruhan, Orhan Selim" vd. Mehmet Semih, "Ahmet Cevat" ile "Kemal Ahmet"i de Nâzım Hikmet'in müstearı olarak veriyor. Yazarın bilgiyi kimden ve nereden aldığı belirsiz; ama her ikisinin de gerçek kişiler olduğu biliniyor. Öyle ki Ahmet Cevat (Emre)'m *Nâzım Hikmet: Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları* (İstanbul, 1937) adlı bir kitabı; Nâzım Hikmet'in de Kemal Ahmet için bir şiiri var.

YKY'nin *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'ndeki "Nâzım Hikmet" maddesinde şairin takma adları anılırken Naime Hassan imzası belirtilmemiş. Ayrıca *La Fontaine'den Masallar*'ın "Ahmet Oğuz Saruhan" adıyla yayımlandığı gösterilmesine rağmen *Orman Cücelerinin Sergüzeşti*'nin ilk baskıdaki yazar adı da anılmamış. Kültür Bakanlığı'nın yayımladığı *Türkiye'de ve Dünyada Nâzım Hikmet* (Ankara, 2002) adlı "toplu katalog"da da her iki kitabın takma adlarla yayımlandığı gösterilmemiş.

Orman Cücelerinin Sergüzeşti, bir çocuk kitabı olarak düşünüldüğü için ilk baskısında orijinal resimlerle süslenmiş. Resimler, metinleri o kadar destekliyor ki, metinlerin resimler için mi yazıldığı yoksa resimlerin mi metinler için çizildiği cevaplanması gereken bir soru olarak duruyor. Böyle olmakla birlikte resimlerin kime ait olduğu belli değil. Kitabın Adam Yayınları'nca yapılan yeni baskısında (İstanbul, 1991) resimlere yer verilmediği görülüyor. Bir çocuk kitabı olarak tasarlanan *Orman Cücelerinin Sergüzeşti*'nin resimsiz bu baskısının eksik olduğu rahatlıkla söylenebilir. Aynı durum, *La Fontaine'den Masallar*'ın yeni baskısı için de geçerli. Nitekim kitabın daha ilk sayfasındaki "103 masal-30 resim" ibaresi, bugün uyarıcı bir not olarak algılanabilir.

Orman Cücelerinin Sergüzeşti'nde, "parmak çocuktan bile küçük" yaratıkların eğlenceli serüvenleri anlatılıyor. Çocuk dünyasına seslenecek biçimde adlandırılan küçük yaratıkların serüvenlerini, kendini beğenmiş, "züppe, cakacı", kıskanç, korkak ve kendine pek de güveni olmayan Yusufçuk adlı bir cüce aktarıyor. Yusufçuk'un "günü gününe yazdığı hatıra defteri"nden orman cücelerinin aylak hayatları ve kendi hallerinde yaşadıkları serüvenleri okunuyor. Eğiticilik kaygısı da bulunan kitaptaki metinlerde Yusufçuk, çocuklara olumsuz bir model olarak gösteriliyor. Böyle bir modele karşı çevrenin anlayışlı kabulü, aşırı olanın nasıl törpülendiğini görmek yönünden ilginç. Bu olumsuz modelin giyim kuşam tercihi, onun daha baştan gülünecek bir tip olmasını hazırlıyor:

> "Üstümdeki frak moda mecmualarından çıkardığım modele göre dikilmiştir. Başımda pırıl pırıl yanan silindir şapkam İstanbul'un en iyi mağazalarından satın alınmıştır. Benimkiler gibi şık kunduralar hiç kimsede yoktur. Bir gözümde tek gözlük vardır."

Bu gülünç kahramanın ve kitaptaki diğer kahramanlarla olayların çocuk dünyasında tasarlanmasına yardımcı olacak resimlerin YKY tarafından yapılacak yeni baskıda yer almasını beklerken Naime Hassan'ın kimliğine ilişkin bilgileri de merak ediyorum. Naime Hassan, *Naime Halit (Yaşaroğlu)* olabilir mi?

Cahit Sıtkı Tarancı'nın Adamları

Şiirde özel isim kullanımı, şairin hayatına ilişkin ipuçları verdiği gibi şiirin zenginleşmesini de sağlar. Bir şairin tanıdıklarını, yakınlarını şiirlerinde isimleriyle anması veya kendi ismini anarak kendine seslenmesi, onun hayatına olduğu kadar psikolojisine ilişkin de veriler sunar. Özel isimler ortak bir referans çemberinin içinden geldiğinde ise, şiir zenginleşir ve şairin duruşuna dair ipuçları verir. Batı şiirinde ve bizim şiirimizde özel isimler; mitolojiyle kurulan bağlarla, tarihsel gerçekliği olan kişilerle ve kurgusal eserlerde bir tip veya karakter olarak canlandırılan figürlerle öne çıkar. Şiir böylece bir yandan genel kültürü aşarken diğer yandan da bu kültüre yaslanabilir. Halk ve divan şiirindeki isim göndermeli kültürel referans çemberi genellikle dinle sınırlanır; hatta özel isimler ve bunların mitolojik bağları, şiirde yer alırken bir dünya görüşünü sabitler. İsimler aracılığıyla gelenek sürdürülür ve onlar, ancak yeni bağlamlarda şairin edasını taşır. Referans çemberi parçalanmaya başladığında şiirdeki özel isimler ve mitolojik göndermeler de şairin ufkuyla sınırlanır. Bu durumda daha çok roman ve hikâyelerde karşılık geldikleri insanlık durumlarını belirginleştiren figürler, tarihe yön verenler veya yakın çevrede bulunanlar özel isimleriyle şiirlerde anılırlar. Örneğin Orhan Veli Kanık'ın "Yazık oldu *Süleyman Efendi*'ye" dizesinin *garip* karşılanması, sadece şiirde geçen "nasır"dan değildir; "küçük insan"m şiire adıyla sanıyla girişindendir de.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerindeki özel isimler, onun dünyayla kurduğu ilişki biçimini, topluma bakışını, şiirlerinin te-

masını gösterdiği kadar poetik bir zemin de bulur. Bu isimlerin okuyucuya çok geniş bir dünya açtığı söylenemese de, onlar aracılığıyla şairin hassasiyetleri yakalanabilir. Nitekim *Ziya'ya Mektuplar*'da,* bazı şiirlerindeki kurucu özel isimlere değinmesi, belirttiğim hassasiyetle ilgili olmalıdır.

Robenson ile Ubeydullah Efendi

Tarancı, "Robenson"u şiirlerinde kendi kurduğu dünya içindeki *mutlu adam* sembolü olarak birkaç kez anar. İkinci Dünya Savaşı'nm başlaması üzerine Fransa'dan Türkiye'ye gelmeye çalışırken, Ziya Osman'a Cenevre'den yazdığı 26 Eylül 1940 tarihli mektubunda "Robenson" şiiri de bulunmaktadır (*ZM*, s. 21). Savaşın yarattığı psikoloji içinde yazılan "Robenson" (*Varlık*, 15.11.1940) adlı şiirde Tarancı, toplumdan kaçış temasını belirginleştirmek için Robenson'un adasına sığınmak ister. Bezginlik, çocuksu bir kaçışla aşılmaya çalışılır. Tavrın çocuksuluğu kadar algının çocuksuluğu da dikkati çeker. Robenson, "ada"nm gösterenidir ve özne, bu adaya kaçarak onunla dostane bir hayat yaşama isteğini dile getirir.

"Yalan"da (*İnsan*, Şubat 1943), "Bahar geldi işte, düğünümüz ne zaman? / Ubeydullah Efendi daha ölmemiştir." dizeleriyle Garip Şiiri'nin küçük insanının hayattan beklentilerini "Ubeydullah Efendi" şahsında belirginleştirir. Belirtilmeli ki buradaki "küçük insan", Garip şiirinden önce Cahit Sıtkı'nın kendisidir. 1950'li yıllarda Ziya Osman Saba'ya yazdığı mektupların birinde, bu şiirin hikâyesini anlatırken, genel olarak şiirinin önemli temalarından ve hayata karşı tutumunu belirleyen yönlendirenlerden *hatıraları deşme*nin altını çizer. Ziya Osman, *Varlık*'ta yayımlanan "Cahit'le Günlerimiz" başlıklı dizi yazısında, şairin genç kızlara duyduğu karşılıksız hislere dikkat çekerek, şiirde "bermûtat on dört yaşında" diye anılan "Beşiktaşh"yı ve Ubeydullah Efendi'nin kim olduğunu hatırlatır:

> "Bir zamanların pek meşhur bir evlendirme memuru olduğu cevabı verilen Ubeydullah Efendi daha unutulup gitmemişti. Hele

* *Ziya'ya Mektuplar (ZM)*, Varlık Yay., İstanbul, 1957.

bu yalan dünyadan çekilmesine daha yıllar olan Cahit'in sevgilisi 'bermutat on dört yaşmda' idi."*

İstanbul'da görev yapan ünlü bir evlendirme memuru olan Ubeydullah Efendi'nin isminin anılması, şiiri gündelik hayata ve yaşanan zamana açan küçük bir espridir. Bu küçük esprinin içinde, küçültülmüş bir hayatın beklentileri durmaktadır.

Dante

"Otuz Beş Yaş" (*Ülkü*, 16.12.1945) şiirindeki "Dante" göndermesi ("Dante gibi ortasmdayız ömrün."), Tarancı'nm *büyük şiir* tutkusuyla ilgili olsa gerektir. Ziya Osman'a Burhaniye'den yazdığı 6.7.1942 tarihli mektubunda, "Dante otuz beş yaşında, *La Comédie divine*'i yazmaya başladı" der. Şinasi Özdenoğlu da, Tarancı şiiri daha CHP'nin açtığı şiir yarışmasına göndermeden önce "Şükran Lokantası"nda şairden dinlemiş ve "Neden 'Otuz Beş Yaş'? Başka bir isim düşünemez miydiniz?" diye sormuştur. Tarancı'nm verdiği cevapta, mektubunda olduğu gibi, Dante vurgusu öne çıkmıştır:

> "Dante'nin 'Divina Commedia'smı Fransızcasından okudum. Bu yapıtm beni etkilediğini söylemeliyim. İtalyan şairi; insan ömrünü 70 yıl varsaymış, ünlü yapıtı 'Divina Commedia'yı 35 yaşında yazmaya başlamıştır. Ve Dante, ilk dizesinde 'Hayat yolunun ortasında' diye başlıyor başyapıtına... Ben bu şiiri çok beğendim ve şiirime işte bu nedenle 'Otuz Beş Yaş Şiiri' dedim."**

Büyük şiir tutkusu, *İlahi Komedya*'nın yazılış tarihini değiştirdiği gibi Dante'yi de gençleştirmiştir. 1265'te Floransa'da doğan Dante, *İlahi Komedya*'yı 1307'de yazmaya başladığında kırk iki yaşındadır ve insan ömrünü yetmiş yılla sınırladığına dair bir bilgi

* Ziya Osman Saba, "Cahit'le Günlerimiz", *Ziya'ya Mektuplar*, s. 16. (1.11.1956-15.11.1956-1.12.1956 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanan bu yazılar, daha sonra *Ziya'ya Mektuplar*'ın başına konulmuştur: s. 3-39)

** Şinasi Özdenoğlu, *Anılar ve Portreler*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2000, s. 125.

de yoktur. *İlahi Komedya*'nın "Cehennem" bölümünün ilk dizesi olan "Hayat yolunun ortasında", Dante'nin otuz beş yaşında yaptığı dinî bir geziye atıftır: "Dante'ye göre insan yaşamı, en yüksek noktası 35 yaş olan bir yay çizer; 1265 doğumlu olan Dante bu yapıtı yazmaya 1307 yılında başlamıştır; ancak 1300 yılında Papa Bonifazio VIII'in düzenlediği 'jübile' yılına katılmak için Roma'ya gitmiştir; 35 yaşında çıktığı bu geziyi Dante, bu yapıttaki düşsel gezinin de başlangıcı sayıyor."*

"Otuz Beş Yaş"ta, *İlahi Komedya*'daki duyarlılığın izine rastlamamak, Tarancı'nm Dante ilgisinin yüzeysel olduğunu düşündürmektedir. 1910 doğumlu şair, kendi 35 yaşını *büyük bir şiir*le taçlandırmak isterken bir klasikten güç almaya çalışmışsa da kurduğu bağ, hayli zayıf kalmıştır. Bununla birlikte, şiirin *yapı*sında 35 sayısının kurucu bir yeri vardır ve şair, belirlediği bu yapısal özelliğe titizlikle çalışmıştır. Ziya Osman, şiirin oluşum sürecinin tanığıdır:

> "Otuz Beş Yaş: Bazı kıtalarını okuyor, 'uzun olacak' diyordu, 'yedi kıta, her kıta beşer mısra, beş kere yedi: Otuz beş'. Evet şiirin mutlaka yedi kıta olması, yazıldığı yaşa, adına uygun olması gerekti." (ZM, s. 31)

Affan Dede

"Affan Dede'ye para saydım
Sattı bana çocukluğumu.
Artık ne yaşım var, ne adım;
Bilmiyorum kim olduğumu." ("Çocukluk", *Varlık*, 15.5.1942)**

* Dante, *İlahi Komedya Cehennem-Âraf-Cennet*, (Çeviren: Rekin Teksoy), Oğlak Yay., İstanbul, 1998, s. 33. Hakkı Devrim, "Dante gibi ortasmdayız ömrün" dizesinin ne anlama geldiğini soran bir okurunu cevaplarken ("Bir sual: 'Cahit Sıtkı Tarancı 35 yaş derken, neden Dante'yi hatırlamış?'", *Radikal*, 16.03.2003) Dante'nin sürgüne gönderiliş tarihini esas alır; fakat Rekin Teksoy'un verdiği bilgi, *İlahi Komedya*'nın içeriğine de uygun düştüğü için yönlendirenin sürgünlük değil, gönüllü katılım olduğu açıktır.

** Cahit Sıtkı Tarancı, *Bütün Şiirleri*, (Derleyen ve düzenleyen: Asım Bezirci), Can Yay., 3. basım, İstanbul, 1987, s. 165. Yazıdaki şiir alıntıları bu baskıdan yapıldı ve her alıntının sonuna şiirin kitaptaki sayfa numarası konuldu.

dizelerindeki Affan Dede'nin kimliği, pek çok kişiye olduğu gibi, Süleyman Şevket'in *Güzel Yazılar* (Cilt: 1, İstanbul, 1929) kitabındaki Ruşen Eşref'in "Oyuncakçı Affan Dede" hikâyesiyle karşılaşana kadar bana da meçhuldü. Hikâyede, mahalledeki yerli oyuncakçının sermayenin getirdiği yabancı oyuncaklara yenilişi anlatılır. Azla yetinmeyi bilen *mahalle kültürü*nün yenilgisidir bu. Hikâyeden haberdar olan Tarancı, Affan Dede'nin elinden tutarak, yitirilmiş çocukluğun peşine düşmüştür. Şair, tıpkı hikâyenin sonunda Affan Dede'nin "elini göğsüne bastırarak karanlıklara karışması" gibi, çocukluğu/çocuğu göğsüne bastırmak ister; ama, olan olmuştur. Tarancı'nın şiirlerindeki belirgin temalardan biri olan çocukluğa özlem, bu şiirde, yitirilen toplumsal dünyadan yitirilmiş bireysel bir dönemin talebi olarak yorumlanabilir.

İnci Enginün, "Oyuncakçı Affan Dede" adlı hikâyeyi göz önünde bulundurmadığı için, şairin "Çocukluk" şiirindeki dünyayı, "(...) şiirinde sığındığı fantezi, bazı hikâyelerde de masalın yerini tutar. Çocukluk saadetin kapısını açar" diyerek "fantezi"ye indirgemiştir.* Tarancı'nın şiirlerinde çocukluğun "saadetin kapısını açtığı" doğrudur; ama bu şiirde açılan saadet kapısı, bir fanteziyi değil edebi bir metin üzerinden, yitirilen bir dünyayı işaret eder.

Abbas

İnci Enginün, şairin "Abbas" adlı şiiri için de benzer bir yanlış yorumda bulunur. Tarancı'nın "Abbas"** adlı hikâyesinden hareket ederek şiire ulaşan yazar, "İşte vefakâr ve itaatli emireri ile birleşen masalın esrarlı yardımcısı *daha sonra* Cahit Sıtkı'nın 'Abbas' adlı o güzel şiirinde yeniden canlanacaktır" der.*** Şiir olan "Abbas", hikâyeleşen "Abbas"tan (*Cumhuriyet*, 30 Temmuz 1944)

* İnci Enginün, "Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyeleri Arasındaki Benzerlik", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yay., 2. baskı, İstanbul, 1991, s. 247.

** Tarancı'nın hikâyeleri için bkz.: Selahattin Özyiğit, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeciliği ve Hikâyeleri*, Akran Matbaacılık, Ankara, 1976, s. 17-25.

*** İnci Enginün, *A.g.e.*, s. 242; vurgu bana ait.

önce *İnkılâpçı Gençlik*'te, 19 Eylül 1942 tarihinde yayımlanır. Dolayısıyla Enginün'ün "Cahit Sıtkı bu şiirinden mektuplarında arkadaşı Ziya Osman'a bahsederse de hikâyesini anmaz" belirlemesi veya beklentisi yersizdir; şairin henüz ortada olmayan bir hikâyeyi anması nasıl beklenebilir? Bununla birlikte Tarancı'nın mektuplarında, aşağıda değineceğim gibi, "Abbas" bir hikâye değil ama ortak referans çemberinden bir masal olarak ayrıntılarıyla anlatılmıştır.

"Abbas"taki özel isim de şairin çocukluğundan gelir. "Abbas", çocukluk hatırası olmakla birlikte kültürel referansı da bulunan özel bir isimdir. Tarancı'nın Ziya Osman'a Burhaniye'den yazdığı mektubunda, özel isim etrafında kurulan bu şiirin hem içerik hem de biçim özelliklerine ilişkin dikkat çekici ve uyarıcı bilgiler vardır:

> "'Abbas' isimli şiir: Çocukluğumda dinlediğim bir masalda, bedbaht bir şehzade, bu haline acıyan ak sakallı bir adamla karşılaşır (Hızır aleyhisselâm); şehzadeye bir saadet parolası verir; ona der ki: 'Canın sıkıldığı zaman, Abbas! diye sesleniver, derhal karşına gaipten bir harem ağası çıkar, sofranı kurar, sevgilini getirir, geçmiş günlerini yenibaştan yaşattırır!' Ve şehzade bu parolayla kendini avutur. Burada Abbas, insan oğlunun heyhat ki sık sık başvurmaya mecbur kaldığı 'hayal'i temsil etmektedir. Şiiri ona göre okumalı." (ZM, s. 130)

Doğrusu, bu satırları okuyana kadar,

> "Haydi Abbas, vakit tamam;
> Akşam diyordun işte oldu akşam.
> Kur bakalım çilingir soframızı;
> Dinsin artık bu kalp ağrısı." (s. 158)

dizeleriyle başlayan "Abbas" adlı şiiri, "çilingir sofrası" sözünün de yönlendirmesiyle, sadece içki masasındaki heyecanın dışavurumu olarak algılıyordum. Her nasıl okunursa okunsun Tarancı'nın en güzel şiirlerinden biri "Abbas". Bunda, çocukluk hatırasının şiir kurgusundaki yönlendirici gücünün etkisi yadsınamaz. Tarancı, yukarıdaki satırlara şiirin sesinin nasıl oluştuğunu, kafiye ve vezin kaygısının nasıl belirlendiğini de ekler:

"Kafiyeli olması şundandır: Abbas, benim söylediklerimi ses olarak aynen tekrar etmektedir, benim aks-i sadamdır. Vezinsizdir, zira, verdiğim emirlerin harfiyen yerine getirilemeyeceğini biliyorum, müdrikim. Zaten aks-i sadalarda aynı cümle bütün uzunluğiyle tekrar edilmez de, yalnız son hecenin tekerrürü kuvvetle duyulur. Vezinsizliği icabettiren diğer bir sebep de, hayatla hayal arasındaki uçurumdur, bu uçurumun şair tarafından duyulması ve duyurmak istenilmesidir." (ZM, s. 130)

Nedim ile Apollinaire

İçerik-biçim ilişkisinin bakışımlı olduğunu hissettiren şair, ısrarla kullandığı bir başka özel isimle sorunu bir daha düşünür. "Nedim'e Dair" (*Varlık*, 1.10.1942) adlı şiirde geçmişe özlem, bireyi/hatırayı değil toplumu/kültürü önceler. Dolayısıyla tarihsel bir dönemin ve toplumsal değişimin göstergesi olur. "Koca Nedim? N'oldu o günler?" sorusunun cevabını olmasa da şiirin biçimsel özelliğine ilişkin bilgileri yine aynı mektupta bulabiliriz:

"'Nedim'e Dair' şiirinin vezinli ve kafiyeli olması, Nedim'e dair olduğu içindir. Her parçanın ters halinde gelmesi, Nedim'in Üçüncü Ahmet devrinde yaşadığını karie tedai ettirmek içindir. Def-i gam, mest-i naz gibi tâbirler, Nedim'den bahsedildiği için lâzımdı. Nedim gibi konuşmak icabetmez mi?" (ZM, s. 131)

Şiirin sözcük dünyasını, şiirde geçen özel isme göre oluşturan Tarancı, Nedim'i andığı "Ferman Senindir" başlıklı şiirinde de buna özen gösterir:

"Nedim'in gözünden ırak o dilber,
O dilbersin ki hüsnüan sendedir.
Rüyada görülen bahara benzer,
Bülbülleri mest gülistan sendedir." (s. 184)

Ziya Osman Saba, "Cahit'le Günlerimiz" başlıklı yazısında "Nedim'e Dair"in çıkış dizesinin Guillaume Apollinaire'den geldiğini açıklar ve şairin Apollinaire izinden bahsetmediği-

ni söyler. Hafızası Ziya Osman'ı yanıltmaktadır ve iyi ki mektuplar/belgeler vardır. Tarancı, 19.07.1942 tarihli mektubunda, Apollinaire'in "Je passai au bord de la Seine, / Un livre ancien sous le bras." (Koltuğumda eski bir kitap, Seine kıyısından geçiyorum.) dizelerini "tedai hazinesi" diye anarak, "Koltuğumda Nedim Divan'ı" dizesinin bu tedailerden (çağrışımlardan) biri olduğunu arkadaşına yazmıştır (*ZM*, s. 134-135).

"Dilber", "hüsnüan" (güzellik), "mest", "gülistan" gibi sözcüklerle Nedim'in yaşadığı dünyanın sesini yakalamaya çalışan şairin, "Ferman Senindir" şiirinin dize öbeklenişinde ve ses yapısında halk şiirine bağlı kaldığı hissedilir. Üstelik bu bağlılık, sadece biçimle sınırlı değildir, duyuşta da belirleyicidir. "Otuz Beş Yaş"ta, şiirle birlikte yapıyı da duyuşuna göre düzenleyen şairin biçimsel kararsızlığı ve sürekli arayış içinde oluşu, çoğu şiirinde halk şiirinin tercihlerini belirleyici hale getirmiştir.

Cem

Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Cem" başlıklı şiiri, seslenilen özneyle olduğu kadar biçim ve duyuşuyla da divan şiirine eklenir. Şiir, her ne kadar aruzla yazılmamışsa da, tek dörtlükten oluşan yapısı ve söyleyiş özelliğiyle *Rubai* şiir biçimini andırır:

"Besbelli bu kadeh senden yadigâr ey Cem;
Elimizde garip garip parıldar ey Cem,
Vermiyor amma sana verdiği neşeyi;
Nerde senin dem sürdüğün zamanlar ey Cem?" (s. 182)

"Nedim'e Dair" ve "Ferman Senindir" adlı şiirlerde olduğu gibi, "Cem"de de geçmişe özlem ve şimdi burada oluştan duyulan sıkıntı açıktır. Geçmiş/tarih, üç şiirde de bireysel sıkıntı ile sahiplenilmeye çalışılır. Anılan şiirlere özel isimleriyle giren figürlerin zevki/hedonizmi işaret etmeleri anlamlıdır. Tarancı'nın tarih ilgisi, bu işaretle sınırlıdır.

Andığım şiirlerinde Tarancı'nın yapıya titizlendiği ve şiirlerine aldığı özel isimlerle yapı sorununu bir arada düşündüğü görülmektedir. Bu özel isimlerin şiirleri kurucu bir işlevleri vardır. Tarancı'nın şiirlerinde, bireysel kültürle hayattan veya dinlenenlerden, okunanlardan şiire aktarılan kurucu özel isimlerin yanı sıra ortak kültür çemberinin içinden bir kabulle şiire geçirilmiş isimler de vardır. Bu isimlerin kullanımında, kültürel mensubiyetin belirleyici olduğu ve şairin eleştirel olmaktan çok kabullenici bir tutum geliştirdiği açıktır. Şiirlere dinin içinden gelen özel isimlerde, genel kültür düzeyinde kalan bir kabulle karşılaşılır. Şair susuzluğunu, Kerbelâ faciası ile çevreler ve trajik olanı, dramatik bir düzeye indirgeyerek tarihteki bir faciayı hafife alır; bunda konuşma dilinin de payı vardır: "Gün yoktur geçsin tasasız; / Geceler dersen Kerbelâ." ("Allah'ı Ararken", s. 139). "Kerbelâ" adlı şiirde de bireysel olan, dinsel olanla ağırlaştırılmak istenir; ama bu isteğin gerçekleştiğini söylemek pek de mümkün değildir:

"Hazreti Hüseyin'in Kerbelâsı,
Kasvet günler uykusuz geceler,
Yıllardır uzattığım bu tası
Yıllardır boş döndüren çeşmeler." (s. 83)

Suçluluğun insana "ecdat" mirası olduğunu düşündüren şair, Âdem'le Havva'yı anar bazı şiirlerinde. "Allah'ı Ararken"de bireysel hatalarını, dinsel algının içinden anlamaya çalışır:

"Bilirim ne yapsam hata,
Yanlış, attığım her adım:
Ellerim elma dalında;
Âdem'le Havva ecdadım." (s. 138)

Aynı şekilde insanın şiddetini de verilmiş olanın içinden yorumlayarak "Ağla gözüm ağla haritamız kan içinde. / Kabil'in akıttığı kanmış, durdurulmazmış" ("Bir Haritam Vardı Benim",

s. 142) dizeleriyle kandan bir harita oluşturur. Karşı durmaktan çok kabullenici bir ezikliği vardır ve kabulün referanslarını da dinin içinden bulur. Bununla birlikte, her ne kadar annesinin namaz kıldığı günlerin huzurunu özlese de, teslim olduğu söylenemez; kaçar. Kaçışını bile din belirler. Örneğin "Can Yoldaşı" (s. 175) şiirinde, özneyi bir dağ başına çıkarır. Hazreti Musa'yı anarak çıkılan dağın "Tur" olduğunu ima ederse de o dağda kalmaz, kalamaz; mazereti hazırdır: "Hazreti Musa olmak kolay değil"dir.

Nâzım Hikmet ile Orhan Veli

Dostlarına, arkadaşlarına şiirler ithaf eden Tarancı bazı şiirlerinde onlardan kalan hatıraları ve izlenimleri aktarır. "Güven"de (s. 219) Orhan Veli ile Aşiyan'a Tevfik Fikret'i ziyarete gidişlerini hatırlar. "Korkunç Güzel"de yine Orhan Veli vardır; ama bu kez bir hatıranın içinden yumuşak bir duygu ile değil, erken ölümünün uyandırdığı sert bir görüşle gelir:

"Bu el titremesi kadeh tutarken
Bu yaşta nasıl koyuyor insana
Orhan gibi vaktinde gitmek varken
Değer mi oyalanmana" (s. 220)

"Sadri Ertem'i Düşünürken" (s. 112) adlı şiirinde, Sadri Ertem'in düşüncelerinden ve dünya görüşünden hiçbir iz yoktur. Şairde kalan izlenim yetmiştir özel ismin altını doldurmak için. Bu yüzden Sadri Ertem, şiirin son dizesinde, "Ne de olsa iyi adamdı" denilerek *değerlendirilmiştir.*

Tarancı'nm andığı; bilinen, tanınan özel isimler arasında "ağabey" dediği Nâzım Hikmet için yazdığı şiir önemlidir; çünkü bu açık bir karşı çıkışın, taraf oluşun işaretidir. Bununla birlikte iki bölümden oluşan şiirin önce Nâzım Hikmet'i içermeyen ilk bölümünü, neredeyse üç yıl sonra da ikinci bölümünü yayımlamış olması düşündürücüdür. Her ne olursa olsun, Nâzım Hikmet'in Bursa Hapishanesi'ndeki mahpusluğunu, "yürekler

acısı", utanç verici bir durum ve "kalp ağrısı" olarak yorumlaması, Atatürk için yazdığı şiirler dışında, özel bir ismi böylesine benimseyişi açısından dikkat çekicidir:

"Benerci Jokond Varan Üç Bedrettin
Hey kahpe felek ne oyunlar ettin
En yavuz evlâdı bu memleketin
Nâzım ağabey hapislerde çürür." (s. 122)

Tarancı'nın Atatürk için yazdığı şiirlerde verili bir dille konuştuğu açıktır. Bununla birlikte, Nâzım Hikmet için yazdığı şiirde ne kadar içtense Atatürk için yazdığı "Atatürk" (s. 193) ve "On Kasım" (s. 201) adlı şiirlerde de o kadar içtendir.

"Beşiktaşlı" ve Diğerleri

"Hayal Ettiğim Şey" adlı şiirini "Beşiktaşlım için" ithafıyla yayımlayan; "Abbas"a, "Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş'tan; / Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan." ("Abbas", s. 158) diye ferman eden, "Vefasız çıktın Beşiktaşlım." ("Sevdalı", s. 172) diye sitem eden Tarancı, "Aşk Masalı" şiirinde, başlığın da işaret ettiği gibi, geçmişi çocuksu bir algı ile masallaştırır:

"Beşiktaş'ta gün görmüş bir bahçede
Nisan akşamlarının en tatlısı
Sevdiceğim on dördünü sürmede
Bende gönüllerin en kanatlısı" (s. 118)

Aşk acısını, arabesk denilebilecek bir algıyla yaşayan özne, kendindeki bu acıya inanmaz sanki. Ölüm, yalnızlık ve nedamet (pişmanlık) Tarancı'nın şiirlerindeki öznenin ne kadar sahih sıkıntılarıysa aşk acısı da o kadar geçici bir sorunudur.

Derinleşmez Tarancı; bu yüzden efsane aşklardan tanık getiremeden derdini anlatamaz. "Ölüm gibi mukadder bir yol ki bu aşk, / Ucu tâ Leylâ ile Mecnûn'a çıkar..." ("Aşk Şarkısı", s. 80); "Ben mihnet dolu bir ömrün devamında, / Çölde Mecnûn gibi

yanmışım ne çıkar" ("İmkânsız Vuslat", s. 95) dizelerinde olduğu gibi, yapma ve hazır bir dille konuşur. "Mademki Güzelsin"de, dinsel ile dönemseli "kan tufanı" tabiriyle buluşturan şair, kadını sığınılacak bir gemi olarak tasarlar; geminin "Nuh'un gemisi" olması anlamlıdır:

"Mademki güzelsin,
Harbi unutturacak kadar,
Nuh'un gemisi ol
Bu kan tufanında." (s. 100)

Tarancı'nm şiirlerinde geçen erkek özel isimlerinin hepsinin bir karşılığı vardır ve bu isimler derinleştirilmeseler de bir değerin ifadesi veya söylenenlerin pekiştiricisi olarak görünürler. Bu bağlamda, gerçekten *özel isimler*dir onlar. Kadın özel isimleriyse, özel isim olarak görünürlerken bile *cins ismi* gibi algılanırlar ve şiirlerde öyle de dururlar. Bunun dışında kalan bir "Beşiktaşlı" vardır; ama o da isimsizdir. Uçarı edası ve eşitleyici görüşüyle "Şaşırtmaca" adlı şiiri, Tarancı'nm adamlarının yanında kadınlarının çok silik kaldığını güle oynaya açığa vurur. Gerçi bir başka şiirinde, "Uçtu uçtu leylek uçtu, / Uçtu uçtu masa uçtu, / Uçtu uçtu Semahat uçtu" ("Uçtu Uçtu", s. 157) dizeleriyle kadını özel adıyla da ansa, çocuğun dünyasına uçurur; ama "Şaşırtmaca", kadının özel adlarıyla silindiğinin görülmesi bakımından Tarancı'nm şiirleri içinde *biricik* örnektir:

"İşte Birsen, o cilveli kız;
Saçları yüzüne dökülen,
Gözgöze geldik, a Mübeccel!
Güldü, meğersem Semiha'ymış!
Konuşunca tanıdım, Türkân!
Oturdu, baktım, Nazmiye'dir.
Müjgân ölüvermiş öperken;
Soyundu, gördüm ki o değil.

Sahiden sen kimsin güzelim?" (s. 180)

Tarancı'nın şiirlerinde kurucu işlevi olan özel isimlerin erkek oluşu, onun edasının/bireyselliğinin görülmesi yönünden ilginç. O dönemde (1940'lar) kadın isimlerinin geçtiği şiirler hatırlandığında uçarılığın baskın olduğu görülür. *Tarancı'nın adamları* ise kırgınlığı, hüznü, kederi, içlenmeyi, kaybetmeyi, dostluğu belirginleştirir.

Beşiktaş'ta Abbas

Cahit Sıtkı Tarancı'nın en meşhur şiirlerinden biri "Abbas"tır. Öyle ki, inme indiğinde tedavisini yürüten "genç doktorlar, hastayı biraz neşelendirmek için 'bu akşam Abbas var mı?' diye takılırlar"* ona. Şöhretini rahat algılanabilir oluşundan alan bu şiir, yapısıyla da sağlamdır. Bu sağlamlığı büyük ölçüde yaşanmışlığından alır. Yaşanmışlık duygusunda, çoğu "antoloji şiiri"nde görülen ve üzerine biraz gidilse bayağılaşma tehlikesiyle burun buruna gelecek olan kolaycılık yoktur. Yaşantı sarmalı bir şiirdir "Abbas". Şairin çocukluğunu da ilk gençliğini de orta yaş deneyimini de içinde taşır. Yaşanmış olanın sağlam bir yapıyla şiirleşmesi bakımından da örnek bir şiirdir. Yapıdaki sağlamlığı, kültürel bir veri ile yaşantıların dönüştürülmesi sağlar. Kültürel veri, Cahit Sıtkı'nın çocukken büyükannesinden dinlediği bir şehzade masalıdır. Bu şehzade, benzer bir ilgiyle, "Abbas"tan altı ay önce *Varlık*'ta yayımlanan (1.3.1942) "Kırkıncı Oda" adlı şiirinde görünecektir:

> "Kim bilir neler oluyor içerde!
> Yarab! İnsan bahtım hangi ellerde?
> Ha ben ha masaldaki o şehzade;
> Gönlüm bir güzelin sevdasmdadır."(s. 163)**

* Ziya Osman Saba, *Ziya'ya Mektuplar*, Varlık Yay., İstanbul, 1957, s. 17.

** Cahit Sıtkı Tarancı, *Bütün Şiirleri*, (Derleyen ve Düzenleyen: Asım Bezirci), Can Yay., İstanbul, 1987. Yazıdaki şiir alıntıları bu baskıdan yapıldı ve her alıntının sonuna şiirin kitaptaki sayfa numarası konuldu.

"Masaldaki o şehzade"nin neler yaşadığı, Cahit Sıtkı'nın "Abbas" adlı hikâyesinden öğrenilebilir. Hikâye, şiir olan "Abbas"tan yaklaşık iki yıl sonra 30 Temmuz 1944 tarihli *Cumhuriyet*'te yayımlanır. Bir tesadüf müdür bilinmez, ilk kez *İnkılâpçı Gençlik*'te, 19 Eylül 1942 tarihinde yayımlanan "Abbas", Haziran 1944'te bir de *Yücel* dergisinde çıkar. Kimdir bu Abbas ve "masaldaki o şehzade" ile yolları nerede kesişmiştir? Hikâyeden sonra da söylenebilir; ama şimdi tam yeri: Yollar umutsuz bir aşkta, yukarıdaki dörtlüğe bakarsak "bir güzelin sevdasında" kesişir. Masala bağlı kalarak "o güzel"in rüyadan sevilen biri olduğu söylenebilir; ileride aktaracaklarım ise gizlenmiş bir aşkın öznesinin rüyada görülen ulaşılmaz sevgiliye dönüştürüldüğünü, böylece yaşantı ile kültürel verinin iç içe geçtiğini ya da hayatla rüyanın birbirine girdiğini belirginleştirecektir.

Masaldaki şehzade, "rüyada gördüğü servi boylu, sırma saçlı, mavi gözlü, son derece dilber bir kıza âşık olur; ve sevgilisini bulmak ümidile yollara düşer". Bu yolculukta, bir sürü felaketin içinden sağ salim çıkar. Derken, ihtiyar bir kadıncağıza yardım eder, o da yardımı karşılıksız bırakmaz; şehzadenin saçından kopardığı iki teli ona verir. Şehzadeyi "Abbas"la tanıştıracak ve "selamete çıkaracak" bu "iki tel"in sırrını da açıklar ihtiyar kadıncağız:

> "Oğlum, başın darda kaldığı zaman bu iki kılı birbirine çakarsın; bir dudağı yerde, bir dudağı gökte bir Arap çıkar karşına! Korkmayasın. Adı Abbas'tır. Karnın mı acıkmış? 'Abbas!' demen kâfi. Derhal sana mükellef bir sofra kurar. Yırtıcı hayvanlar arasında mı kaldın? Abbas'tan başka kimse kurtaramaz seni. Uykusuz gecede yârin hicranile mi yanıyorsun? Sevgilini ne kadar uzakta olursa olsun, alıp getirir seni şad eder."

Cahit Sıtkı, Abbas'ı askerdeyken hatırlar; biraz da şartlar Abbas'ı çağırır. "Yedek subaylığını yapmak üzere kıt'aya gittiğinde, bölük komutanı, emir erini bizzat seçmesini tembih etmiştir." Askerleri tanımadığı için "künye defteri"nden bir emir eri ararken "Abbas oğlu Abbas"ı görür ve "masaldaki Abbas aklına gelir". "Mardin Midyat Cobin" köyünden "Abbas oğlu Abbas"ı emir eri seçer. Çocuğun yolu, orta yaşa yaklaşmış bulunan Cahit Sıt-

kı ile Abbas'ta kesişir. Masalla gerçeğin buluşma noktasındaki "tema"yı göz ardı etmemek gerekir. Umutsuz aşk, masalı gerçeğe bağlar; gerçeği, masala dönüştürür. Masal-gerçek arasındaki sisli yolda, "yokuş"ta demek daha doğru olacak, adı bir semt ile gizlenecek olan yeni bir figür ortaya çıkar: "Beşiktaşlı" ya da "sevdasında olunan güzel".

Cahit Sıtkı, "Aşk Masalı" adlı şiirinde, başlığın da işaret ettiği gibi, geçmişi çocuksu bir algı ve yetişkin bir bilinçle masallaştırır:

"Beşiktaş'ta güngörmüş bir bahçede
Nisan akşamlarının en tatlısı
Sevdiceğim on dördünü sürmede
Bende gönüllerin en kanatlısı" (s. 118)

"On dördünü sürmede" olan sevgili kim? Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde özel adlarıyla geçen "adamlar" vardır da kadın, özel adıyla görünmez. Özel adlarla şiire giren kadınlar da vardır gerçi. Bu şiirlerin birinde ("Uçtu Uçtu") kadın çocuksu bir espriyle uçurulur; diğerinde de ("Şaşırtmaca") okuyucu şaşırtılırken kadının kimliği silinir. "Hayal Ettiğim Şey", "Abbas", "Sevdalı", "Aşk Masalı" ve "Yalan" adlı şiirlerde "Beşiktaş" ile sabitlenen; "Yalan"da ve "Aşk Masalı"nda "on dört yaşında" olduğu söylenen "ilk sevgili", umutsuz bir aşkın kahramanıdır. Metni yaralamadan şu bilgi de eklenebilir: "Beşiktaşlı" on dördündeyken, Cahit Sıtkı yirmi birindedir:

"Ne var sanki park olduysa eski mezarlık
Yalandır, yıllar falan geçmemiş aradan;
Sen bermûtat on dört yaşında ben yirmi bir"*

"Eski mezarlık", "Aşk Masalı" şiirinde "güngörmüş bahçe"ye dönüşen "Abbasağa Mezarlığı"dır. Böylece şairin karşısına bir başka Abbas çıkar Beşiktaş'ta. Bu bilgi bir tarafa, "yirmi bir yaş" ayrıntısı, "Beşiktaşlı"nın kimliğiyle ilgili önemli bir ipucudur. 1910 doğumlu Cahit Sıtkı, 1931'de Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten son-

* Cahit Sıtkı Tarancı, "Yalan", *İnsan*, S. 20, Şubat 1943, s. 11.

ra o zamanlar Beşiktaş'ta bulunan "Mülkiye Mektebi"ne girer.* Dört yılını geçirdiği okulda Sıddık Sami'nin dersi olan "Medeniye Hukuku"ndan bir türlü başarılı olamaz ve okuldan ayrılır. Ailesiyle ilişkilerini zedeleyen bu tercih, hayatının dönüm noktası olur. Bu bilgiler, Cahit Sıtkı'nın "Beşiktaşlı" ile tanıştığı zamanlarda Mülkiye Mektebi'nde okuduğunu haber verir. Gerisini Vedat Günyol'un tanıklığı ile izlersek "Beşiktaşlı"nın kimliği aydınlanır.

Vedat Günyol, Cahit Sıtkı ile 1922'de Diyarbakır'da tanışır: "Bir Cuma musluk başında aptes alırken, çelimsiz, yüzünde çıban izleri yumuşak bakışla bir çocuk geldi yanıma. Bir kaynaşma, bir konuşmadan anlaşma havasında dirsek dirseğe girdik mescide. Bu çocuk Cahit Sıtkı'ydı."** Ömür boyu sürecek dostluğun temeli işte bu "konuşmadan anlaşma havasında" geçen o gün atılır; sonra bu dostluk, Mülkiye Mektebi yıllarında pekişir. Nasılını yine Günyol açıklıyor: "Cahit'le dostluğumuz, Beşiktaş, Yıldız sırtlarındaki evimizde, haftanın en az üç akşamında, yemek öncesi yemek sonrası saatlerinde pekişti. Cahit, o zaman, Yıldız'daki Siyasal Bilgiler Okulu'nda okuyordu." Bir taraftan dostluk pekişirken bir taraftan Cahit Sıtkı'da umutsuz aşk için için büyür. Bu arada, ziyaretlerini seyrekleştirir ve Günyolların evine, "mahremi"ne demek daha doğru olacak, girmekten sakınır. Arkadaşının kapısını çalar ve onu alıp "biraz ötedeki kahveye" götürür; orada halleşirler. Yukarıda "yokuş"ta demek daha doğru olacak diye yazmıştım. Neden böyle olduğunu Vedat Günyol açıklar: "Evimiz Abbasağa yokuşunun başındaydı. Sonradan bu Abbasağa, bir şiirinde Abbas adını alıvermişti, bir sihirbaz, mesafeye, zamana hükmeden bir görünmez güç oluvermişti, Beşiktaş'taki ilk sevgiliyi getirmesi istenen." Günyol, masaldan ve gerçekten o günlerde habersizdir; böyle olduğu için "mesafeye, zamana hükmeden bir görünmez güç"ün yokuşa adını veren "Abbasağa" olduğunu düşünür. Bu düşünce, bir bakıma, yanlış da değildir; o yıllarda Cahit Sıtkı'nın "mesafesi de yokuşu da" Abbasağa'daki evdedir. Ahmet Hâşim'in "Parıltı"da "Vurdukça bu nehrin ona aksi, / Kaçtım o bakıştan o dudaktan. / Sessizce

* Şevket Beysanoğlu, *Cahit Sıtkı Tarancı*, Diyarbakır'ı Tanıtma ve Turizm Derneği Yay., Ankara, 1969, s. 21.

** Vedat Günyol, *Daldan Dala*, Adam Yay., İstanbul, 1982, s. 304.

baktım ona uzaktan, / Vurdukça bu aşkın ona aksi."* dediği gibi, uzaktan bakılan o evde. Ama zamana ve mesafeye hükmedilen bir anda, uzak, ne kadar uzak olabilir? Vedat Günyol, o anı ancak Cahit Sıtkı'nın ölümü sonrasında ve tesadüfen fark edecektir:

> "Cahit'in ölümünden sonra öğreniyordum; o da bir raslantıyla, Şahap Sıtkı'ya bir içki sofrasında döktüğü içinin temiz derinliklerinde yatan o ilk sevgili'nin kızkardeşim olduğunu.
>
> Kendi içinde başlayıp, orada gizliden gizliye beslenen, karşılık bulamamak korkusuyla o temiz içinin derinliklerinde yıllar yılı sakladığı bir umutsuz, bir umarsız sevgiydi Abbas şiirini ona yazdırtan. Ne bana, ne kızkardeşime, ne şuna ne buna sezdirmemişti bu temiz sevgiyi. Onu içinde beslemiş beslemiş, sonra bir kurtuluş yolu olarak Abbas şiirini patlatıvermişti. Bize olan büyük saygısı, hele kızkardeşime olan saygısı, duyulursa mahvolurum, yüzüme bakmazlar, bir daha semtlerine uğrayamam kaygısında, kapımızı daha seyrek çalar olmuştu."**

Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı'nın eski sevgililerinin sokağına bile sadık kaldığını yazar anılarında. Şair, umutsuz bir aşkı, duyulursa "semtlerine uğrayamama kaygısıyla" içine gömmüş ve Abbas'la ikinci karşılaşmasında kendisini bir yokuşta bulmuştur. Hatıralarına sadakatinin delili ise çocukluğunda dinlediği masalın ta kendisidir. Masal, gerçeği de hatırayı da "Abbas" adlı şiirde ele geçirmiş ve geriye, Ahmet Hâşim'in "Tahattur/Bahçe" adlı şiirinde söylediği gibi, sadece hatırlamanın zevki kalmıştır:

> "Bize bir zevk-ı tahattur kaldı
> Bu sönen, gölgelenen dünyâda."

O dünya, biraz da "Oyuncakçı Affan Dede"nin dünyasıdır; Ruşen Eşref'in bu hikâyede gösterdiği, Affan Dede'nin yaslandığı duvarda ve de başının üzerinde duran, belki de "talik"le yazılmış "Elkâsibü Habibullah" yazılı levhadadır. Cahit Sıtkı, bu hikâyeyi de bilir.

* Ahmet Hâşim, *Şiirler*, (Haz.: Kenan Akyüz), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1973, s. 135.

** Vedat Günyol, *A.g.e.*, s. 306.

İkinci Yeni'nin Vitesini Değiştiren Kitap: "Perçemli Sokak"

Modern Türk şiirindeki üç yenileyici hamleden her biri, önceki kuşağın genel olarak tepkisini çekerken bu kuşağa mensup bir şair tarafından "öncülük" vurgusuyla sahiplenilmek istenir. Bu istek, yenileyici hamlenin edebiyat dünyasınca kabul edilmesinden değil, yeni bir anlayış veya yeni bir yazma tarzının okuyucu tarafmdan tutulmasından ve bu tarzdaki şiirlerin takipçilerinin, taklitçilerinin çıkarak yaygınlaşmasından kaynaklanır. Nâzım Hikmet'le belirginleşen "Serbest şiir"in Ahmet Hâşim tarafından, Garip Şiiri ile yaygınlaşan "Sürrealizm"in Ercüment Behzad Lav tarafından sahiplenilmeye çalışılmasında, haklı gerekçeler olsa da, "serbest şiir" Nâzım Hikmet'le, "Sürrealizm" Garip Şiiri'yle yenileyici bir hamlede bulunmuştur. Bu tür mevzi alışların üçüncüsü, 1956'nın son iki ayında yaşanır. Oktay Rifat'ın 1956 Kasım'ında yayımlanan *Perçemli Sokak*'ı, 1954'ten başlayarak *Yeditepe, Mavi, Kaynak, Evrim, Varan, Şiir Sanatı, İstanbul, Şimdilik, Açık Oturum, Şairler Yaprağı* gibi dergilerde yayımlanan şiirlerle kendini gösteren ve *Pazar Postası* gazetesinin "Sanat Edebiyat" sayfalarında mevzi kazanan İkinci Yeni Şiiri'nin vites değiştirmesine yol açar. Başka bir deyişle *Perçemli Sokak*, etrafında gelişen tartışmalarla bu şiirin gündemde kalmasını sağlayarak hızla yaygınlaşmasına ve duyurulmasına yarar. Ahmet Hâşim'le Ercüment Behzad Lav'm *mevzi alışı*, başka bir yazıda değerlendirilecek kadar kısa ve bir o kadar da etkisizdir; yani "Atı alan Üsküdar'ı geçmiştir". Oktay Rifat'ın kitabı, İkinci Yeni henüz de-

nizdeyken yayımlanmış olmasıyla önemlidir; çünkü kalabalık İkinci Yeni teknesinin dümenine geçme talebi söz konusudur. Bu da teknede, şiddetli bir fırtınanın kopmasına yol açar.

Perçemli Sokak, 15 Kasım 1956 tarihli *Yeditepe* dergisinin ilk sayfasında (S. 119) şöyle duyurulur: "Oktay Rifat bu hafta Yeditepe Yayınları arasında çıkacak bu kitabında yepyeni bir denemeye girişmiştir." Sonraki sayıda, kitabın "Yeditepe Yayınları arasında çıktı"ğı bildirilir. 15 Ocak 1957 tarihli 123. sayının ilk sayfasında, kitap ve şairi, iki sütun ayrılarak sunulur. Bu bilgiler ve dergide kitapla ilgili övgü dolu iki de yazı çıkması, yayınevinin kitabın arkasında durduğunu işaret eder.

Nedir Oktay Rifat'm giriştiği "yepyeni deneme"? Ercüment Behzad'ın *Kaos* (1934) adlı kitabında, *Garip* (1941)'in ilk baskısında olduğu gibi, *Perçemli Sokak*'ın da ilk sayfalarında bir poetika yer alır. Bu yazıda, "şiir dili"nin günlük hayatta kullanılan dilden farklı olduğu belirtilip bağlamın önemi şöyle vurgulanır:

"Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez."*

Şiirin "kelime sanatı" olduğu yaygın bir kabuldür; ama aynı zamanda "görüntü sanatı" diye belirlenmesinde farklı bir niyet vardır. Oktay Rifat o niyeti, Sürrealizmle belirginleştirir. Aslında geldiği şiir çizgisi içinde düşünülürse söylediği şey, kendisi için hiç de yeni değildir. Garip Şiiri'nin poetikasına Oktay Rifat'm güçlü bir biçimde eklediği görüştür bu ve 1940'larda bunu vurgulamıştır da. Garip Şiiri'nin poetik kabulü ile İkinci Yeni'yi ele geçirmeye çalışırken göz ardı ettiği nokta, "*Yaprak* dergisi dönemi"dir. *Yaprak*'ta her ne kadar Orhan Veli ve Melih Cevdet kadar yazı yazmasa da, şiirleri toplumcu bir dikkat ve görüşle onlardan hayli belirgin bir biçimde ayrılır ya da onlarınkinin önüne geçer. Oktay Rifat'm *Perçemli Sokak* müdahalesinin ince yeri de tam burasıdır. Tartışmalarda bütün oklar buraya atılır. Yayları geren ise öncelikli olarak kitaptaki şiirler değil, şairin "öncülük talebi"dir. Yıllar sonra kendisi de, girdiği yolun yarattığı tehlikeyi, şiirinin değişimini anlatırken "çelişik yönseme" diye değerlendirir:

* Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1956, s. 8.

"Benim şiirim organsal olarak gelişir. Kendi şiir tarihime baktığım zaman, önce çelişik yönsemeler, bu çelişik yönsemelerden birini seçiş, sonra ötekine dönüş ve sonunda sentezler görüyorum. *Perçemli Sokak*'taki şiirler, ilk dönem şiirlerimin tutumuna karşıdır. Çelişir o tutumla. Ama son kitabım bana yeni bir sentez gibi görünüyor. Buna eski Yunan ve Latin şiirinin etkisini de ekleyebilirsiniz."*

1970'te "çelişik yönseme" olarak görülen durum, İkinci Yeniciler tarafından 1956'da yersiz bir "öncülük" veya "kuruculuk" talebi diye anlaşılmıştır. Aşağıda değinileceği gibi, her ne kadar, aradan on yıl geçtikten sonra, İkinci Yeni'yi *Perçemli Sokak*'la kendisinin başlattığını iddia etse de bu doğru değildir. 1956 Kasım'ına gelmeden önce İkinci Yeni'nin adı konulmuş, bu şiiri "kimlerin götürdüğü" üzerine yazılar yazılmıştır.

Oktay Rifat'm yukarıda anılan cümle ile öne çıkardığı şiir dili ve şiirde anlam sorunu, Muzaffer Erdost'un bu kitap yayımlanmadan önce yazdığı yazılarda aynı vurgu ile değerlendirilmiştir. Gerçi Erdost'un da, Oktay Rifat'm da terminolojisi yetersizdir. Uzun uzun açıklamaya çalıştıkları "şiir dili", yeni ve farklı bağdaştırmalarla kurulan "imajları" ve bunların bir bağlam içinde kazandıkları değeri gözetir. Oktay Rifat, *tanımlanan* İkinci Yeni Şiiri'nin ilk örneğini kitap boyutunda vermek için acele etmiş ve kendinden önce söylenenleri sahiplenme gayretine girmiştir. Kitabının önsözünde ileri sürdüğü ikinci düşünce de, Erdost tarafından daha önce dile getirilmiştir. Dolayısıyla, gerçeklik algısı üzerine söylediği şu sözler şiir dünyası için hiç de yeni değildir:

"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."**

* Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 302-303.
** Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*, s. 7-8.

Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'la İkinci Yeni'nin öncülüğüne soyunmasına, bu şiir içinde yer alanlar şiddetle karşı çıkar. Oluşan tepkilere geçmeden, kitabın nasıl hazırlandığının hikâyesini de dinlemek gerekir. Oktay Rifat, 1980'de kitabın hazırlanmasını, çıkışını ve tepkiyle karşılanmasını şöyle anlatır:

> "Kitabın içindeki şiirler daha önce dergilere verilmemişti. Ama herhâlde 1956 Ekim'inde bir gecede yazılmadı. 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 dışarıda bırakmak istediler. Düşünden yoksun, tutarsız bir hareket çıktı ortaya."*

Garip Şiiri'nin sacayağından biri olan Oktay Rifat, İkinci Yeni'yi *Perçemli Sokak*'la başlattığına 1980'de hâlâ inanır. Ama ne kitabın yayımlandığı yıl ne de Oktay Rifat'ın yukarıdaki sözleri söylediği 1980'de, kimse onunla aynı kanaatte değildir. Hem 1950'lerde, hem de yıllar sonra Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'yle ilgisi olmadığı, *Perçemli Sokak*'ın da "Gerçeküstücü" bir kitap olduğu vurgulanır.** Bu, hayli önemli bir vurgudur; çünkü İkinci Yeni "Gerçeküstücülük"ü aşarak "Varoluşçuluk"a ulaşmıştır. Garip Şiiri'nin poetikasını açımlayan 1945'te yayımladığı yazılarında ("Gerçek Peşinde", "Yeni Şiiri Müdafaa", "Genç Şairlerde Duyunun Yeri", "Yeniler ve Akıl") Oktay Rifat, "teknik"ten çok "duyuya/duyuş"a yoğunlaşır. Bununla birlikte Garip Şiiri, daha çok teknik olarak algılanmıştır. Doğrusu, *Perçemli Sokak*'a yazdığı önsözde, 1945'teki yazılarının yoğunluğu görülmez. Bu da görüşlerinin "biçimci" ve "fantezi" olarak anlaşılmasına yol açar. Oysa İkinci Yeni şairleri, her ne kadar biçimi ihmal etmese de, asıl sorunun anlamla ilgili olduğu kanaatindedir. Onlar da Oktay Rifat gibi imajı öne çıkarır; ama imaja varan duyuş birbirinden hayli farklıdır. Edip Cansever'in *Perçemli Sokak* üzerine yazdığı yazıda, Gerçeküstücülüğü aşılmış bir deneyim olarak değer-

* "Oktay Rifat'la", *Yusufçuk*, Y. 2, S. 24, Aralık 1980, s. 3.

** Tomris Uyar, "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", *Varlık*, S. 906, Mart 1983, s. 18. Bu açık oturumda, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'yle ilgisi olmadığını belirtir.

lendirip, çıkışını buradan sağlayan Oktay Rifat'ı "fantezi"ye ve "oyun"a düşmekle suçlamasının nedeni de aradaki "fark"tır.

1945'te yazdığı yazılarla, Edip Cansever ve diğer İkinci Yeni şairlerinin kendine getireceği eleştirileri rahatlıkla görebilecek bir ufka sahip olduğunu sezdiren Oktay Rifat, neden zayıf bir poetik yazı ve biçimle sıkıştırılmış şiirlerle böyle tehlikeli bir girişimde bulunmuştur? Bu soru, sadece "öncü ve kurucu olma isteği" ile açıklanabilir mi? Girişimini, böyle bir istek de yönlendirmiş olabilir. Garip Şiiri'nin tavsaması, *Yaprak* dergisinde geliştirilen söylem ve önce *Kaynak* sonra *Mavi* dergisinde Attilâ İlhan'm Garip'e yönelttiği şiddetli eleştiri ile bu şiirin hırpalanması, hem Melih Cevdet'e hem de Oktay Rifat'a şiirini yenileme düşüncesini uyandırmış olmalıdır. *Yaprak*'taki söylemin "1940 Toplumcu Kuşağı" yaşıyorken ve *Mavi* ile gelen "sosyal realizm" görüşü canlıyken geliştirilebilirlik ve izlenebilirlik değeri yoktur. Oktay Rifat *Perçemli Sokak*'ı çıkardığında, İkinci Yeni, şiirin alacağı yönü işaret etmiştir. Bu, edebiyat dünyasının yönlendiriciliği olarak belirlenebilir. Ayrıca bir de *özel durum* vardır.

Cemal Süreya, daha *Perçemli Sokak*'ın çıkmasına on bir ay varken, *Pazar Postası*'nda yayımlanan "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Fırsat Rantı" başlıklı yazısında, Oktay Rifat'a ve onun şiir anlayışına odaklanır. Bu yazı, aynı yıl içinde yayımlanacak olan "Folklor Şiire Düşman"ın da çıkış gerekçesini açıklar. Anılan yazıda Süreya, Oktay Rifat'ın "bir fikir şairi" olduğunu belirtir ve "şiirlerinin kuruluşunda halk biçimlerinden geniş ölçüde faydalandığını" ileri sürer. "Folklor Şiire Düşman"m ilk cümlesi olan "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" sözünün benzerini, Oktay Rifat hakkında ileri sürdüğü görüşlerinin bir sonucu olarak bu yazıda belirler: "Kim ne derse desin şiirde birim kelimedir. Ya da mutlaka bir birim aranırsa bu, kelime olacaktır. Her kelime bir kavramdır."*

Cemal Süreya'ya göre Oktay Rifat'ta, yaratıcılığı gösteren özgün bağdaştırmalar değil, kalıplaşmış sözcük kullanımıyla belirginleşen hazır biçimler vardır ve Oktay Rifat'ın "Emeğinin yönü kelimeler arası değil deyimler arası ilgi ve bağlantılar

* Cemal Süreya, "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Fırsat Rantı", *Pazar Postası*, S. 2, 8 Ocak 1956, s. 7.

kurmaya çevrilmiştir". Yazıda Oktay Rifat'a getirilen eleştirilerden biri de, hem İkinci Yeni şairlerinin hem de Cemal Süreya'nın özel bir önem atfettiği dize üzerinedir. "Mısra tüm çekip gitmiştir onun şiirlerinden. İnsanların nitelikleri belli biçimlerin getirdiği kelimelere uymalıdır. Formalizm dedikleri işte, asıl budur. Dar anlamda sürpriz yok, sürpriz adına sunulanlar da yine belli kelimelerle sınırlanmıştır"* diyen Cemal Süreya, yazısını "halk biçimleri"nin Oktay Rifat'a "kıydığı" yargısıyla tamamlar.

"Oktay Rifat'm Şiirlerinde Fırsat Rantı" başlıklı yazıda, şairin tavrını ve şiirlerini eleştiren Süreya, "Folklor Şiire Düşman"da folkloru sorun edinerek, kendi şiir anlayışını da açıklar. "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" cümlesiyle başlayan yazıda, "folklora, halk deyimlerine şiirlerinde fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları" belirtilip bunun nedeni, "folklorda şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır" cümleleriyle açıklanır. Süreya'ya göre, halk deyimlerindeki kelimelerin belli bir anlam ve çağrışım alanı vardır; bu "kelime blokları", kelimeler arasındaki "şiirsel yük"ün oluşmasına izin tanımadığı gibi, yeniliğe de geçit vermez. Yazının bir bölümünü bu görüşlerle, şiir dilinin özelliklerini belirginleştirmeye ayıran şair, ilerleyen paragraflarda, "folklordan kaçınmaya" yol açan başka önemli bir sebep olarak "kişilik"i işaret eder ve folklorla kişiliğin bir arada bulunamayacağını ileri sürer: "Folklor ve halk deyimleri ancak bir şairi taşıyabilir, fazlasına dayanacak gücü yoktur. O şair de bugün Oktay Rifat."**

Sezai Karakoç, kimilerinin bugün bile yanlış anladığı bu yazının hedefini yayımlandığında fark etmiştir. Şunları söyler:

> "Cemal Süreya'nın yazısı kavramlar ve yöntem bakımından sallantılı. (...) Bir tartışma doğurmak için bile bile aykırı düşünceler ortaya konmamalı; yeni farklı ama doğru ve gerçek olmalıdır. (...) Şiirin gelip de kelimeye dayandığı yargısı doğru değildir. Şiir her zaman kelimeye dayanmıştır. Bana kalırsa Ce-

* Cemal Süreya, *A.g.y.*, s. 12.

** Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman", *a Aylık Sanat Gazetesi*, S. 6, 1 Ekim 1956, s. 2.

mal, Oktay Rifat, Bedri Rahmi Eyuboğlu gibi şairleri beğenmiyor; bunun sebebini göstermeyi, aramayı deniyor. Suçu folklora yüklemekten başka çare bulamıyor."

Cemal Süreya'nın bu tavrıyla "kolaylığa kaçtığını" belirten Sezai Karakoç'a göre "ortada fol yok, yumurta yok"tur. Yukarıda İkinci Yeni'nin Gerçeküstücülükten geçip Varoluşçuluğa ulaştığını, bu yüzden Oktay Rifat'ın önerdiği imaj arayışının "yeni kuşak" için formalist bir çaba olarak göründüğünü belirtmiştim. Edip Cansever gibi Sezai Karakoç da varoluşu öne çıkarır; ama Karakoç, yeni hamlenin gücünü nereden alacağını, "folklor"un içine sıkıştırılan insan anlayışını kurtarma niyetiyle kültüre de dikkat çeker: "Büsbütün halksız bir şiirden fayda ummayalım. Halkına ve insanlığa değer veren, yüzyılları dillendiren şairlerin davranışlarını gözden kaçırmayalım."*

Muzaffer Erdost, *Perçemli Sokak* çıktıktan bir ay sonra yayımladığı yazıda, Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'yi başlatmadığını, İkinci Yeni'nin onu "Garip" çizgisinden çekip aldığını belirtir. Kitaptaki şiirlerin "İkinci Yeniciler"in şiirlerinin gerisinde kaldığını da şu sözlerle vurgular: "Oktay Rifat betiğinde [kitabında] şiir için kelime sanatından aşılanmamış da şiiri 'kelime sanatı' olarak düşünmüş. Yani şiiri yitirmiş. Şiir yok ortada, kelime sanatı adına bir yığın tamlama var. 'Taranmış göz', 'lambanın saçı' gibi tamlamalar kurmak, kelime sanatının amacı olmuştur. Onun için de betiği pek cılız..."**

Edip Cansever'in ciddi ilk yazısı da *Perçemli Sokak* ve kitapla İkinci Yeni'yi ele geçirmek isteyen Oktay Rifat üzerinedir. O da Erdost gibi, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'la şiirini zayıflattığını ileri sürer ve "'Perçemli Sokak', 'Aşağı Yukarı' ile 'Karga ile Tilki'yi bile unutturacak kadar ivedilikle hazırlanmış" der. Ona göre şair, "genç kuşağın" yapmak istediğini anlayamamıştır. "O. Rifat'ın şiirde yapmak istediğini çok daha bilinçle sürdüren bir genç kuşak var"dır ve "onlar da kelimelerin alışılmamış dizilerini gün ışığına çıkarmak istemekte"dirler. Cansever yazısını bitirirken kitabın anlamı ve değeri üzerine de şunları söyler: "O. Ri-

* Sezai Karakoç, "Suç Folklorda Değil", *a Aylık Sanat Gazetesi*, S. 8, Aralık 1956, s. 1-2/8.

** Muzaffer Erdost, "Bir Kırık Çizgi", *Pazar Postası*, Y. 5, S. 1, 30 Aralık 1956, s. 11.

fat bu betiğiyle genç kuşağın öncülüğünü kapmak ivedenliğinden (aceleciliğinden) başka hiçbir özellik gösterememiştir."*

Turgut Uyar da *Forum* dergisinde yayımlanan yazısında, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ının İkinci Yeni'yi temsil edemeyeceğini belirtir. Bir söyleşilerinde, İkinci Yeni'nin "asıl papaz"ının Ece Ayhan olduğunu vurgulayan İlhan Berk de, "papaz"lığı kabul eden Ece Ayhan da Oktay Rifat'ın İkinci Yenici olmadığı konusunda birleşir.**

Oktay Rifat'ın İkinci Yeni şairlerinin henüz edebiyat dünyasının kabulünü almadığı günlerde, bu şiiri sahiplenmeye kalkışmasına tepki gösterilmesi anlaşılabilecek bir durumdur. Ama Edip Cansever'in İkinci Yeni'deki yerinin kuşkulu olduğu yolunda Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Ece Ayhan'ın görüş beyan etmesi düşündürücüdür. Bu durum, İkinci Yeni adı altında değerlendirilen şairlerin, 1958'de kimin İkinci Yenici olduğu konusunda, bazı şüpheler taşıdığını haber verir.

Cemal Süreya'nın daha çok Oktay Rifat'ın şiirini hedef alıp folkloru şiire düşman ettiği yazısı, bir noktada, Edip Cansever'i de ilgilendirir. Bu ilgiyi, Cansever'le *Dirlik Düzenlik* (1954) kitabı üzerine yapılan konuşmadaki şu cümle sağlar: "Ayrıca halk şiirinden, folklor denemelerinden, konuşma dilinden kulağa hoş gelen her türlü kelime ve sözden faydalanıyorum."*** Aynı konuşmada Cansever, "sevilen, beğenilen" ve "şiire yeni bir hava, bir kişilik getiren" şairler arasında Oktay Rifat'ı da sayar. Anlaşılabileceği üzere, Cemal Süreya'nın şiir düşmanı folkloru, sadece Oktay Rifat'la sınırlı değildir. Benzer şekilde Sezai Karakoç da, bir sınır tayininde bulunur.

Sezai Karakoç, biraz da yeni şiiri sahiplenme ve bu şiirin kimler tarafından kurulduğunu vurgulama kaygısıyla yazıldığı anlaşılan "Bir Materyalist Şiir" başlıklı yazısında, Edip Cansever'in *Dirlik Düzenlik*'le *Yerçekimli Karanfil* adlı kitapları arasındaki farklılığa dikkat çeker: "Cansever Orhan Veli akımından farklılaşarak kopmuş, ama yeni akımın kurucusu ve yü-

* Edip Cansever, "Perçemli Sokak", *a Aylık Sanat Gazetesi*, S. 9, Ocak 1957, s. 8.

** Gülin Tokat, "İlhan Berk ile Ece Ayhan II. Yeni'yi Anlatıyor", *Hürriyet Gösteri*, S. 51, Şubat 1985, s. 5.

*** "Edip Cansever'le Bir Konuşma", *Yeditepe*, S. 59, 15 Nisan 1954, s. 4.

rütücüsü olamamış, yeni akımm güçlülüğünden yararlanmıştır. Bu etki gittikçe artacak gibi geliyor." Karakoç'un yazısının sonuna koyduğu bir "ek"le Cansever'i Oktay Rifat'ın devamı olarak göstermesi ve "'Bakmalar Denizi'ni 'Yerçekimli Karanfil'den çok, 'Perçemli Sokak'a ek" sayması, iki şairin şiirlerinin ortak özelliğinden çok, oluşmakta olan 'yeni şiir'i sahiplenme niyetlerine yönelik bir eleştiridir. Bu eleştirinin "ek"te vurgulanması da, niyetin görüldüğüne ilişkin bir tavır olarak yorumlanabilir.*

Yerçekimli Karanfil'in yayımlanmasından sonra Erdal Öz'ün, Cemal Süreya'nm "Folklor şiire düşman" sözünü hatırlatması üzerine, Edip Cansever'in konuya ilişkin olarak söyledikleri manidardır: "Cemal Süreya o yazısında; şiirin folklordan aşılanmasına tutuluyor. Bence, korkulacak bir taraf olmasa gerek. Halk ağzını, halk deyimlerini yenileyerek de şiire yeni alanlar hazırlanabilir. Hem günümüz ozanlarının çoğu bu anlayıştan kaçınmıyorlar zaten."**

Dikkat çekilen "anlayış"tan kaçınmayan o günün ozanlarının başta geleni Oktay Rifat'tır ve Cansever'in *Perçemli Sokak* üzerine yazdığı yazıya rağmen Oktay Rifat'a saygısı vardır. Ayrıca, Turgut Uyar da konuyla ilgisi kurulabilecek bir bağlam oluşturarak hemen hemen Cansever'in söylediklerini söyler: "Kelimeler, sadece kelimeler, şiirin yükünü taşıyamazlar. Yahut şiirin bütün değeri kelimelere, kelimelerin uyuşmasına yüklenmemelidir. Bunun için, kelimelerin şiirde bir bütün içinde bulunduklarını düşünmek yeter. Bu konuda, 'yeni şiir geldi kelimeye dayandı' diyen C. Süreya ile tıpatıp bir kanıda değilim."***

Bugün İkinci Yeni'nin öncüleri diye anılan şairler, daha 1958'de "İkinci Yeni Şiiri" diye ortak bir hareket olmadığı, her şairin kendi şiiriyle varlık gösterdiği ve kalırsa ancak kendisi olarak kalacağı yönünde görüş bildirmiştir. Bu görüşe 1958'de gelindiğini ve 1959'da İkinci Yeni'nin her biri kitap sahibi olmuş şairinin kendine güvenle konuştuğunu unutmamak gerekir. Eğer

* Sezai Karakoç, "Bir Materyalist Şiir", *Pazar Postası*, S. 18, 4 Mayıs 1958, s. 7.

** Erdal Öz, "Edip Cansever'le Konuştum", *a Aylık Sanat Gazetesi*, S. 7, Kasım 1956, s. 2.

*** Erdal Öz, "Turgut Uyar ile Konuştum", *a Aylık Sanat Gazetesi*, S. 8, Aralık 1956, s. 2/7.

öyle olmasaydı Oktay Rifat'a gösterilen tepki, bu kadar şiddetli olmazdı ya da aynı tepkinin İlhan Berk'e, Turgut Uyar ve Edip Cansever'e gösterilmesi de gerekirdi. Oktay Rifat, karşı çıkılan bir şiirin temsilcisidir ve bu karşı çıkış da, sırf *kuşak refleksi*ne bağlı değildir. Hepsi de dil vurgusunda bulunsa, imajı başat kabul etse de, algı ve öncelik değişmiştir. Değişen algının göstergesi durumundaki *Perçemli Sokak*, bu yüzden önsözünü de içindeki şiirleri de aşan bir anlam taşır. İkinci Yeni Şiiri; onunla tartışma ortamı bulmuş, kendini denetlemiş, ondan güç ve hız almıştır. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin borçlu olduğu bir kitaptır *Perçemli Sokak*. Oktay Rifat içinse "çelişik bir yönseme"den ibarettir.

Muhtemelen "Yitiksiz"

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na (1959) gelen süreçte yayımladığı ama kitaplarına almadığı şiirler, ne aşağıda anacaklarımdan ne de *Yitiksiz*'de topladıklarımdan ibarettir. Bu dönemde yayımladığı ama sağlığında yayımlanan toplu şiirleri *Büyük Saat*'e de almadığı şiirlerinin bazıları, kitabın YKY tarafından yayımlanan baskılarına eklenmiştir. Burada, kitaplarına girmeyen yayımlanmış şiirlerin tamamı üzerinden bir yorum geliştirmediğim için, hangi kitaplar arasında hangi ve kaç şiirin, niçin dışarıda bırakıldığına ilişkin yorumlardan özellikle kaçınıyorum. Yukarıda belirttiğim durumdan doğan çekinceye rağmen, betimleyici bir bilgi olarak *Türkiyem* ile *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na gelen süreçteki şiirlerin çoğunun *Kaynak* ve *Varlık* dergileri ile Yaşar Nabi Nayır tarafından 1950'li yıllarda yayımlanan *Yeni Şiirler* adlı şiir yıllıklarında yayımlandığını belirtme gereği duyuyorum. Uyar, *Yedigün* dergisindeki ilk birkaç şiirinden sonra *Hisar, Küçük Dergi, Yenilik, Şairler Yaprağı, Esin* ve *Pazar Postası*'nda yayımladığı şiirlerinin bazılarını da kitaplarına almamıştır. Şiirlerin yayımlandığı dergilere bakılırsa *Varlık* dışındakilerin gençler tarafından çıkarıldığı ve *Varlık*'ın kunt yapısından uzak olduğu hemen fark edilir.

Turgut Uyar'ın kitaplarının dışında tuttuğu ilk şiirlerinde dizeye, geleneksel dize öbeklenişine ve ahenk anlayışına bağlı kaldığı rahatlıkla anlaşılır. Hece ölçüsüne bağlı kalarak yazdığı ilk şiirlerinde (6+5 duraklı "Sevdiğim" ve "Dolu Dizgin Geldin Oy" gibi) ölçüye titizlikle uyduğu, halk şiiri havasının temada ve dize öbek-

lenişinde olduğu kadar ölçü, kafiye ve redifle belirginleşen *ses*ini gözettiği fark edilir. 7+7 duraklı hece ölçüsü ile yazılan "Ayrılıklarda Odam"; gurbet, yalnızlık, aşk ve özlem temalarıyla Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sen Nerdesin" adlı şiirine bağlanırken özgün bağdaştırmalarla sağlanmış hayal arayışlarıyla da aynı şiirin ufkunu gözetir sanki. Anılan şiirlerin Nihad Sami Banarlı tarafından yönetilen *Yedigün* dergisinin genç ve heveslilere ayrılan sütunlarında çıkması (1947), onları geleneksel şiir beğenisine eklemiştir.

Dörtlüklerden kurulu "Ölüme Dair Konuşmalar"da, Cahit Sıtkı Tarancı'nın hassasiyeti hissedilir; bununla birlikte, ölümden çok dirime dönüktür şiir. "Kitabe-i Seng-i Mezar", bedbinliğiyle ölümü gözetir. Şiirin adı, Orhan Veli Kanık'ın şiirini hatırlatsa da, duyuş yönünden şu son iki dize hariç Orhan Veli'den herhangi bir iz yoktur:

"Fakat hiçbir şeye yanmıyorum, beni buraya,
Dostlarımın gömdüğüne yandığım kadar..."

Hayatın içinden fışkıran şiirler de vardır; küpelerle hatırlanan/hatırlatılan "Kulakların Çınlıyordur" gibi, dize öbeklenişiyle geleneksel kalıp içinde görünmesine rağmen imgeleriyle yaşanmışlıktan kaynaklandığı sezilen "Sevmek Herkesin..." gibi.

Yoksul, perişan ve ezilmiş insan görüntüleriyle hayatı taşıyan; gençliğin verdiği duyguyla bu görüntülerin ağırlığını uçarı bir sevdada hafifletmeye çalışan "Bu Şiir", şehirlidir. "Bir kış kömür ocaklarında, / Bir kış inşaatlarda amele. / Bahar geldi miydi kapkara sabanının başında" bir emekçi olarak sunulan toprakla barışık "Dursun Oğlu Rezzak"ın mekânı ise köydür. İster şehirde ister köyde olsun emekçi ve ezilmiş insanlar hep mazlum ve masumdur. "Arapkirlinin Mektubu"nda, geçim derdi yüzünden gurbete çıkmış "Molla"nın memleket özlemi, babasına yazdığı mektuptan okunur. "Dursun Oğlu Rezzak" ile "Arapkirlinin Mektubu", dize öbeklenişi yönünden diğer şiirlerden ayrılır. Turgut Uyar, her ne kadar kafiye ve redifle sesi gözetmeyi sürdürse de, anlamı mevcut dize öbeklenişinin dışına başarılı bir şekilde taşırmaya başlar.

"North Star Destanından" başlığı altındaki iki şiirin dönemsel bir önemi vardır. "Bura Kore'dir aklında tut; / Yarın bir kanlı

sabah kucaklarsa bizi." dizelerinin de haber verdiği üzere şiir, 25 Haziran 1950'de Kuzey Kore'nin Güney Kore'ye saldırması üzerine başlayan ve Türkiye'nin 17 Ekim 1950'de Kore'ye asker göndermesine de yol açan Kore Savaşı üzerine yazılmıştır.

"Yazısız Hikâye"de, gençlikte yaşanan karşılıksız aşkın hüznü ve kırgınlığı okunur. "Rüzgâr-II" adlı şiir, gençliğin heyecanıyla dağılmıştır. Şiirde, rüzgâr aracılığıyla mekânın ve insanın farklı durumlarda yakalanmaya çalışıldığı hissedilir. "Şöylece"de, İstanbul'un bazı semtleri, sevdalar münasebetiyle şiire mekân olur. "Elbette Güzel Günlerimiz Olacak", "Elâ gözlüm" seslenişi ile küçük mutluluklarla yetinmeyi becerebilen birinin geleceğe duyduğu inancı yansıtır. "Tiryakisiyim", hayatın değerini kadınlarla kavrayan öznenin şiiridir sanki. "Bir Ateş Yakıp Bir Dağ Başına..." ile "Ya Bizim Ya Tanrmın"da, "kardeşlik" düşüncesi öne çıkarılır.

Çalışma ile serbestlik arasındaki gerilimi; köyün sakin, köylülerin mutlu ve huzurlu olduğu ön kabulü ile kırdan yana bir tercihi öne çıkararak aşmaya çalışan bir öznenin yansıtıldığı "Kendime Dair", şu dizeleriyle şairin 1951 yazındaki gerçeğine ilişkin bilgiler de sunar:

> "İnan o zaman ölüm, hiç aklıma gelmeyecek Lütfücüğüm,
> Serseriliğe, insanlara, toprağa meylim var.
> Amma gel gör ki bir masa başındayım akşama kadar
> Halbuki böyle perişan ve serazat yaşamak istiyor gönlüm..."

"Bir şey yürüyor tıpır tıpır maceramızda / ..... / Ah, demek istediklerimi anlayınız..." dizeleriyle "Şarkı"; "Sular, evet / Bulutlar, hay hay / Yıldızlar, amenna / Bilmem, anlatabildim mi, baylar / Var olmam sebebiledir susuzluğum.." dizeleriyle "Bir Yer Var ki", "Hiç kimsenin haberi yoktu, görseniz / Irmak, sazlardan, düzlerden / Irmak karanlıklar içinden geliyordu." dizeleriyle "Gecede Irmak" Turgut Uyar'm *Türkiyem* (Şubat 1952) kitabındaki duyuş ve görüşten uzaklaşmaya başladığını bildirir.

"Deniz Kenarında", sağlam bir şiir olduğu kadar Turgut Uyar'm sesini de taşıyan bir şiirdir. "Ben Başka Türlü Şiir de Yazmasını da Bilirim", gerçeküstüne yönelme çabasının ürünüdür;

yine de son biriminde Uyar'ın 1950'lerin ilk yıllarındaki hassasiyetini yansıtır.

"Yitiksiz", temasıyla olduğu kadar temayı belirginleştiren duyuş ve görüşle de, bunları yansıtan sesi ve havasıyla da Turgut Uyar'ın "İkinci Yeni" diye adlandırılacak olan şiire 1954 Haziran'ında geçtiğini bildirir. Bundan önceki şiirlerde, ne istediğini bilen, kimi zaman istediği şeye yaklaşmaktan memnuniyet duyan, sakin ve huzurlu yerler olduğu kabulüyle konuşan şiirsel özne; bu şiirde ne aradığını bilemeyecek bir halde bunalıma geçer, yalnızlığı içselleştirir, sakin ve huzurlu yerlerin serinliğinden uzaklaşır.

"Cılız Irmaklar"da özne, şehirde birilerine bakar ve "Sizi bu şehirde vuracaklar / Göğsünüzde beş derin bıçak yarası" diyerek şehri bir sıkıştırma alanı olarak öne çıkarır; burada "herkes bu kadar başkası"dır. "Tel Cambazının Telden Düşerken Söylediği Şiirdir", herkesi başkalaştıran şehre karşı bir çıkış arayışı olarak okunabilir. "Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir" ile "Senfoni" her şeye rağmen şehirde aşkın sıcaklığını hissettirir.

"İnadına Başıboş Aşk"ta söylendiği gibi şehir yalnızlığı büyüten bir yerdir; ama orada sevgiler, aşklar da içten içe büyür ve açılacak birini arar:

"Ben bu şehre nerden geldim
Bir avuç gökyüzü için başım havalarda
Dedim ki yalnızlığım inadına büyüsün"

"Eski Akşamlara Dönüş", aranan kişinin bulunduğu duygusunu uyandırır. Şiirin adı, içinde olan sükûnet ve huzurun "eski akşamlar"da kaldığını dramatik bir biçimde yansıtır. Turgut Uyar, insana olan inancını sevgi ve aşkta tutmuş ya da bunlara bağlamış, gizlemiş gibidir. Nisan 1958'de "İkinci Yeni"nin mevzii durumundaki *Pazar Postası*'nda yayımlanan "Ne Söylenmişse Sevmek..." adlı sonesi, sevginin yapıcı gücüne duyulan inancın dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

"İstanbullu Şiir"de şehir, dışavurumcu değil, izlenimci bir algıyla yansıtılır. Özne, İstanbul'u tarihiyle ve tarihten uzandı-

ğı duygusu veren insanlarıyla farklı semtlerde, farklı durumlarda yansıtır.

Mustafa Kemal Atatürk merkezli şiirlerin ilki olan "Nutuk"ta, Atatürk'e minnet duygusu, gençler gözetilerek dışa vurulur. "Atatürk'ün" adlı şiirde, Türkiye'nin kuruluş süreci ve sonrası Atatürk'e bağlı kalınarak yorumlanır. "Ottan kuştan buluttan / Ne varsa memlekette / Atatürk'ün" dizeleri, Türkiye'nin her şeyini Atatürk'le açıklama gayretini bildirir. Her iki şiirin de dergilerin Kasım aylarında çıkan sayılarında yayımlandığı düşünülürse bunların çıkışını yönlendiren etkenin şiiriyet olmadığı sonucuna ulaşılabilir.

Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan sonra yayımlanan bazı şiirlerini de dergilerde bırakmayı tercih etmiştir. *Dost* dergisinde yayımlanan "İskambil Tayfaları Demeci" ile "Gecikmemiş", biçimsel arayış değil ama biçim denemesi olarak belirginleşir; "Meytup 1960?" ile "Meytuptur 1961", biçim denemesi olduğu kadar çocuk dilinin kullanılmış olmasıyla da farklıdır; kesik kesik söylenişiyle "Kedilerden", Uyar'm her zaman *sesli olan şiir*inin uzağına düşer.

Şubat 1969'da Cemal Süreya'nm *Papirüs*'ünde; "Başlangıç Olarak", "Gezginciye Ağıt Olarak" ve "Vesika I" başlığı ile yayımlanan tek şiir, uzun bir şiirin parçası olduğu duygusunu uyandırır.

Yukarıda belirtilenlerin dışındaki "Kimbilir, Belki de", "Baharda", "Çocuklar Uzundurlar", "Bir Yaş Günü İçin Laz Havası" ve "Bir Avcının Son Günü" adlı şiirler, 1975-1976 yıllarında *Soyut* dergisinde yayımlanmıştır. Bunların her biri, Turgut Uyar'm "ustalığını", edasını, havasını taşımasına rağmen kitaplarına girememiştir.

Yazının başında da belirtildiği gibi Turgut Uyar'm kitaplarına da bütün şiirlerini içeren *Büyük Saat*'e de almadığı şiirlerinden bazıları, kitabın YKY baskısına eklenmiştir. *Yitiksiz* adını verdiğim bu toplamla "bütün şiirleri" *yitiksiz* hale getirme niyetindeyim; her şeye rağmen *muhtemelen* diyerek. *Yitiksiz*, modern Türk şiirinin "efendimiz acemilik" diyen usta şairi Turgut Uyar'ın ilk ürünleri, kült kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na gelirken yayımladığı ve kitabına almadığı bazı şiirleri ile son döneminde yazdıklarını bir arada görme fırsatı sağlayan bir toplam aynı zamanda.

Ö. Edip Cansever'in 16-18 Yaş Şiirleri

Kendi sesini taşımadığını düşündüğü şiirlerini kolaylıkla *eleyen* Edip Cansever'in 16-18 yaşında yazdıklarını gündeme getirmek, ilk bakışta, "işgüzarlık" olarak değerlendirilebilir; fakat, bu şiirlerin yayımlandıkları yerler, yayımlanış süreci ve bu süreç içinde olup bitenler dikkate alındığında işgüzarlıktan öte bazı göstergelerle karşılaşılacağı kesindir. Ayrıca bir başlangıç noktası belirlenirken bu şiirlerden kurtulmanın imkânı olmadığı/olamadığı da bellidir. Nitekim, Behçet Necatigil, onun "sanat hayatı"nın "*İstanbul* dergisinde yayımlanan bir şiiriyle başladığını" (1 Mart 1944) belirtir.* Başlangıç noktası konusundaki hassasiyetle Selahattin Özpalabıyıklar da, "Edip Cansever'in yayımlanan ilk şiiri, *İstanbul* dergisinde. 2 Mart 1944."** kaydını düşer "Edebiyat Ajandası"na.

Edip Cansever, "1947'de, ne yazık ki bugün bile yakamı bırakmayan bir kitabı *İkindi Üstü*'nü yayımlıyorum. *Fikirler, Edebiyat Dünyası, Kaynak* gibi dergilerde de acemilik ürünlerimi yayımlamaktan kaçınamıyorum"*** diyerek ürün yayımlamakta acele ettiğinin altını çizerken başlangıç noktasını anmaz bile. Akla şöyle bir soru geliyor: Şiire yeni başlayan biri, *İstanbul* dergisinde yayımlanan şiirler düzeyindeki ürünlerini *Yeniden*'in

* Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yay., 12. Basım, İstanbul, Ekim 1985, s. 87.

** Selahattin Özpalabıyıklar, *kitap-lık*, S. 40, Mart-Nisan 2000, s. 7. Necatigil ile Özpalabıyıklar'ın tarihleri arasındaki bir günlük sapma, derginin "her ayın 1. ve 15. günleri çıktığı" hesap edilirse ortadan kaldırılır.

*** "Yaşam Öyküsü", *Türkiye Yazıları*, S. 3, Haziran 1977, s. 28.

(1981) yayımlandığı günlerde Edip Cansever'e getirse ve görüşlerini almak istese şairin tavrı ne olurdu acaba? *Yeniden*'i anışım sebepsiz değil; bilindiği gibi bu kitabına Edip Cansever, 1954'te yayımlanan ikinci kitabı *Dirlik Düzenlik*'ten bile dört şiir almıştır. Bunun sebebini, "O dönemin şiir ortamını aşamadığı gibi, mizacımı belirtmekten de uzak şiirler"* sözüyle açıklamıştır.

Bir şairi şiirimizin ve kendi şiirinin akışı içinde tanımak çabasında olan biri, onun yayımlanmış her ürününü dikkate almak durumundadır. Bu ürünler, aşılan bir şiir başlangıcını işaret etseler bile şairin yetişmesinde etkili olan kaynakları, belli bir dönemde şairin hassasiyetlerini, edebiyat dünyasının nasıl işlediğini görmek bakımından önemlidir. Edip Cansever'in *peşini bırakmayan* şiirlerine dikkat çekme çabası da bu kaygılardan doğmuştur.

Edip Cansever'in *İstanbul* dergisinde yayımlanan şiirlerine geçmeden derginin konumuna değinmek de gereklidir: *İstanbul*'un yazarlarından olan Mehmet Kaplan, derginin kimliğini arkadaşı Âli Ölmezoğlu'na yazdığı bir mektupta *ifşa eder*: "Son zamanlarda tuhaf bir işe karıştım. İstanbul Halk partisi (Halkevi değil) *münevverleri tavlamak için*, *İstanbul* isimli bir mecmua çıkarmağa kalktı. Hamdi Bey, Yahya Kemal, bazı üniversite profesörleri; Hamdi Bey ve Yahya Kemal dolayısıyle beni de çağırdılar. Türkçe edebî tenkit ve tedkik bana bırakıldı. Ayda 30 lira, az para değil, fakat Dr. işaretinin namusunu muhafaza için bir hayli uğraşıyorum."** Derginin kimliğini Mehmet Kaplan'dan öğrenmek isteyişim boşuna değil; çünkü Mehmet Kaplan dergiye hem "edebî tenkit ve tedkik" yazıları ile hem de gençlerin ürünlerini değerlendirerek katkıda bulunmuştur. Şunu açıkça belirtmek gerekir ki, Kaplan'ın aldığı para yaptığı işle kıyaslandığında azdır bile; çünkü on beş günde bir yayımlanan on altı sayfalık derginin ortalama yedi sayfasını Kaplan doldurmuştur.

İstanbul kültür dergisi 1943-1948 yılları arasında 75 sayı çıkmıştır. Derginin asıl 1944-1946 yıllarında yayımlanan sayıla

* Erdoğan Albayrak, "Edip Cansever'le Söyleşi", *Varlık*, Ekim 1981; *Gül Dönüşü Avucumda*, Adam Yay., 2. Basım, İstanbul, Ocak 1994, s. 96.

** *Âli'ye Mektuplar*, (Hazırlayanlar: Zeynep Kerman-İnci Enginün), Dergah Yay., 1 Baskı, İstanbul, Ağustos 1982, s. 142. Sözcüklerin altını ben çizdim.

rı işlevsel olarak da heyecan olarak da önemlidir. İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı yıllarının kültür hayatındaki resmi göstergesi olan derginin şiir ve edebiyat açısından önemi küçümsenecek gibi değildir. Yahya Kemal'in bazı şiirleri, Ahmet Hamdi Tanpınar'm yazı ve hikâyeleri ile Mehmet Kaplan'm yazılarının yanı sıra gençlere ayrılan sayfalar dergiyi, edebiyata açmıştır. Tabii dergiyi kültür ve edebiyat dünyasında konumlandırırken Kaplan'ın alıntıdaki vurgusunu da, benim vurgumu da göz önünde bulundurmak gerekir. Kaplan, derginin Cumhuriyet Halk Partisi'nin yayın organı olduğunu vurgulamıştır; ben de bu vurguya, derginin işlevinin "münevverleri tavlamak" olduğunu ekledim. Dergi, münevverleri olduğu kadar, "Gençlerle Başbaşa" sayfaları ile gençleri de tavlamak amacı taşımıştır.

Derginin daha ikinci sayısında "Gençlerle Başbaşa" sayfası açılacağı duyurulur ve gençlerin ürünleri değerlendirilir. Bu değerlendirmeleri kimin yapacağı/yaptığı ilan edilmemiştir. Derginin gençlerinden olan İdris Ahmet Pura'nın *Vatan* gazetesindeki şu cümlesi bu konuda bir ipucudur: "Bari çocuklara ağabeylik eden Doktor Mehmet Kaplan'ı rahat bıraksa da Allah ne verdiyse yağımızla kavrulup gitsek..."* Ayhan Hünalp'e "Açık Konuşma" sütununda verilen bir cevaptan da gençlerin ürünlerini kimin değerlendirdiği anlaşılmaktadır: "Gençler sayfasında karşınızda bir *üniversite hocası* bulunduğunu ve sizden verdiğinin karşılığında muvaffakiyetinizden başka hiçbir şey beklemediğini unutmayınız."** Mehmet Kaplan, mektuplarında, "Her sayıda bir makalem, bir-iki tercümem ve gençler sahifesi çıkar" sözü ile "Gençlerle Başbaşa" sayfalarındaki yol göstermenin kime ait olduğunu açıkça belirtir.

Sayfayı hazırlayanın kimliği, ürünlerin değerlendirilmesi ve bu değerlendirme sonucunda yapılan öneriler açısından önemlidir. Sözü edilen sayfanın işlevi ikinci sayıda açıklanmıştır: "*İstanbul*, Türk milletinin geleceğini yaratacak gençlerle yakından ilgilenmeyi, vazife bilmektedir. Bunun için, onlara sütun, sahife, gerekirse, sahifeler ayıracaktır. Verimliler ve yetişenler derginin kadrosuna gireceklerdir."

* İdris Ahmet Pura, "İstanbulcular", *Vatan*, 18.07.1947.

** *İstanbul*, C. 6, S. 67, 1 Eylül 1946, s. 13. Sözcüklerin altını ben çizdim.

Dergi tarandığında belli bir şair kadrosuna sahip olmadığı hemen anlaşılır. Zaten sonraki sayılarda gençler derginin şiir ihtiyacının tamamını fazlası ile karşılar. 31. sayıdaki (1 Mart 1945) not bu bakımdan anlamlıdır: *"İstanbul*, şimdiden, yarısından çoğunu gençlere veriyor; ileride bütünile onların olmayı özlüyor."

Edip Cansever'in *İstanbul* dergisiyle tanışmasında ve temasında Ahmet Hamdi Tanpmar'm dolaylı bir *dahli* olduğunu çeşitli kaynaklardan çıkarmak mümkündür. Cansever, Tanpmar'la karşılaşmasını anlatırken 17-18 yaşlarında olduğunu belirtiyor:

> "Bir gün... Evet, bir gün Tanpmar şiirlerimi görmek istiyor. 17-18 yaşlarımdayım. Tünel'deki Narmanlı Yurdu'na gidiyorum. Bana kocaman bir çay fincanıyla kahve sunuyor. Gene kocaman masasına oturup gözlüğünü taktıktan sonra, hiçbir bıkma belirtisi göstermeden bütün şiirlerimi okuyor. Okuması bittikten sonra başını kaldırarak (iyice aklımda) ilk cümlesini söylüyor: 'Bu şiirler çok güzel, hepsi de güzel. Ama hiçbiri şiir değil!' Tabii bu yargı iyiden iyiye yadırgatıyor beni, gene de anlamış görünerekten çıkıyorum dışarı. Çıkmadan daha başka şeyler de söylüyor. Neden ölçülü uyaklı yazmadığımı soruyor bir ara. Bense, sorusunu gene kendisi yanıtladığı için sadece susmayı yeğliyorum."*

Alıntının bu kadar uzamasının birkaç nedeni var: Tanpınar, Cansever 17-18 yaşlarındayken onun şiirlerini okumuştur; hem de şiirleri görmek istediğini ileterek ve onu kaldığı yere davet ederek. Tanpmar'm bir parıltı gördüğü gençlerle ilgilenmesi, Cansever örneğiyle sınırlı değildir. 1930'lu yıllarda "Şevket Hıfzı" müstearıyle şiirler yayımlayan Şevket Rado'yu da daha ilk tanışma sonrasında *evine* davet etmiştir. Tabii davetin muhatabı olan Şevket Rado'yu, Tanpmar'a Nurullah Ataç'ın tanıtması, bu gence onun referans olması da ilgiyi belirleyen bir etkendir.** Şevket Rado, Tanpmar'ın kendisine verdiği kitapları nasıl unutmamışsa Cansever de onun bir cümlesini aklından hiç çıkarmamıştır. Aklm-

* "Yaşam Öyküsü", *Türkiye Yazıları*, S. 3, Haziran 1977, s. 27.

** Şevket Rado, "Bir Başlangıcın Hikâyesi"; Şevket Hıfzı, *Şiirler*, Doğan Kardeş Matb., İstanbul, 1970, s. 14-15.

dan çıkmayan Tanpınar'ın cümlesini, şiir üzerine düşünürken Cansever'in sonraki yıllarda da unutmadığı yazılarından anlaşılmaktadır. Tanpınar, Cansever'in şiirlerini "güzel" bulmuştur; ama, şiir olmadıklarını da belirtmiştir. Yıllar sonra bir tartışmada Cansever, Adnan Benk'in anlamak istememe ısrarından kaynaklanan sıkıştırmasından bunalarak "güzel" şiirin karşısında olduğunu belirtir:

> "Ahmet Muhip'in çok güzel diyebileceğim on şiiri var. Fakat Ahmet Muhip, güzel şiir yazmıştır. Belli bir temayı kullanmıştır o arada ama, özellikle şiiri güzel yazmak istemiş, bununla da yetinmiştir. Cahit Sıtkı'da da bu vardır. Orhan Veli'de de vardır. (...) Tek güzel şiirlerin dilden dile gezmesine, ezberlenmesine karşıyım. O güzelliğe karşıyım."*

Tanpmar ile karşılaşmasından çıkan bir başka sonuç da Ö. Edip Cansever'in o yıllarda ölçülü, uyaklı şiirler denemesidir. Bu şiirleri, *İstanbul* dergisinde görmekteyiz.

Cansever'in İstanbul *Dergisindeki Şiirleri*

Edip Cansever'in *İstanbul*'da on üç şiiri yayımlanmıştır. Şiirlerin yayın tarihi, tam da onun Tanpmar ile görüşme günlerine rast gelmektedir. Bu eşzamanlılık, dergide yayımlanan şiirlerle Tanpınar'ın bazı şiirlerinin yayımlanış tarihleri arasında da vardır. Buradan Cansever'in *İstanbul*'daki şiirlerinde Tanpınar özentisi bulunduğu sonucunu çıkarmak mümkün Bu özentilere geçmeden şiirlerin yayımlanış sırasına ve biçimsel özelliklerine değinmek gerekiyor.

"Yayla Gezintisi" adlı ilk şiir, *İstanbul*'un 1 Mart 1944 tarihli yedinci sayısında çıkmıştır. Üçlük ve ikiliklerle kurulan bu şiir, on birli hece ölçüsü ile yazılmıştır. Şiiri kuran unsurun uyak olduğu hemen hissedilmektedir. Dergideki bütün şiirler *Ö. Edip*

* "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", Bu tartışmaya Edip Cansever, Tahsin Yücel, Nuran Kutlu, Adnan Benk katıldılar, *Çağdaş Eleştiri*, S. 4, Haziran 1982, s. 13.

Cansever imzasını taşırken bu ilk şiirin Edip Cansever imzası ile yayımlanması ilginçtir. Sorun sadece imza ilginçliğinde değil, söyleyiş ve söylenen noktalarında da görülmektedir. Diğer on iki şiirle karşılaştırıldığında ne söyleyişin ne de söylenenin Ö. Edip Cansever'den izler taşıdığını ileri sürmek mümkündür. Daha çok *Anadoluculuk* düşüncesini sahiplenen şairlerin şiirlerini hatırlatan "Yayla Gezintisi", Cansever'in dergide yayımlanan ayrıksı bir şiiri olarak durmaktadır. "Yandı yollar; dağlar yeşil, pembe mor" dizesinin dışındakiler, şiirin verili değerlerinin açıkça çoğaltıldığı dizelerdir.

Derginin dokuzuncu sayısında (1 Nisan 1944) yayımlanan "Akşam" adlı şiir de hece ölçüsü ile yazılmıştır. Dörtlüklerle kurulan bu şiirde sözcük tasarrufu hemen fark edilir. Söyleyişte hececi şiirin bütün verileri kendini göstermektedir bu şiirde; ses olarak da, özellikle uyaklarla, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sen Nerdesin?" şiiri duyulmaktadır. *"Son ışıklar elendi / Serviler gölgelendi / Hayaller perdelendi / İçeri girdi akşam"* dizeleri ile "Sen Nerdesin?"in şu dizelerindeki ses, iki şiir arasında uyaktan bir akrabalık olduğunu gösterir:

"Caddeden sokaklara doğru sesler elendi,
Pencereler kapandı, kapılar sürmelendi.
Bir kömür dumanile tütsülendi akşamlar,
Gurbete düşmüşlerin başına çöktü damlar..."*

Aynı şiirdeki kimi sözcükler, Tanpınar'm şiirlerinden ödünç alınırken o şiirin havasını da birlikte getirmişlerdir. *"Ne bir renk, ne bir ışık / Tırmanıyor sarmaşık / Ruhum ondan karışık / Ruhuma erdi akşam"* dizelerindeki "sarmaşık" sözcüğü, "Ne İçindeyim Zamanın" adlı şiirden gelmiş gibidir.

Eylûl 1944'e kadar Ö. Edip Cansever imzası *İstanbul*'da görünmez. O yıllarda gençlere sayfa açan bir başka dergi de haftalık "Türkçü fikir ve sanat mecmuası" *Çınaraltı*'dır. *İstanbul*'a göre *Çınaraltı*'nın bir şair kadrosuna sahip bulunduğu söylenebilir. Yusuf Ziya Ortaç, Şukûfe Nihâl, Edip Ayel, Zeki Ömer Def-

* Faruk Nafiz Çamlıbel, *Elimle Seçtiklerim*, Yeni Şark Kütüphanesi, Güneş Matbaası, yer belirtilmemiş, 1935 (kapakta)-1934 (içeride), s. 44.

ne, Halide Nusret Zorlutuna, Orhan Seyfi Orhon ve Cemal Oğuz Öcal derginin sürekli şairleridir. Dönemin konjonktürüne denk düşen bu dergide, Tanpmar'm ve Asaf Hâlet Çelebi'nin şiir anlayışları bile *sapma* olarak görülmektedir. Özellikle Garip Şiiri'ne kızgın olan *Çınaraltı*, Nâzım Hikmet ve takipçilerinden de hiç hazzetmez. Edip Cansever, *Çınaraltı*'na da şiirler göndermiştir.

Gençlerin ürünlerini "Konuşmalar" sayfasında değerlendiren dergi, Cansever'in "Mevsim Sonu" adlı şiirini ölçü yönünden ele almıştır. "(Mevsim Sonu) isimli şiirinizi aruz veznile yazmışsınız. Fakat bazı mısralarda aynı vezin kalıbını kullanmamışsınız."* cümleleriyle başlayan değerlendirmede biçimsel özelliklere ağırlık verildiği görülmektedir. Mehmet Kaplan'm şiir okumalarına göre oldukça yüzeysel kalan bu ve benzeri değerlendirmeler, derginin şiire nasıl baktığını göstermektedir; fakat bundan daha önemli olan, Cansever'in aruz ölçüsü ile de şiirler denemiş olduğudur.

Yukarıda anılan cevaptan sonra Cansever dergiye şiir göndermeyi sürdürmüştür. İki sayı sonra "Yaz'a Veda" adlı bir şiiri görülür *Çınaraltı*'nda.** İçi boş bir kalıp şiiridir bu; aruz ölçüsünün "mef û lü / me fâ î lü / fe' û lün" kalıbı ile yazılmıştır. Bu deneme, Cansever'in bir genç olarak kendisine söyleneni yapmasını gösterdiği kadar, aruz ile şiir yazabileceğini kanıtlama gibi bir anlamı da iletmektedir. Böyle bir *jest*ten sonra Ö. Edip Cansever ismi *Çınaraltı*'nda görünmez.

İstanbul'da iki şiiri yayımlandıktan sonra "Gençlerle Başbaşa" sayfasında Cansever'in "Tuna" adlı şiiri üzerine yapılmış bir değerlendirme yer alır. Değerlendirmenin ilk cümlesinden şairin iki şiirin ardından dergiye başka şiirler gönderdiği de anlaşılmaktadır. O şiirleri hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz; çünkü bunlar dergide yer almamıştır. "Tuna" için yapılan yorum, hem Cansever'in ilgi alanını hem değerlendirmenin niteliğini hem de derginin şiirleri seçme tavrını belirginleştirmektedir: "Cidden güzel yazılmış. Bir ucu siyasetle ilgili olduğu için neşredemiyeceğiz. Başka şiirlerinizi bekliyoruz." (C. 2, S. 20, 15 Eylül 1944, s. 16)

Dört sayı sonra Cansever'in "Düşünce" adlı şiiri yine "Gençlerle Başbaşa" sayfalarında yer alır. Şiir, Tanpmar'm "Bursa'da

* *Çınaraltı*, C. 6, S. 134, 1 Temmuz 1944, s. 2.

** *Çınaraltı*, C. 6, S. 136, 15 Temmuz 1945, s. 14.

Zaman"ının sözcükleriyle kurulduğu gibi, söyleyiş olarak da o şiire bağlıdır. Burada "Bursa'da Zaman"ın yayımlanış tarihlerine bakmak gerekir. Bu şiir üç kez yayımlanmıştır: ilk olarak 1941'de "Bursa'da Hülya Saatleri" adı ile *Tasvir-i Efkâr*'da, ikinci kez 1944'te *Ülkü*'de ve son olarak da *İstanbul*'da (C. 1, S. 3, 1 İkincikânun 1944). Tanpınar'ın "Gümüşlü *bir fecrin zafer aynası* / Muradiye, *sabrın acı meyvası*" dizeleri yankısını Cansever'de, *"Zaman tahayyülün renksiz meyvası, / Hayatın bitmiyen raksında keder; / Mes'ut rüyaların saf rayihası; / Uykuda çimlenen ilk düşünceler."* (C. 2, S. 24, 15 İkinci teşrin 1944, s. 15) şeklinde bulmuştur. Her iki şiirin de 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsüyle yazılmış olması ise söyleyiş ortaklığını belirginleştirmektedir. Cansever'in şiirindeki sözcük dünyası da tamamen Tanpınar'mdır.

Cansever'in *İstanbul*'un 32. sayısında (C. 3, 15 Mart 1945, s. 14) yayımlanan "Saksılar" adlı şiirinde de Tanpınar'ın "Her Şey Yerli Yerinde"sinden gelen sözcükler vardır. *"Hâlâ yorgunluk akar bahçelerden"* dizesindeki söyleyiş, Cansever'den çok Tanpınar'mdır. Şiir genel olarak öncekine göre Cansever'in olduğunu hissettirmesine rağmen, *"Çimen kokulu bostan dolaplarından / Gıcırdayan mevsimler boyu kar"** dizeleriyle Tanpınar'ın söyleyişine yaklaşmaktadır. *"Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda / Azapta bir ruh gibi gıcırdıyor durmadan"* dizelerindeki "dolap" ve "gıcırtı" Cansever'e kadar gelmiştir. Bu şiirin bir sözcükle de olsa Ahmet Muhip Dıranas'm "Kar" adlı şiirine gittiği de söylenebilir.

Edip Cansever'in *İstanbul*'un iç sayfalarında yayımlanan ilk şiiri "Bu Akşam"dır (C. 3, S. 34, 15 Nisan 1945, s. 12) Tanpınar kasvetinden çok Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba iyimserliğinin izlerini taşıyan bu şiirde, Cansever'in biçimsel olarak kararsızlığı hissedilir. Dörtlüklerle kurulan şiirde hece ölçüsünün sıkıştırması görülmekte; dizelerin hece sayılarının birbirlerine yakın oluşu da, şairin heceden kurtulamadığını düşündürmektedir.

"Bu Akşam" adlı şiire derginin iç sayfalarında yer verilmiş olması önemlidir. Derginin önceki sayısında "İstanbul" imzası ile çıkan "Gençlerle Konuşma" başlıklı yazı "önem"in nereden kaynaklığını açıklar. Mehmet Kaplan'm yazdığı anlaşılan bu ya-

* Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, (Hazırlayan: İnci Enginün), Dergâh Yay. 3. Baskı, İstanbul, Ocak 1989, s. 40.

zıda, dergiye gelen ürünlerin çokluğundan söz açılarak değerlendirmede çıkan güçlükleri aşmak üzere bazı çözümler bildirilmektedir. Derginin şair kadrosunun belirginleştirilme çabası olarak anlaşılabilecek olan öneri şudur: "Şimdiye kadar olduğu gibi gelen yazıları yine dört *kalite*ye ayıracağız. 1- Sadece tenkidi yapılacaklar, 2- Gençlerle Başbaşada çıkabilecek olanlar, 3- Yeni Kalemlerde, 4- İçeride neşredilebilecekler. Yalnız baştan sona doğru gidilecektir; sondan başa doğru inilmiyecektir." (C. 3, S. 33, 1 Nisan 1945, s. 1. İtalik benim.)

"Bu Akşam", "içeride" yayımlandığına göre, birinci *kalitede* bir şiirdir. Açıklamadaki kalite sıralamasının geriye işlemeyeceği ilkesi, yazan gençlerin kendilerini aşmaya, en azından düzeylerini düşürmemeye sevk etmeye yönelik bir iyi niyetten kaynaklanmaktadır. Nitekim, bu yazının çıktığı sayıdan sonraki sayılarda Cansever'in şiirleri, sıralamanın her alanında yer bulmuştur.

Ö. Edip Cansever'in dizeden değilse de heceden kurtulan ilk şiiri "Gün Dönümü"dür (*İstanbul*, C. 3, S. 35, 1 Mayıs 1945, s. 12). Uzaktan, Dıranas'm dünyası hissedilen bu şiir, şairin kendi dünyasını bulduğu, sonraki şiirlerine de yabancı düşmeyecek bir söyleyiş, duyarlılık ve gözlem içermektedir. "Gün Dönümü", yukarıdaki sıralamanın 3. basamağında, "Yeni Kalemler" sütununda yayımlanmıştır. "*Gün dönümü yorgundur güzelim. / Yorgundur derdini havuzla paylaşan ihtiyarlar, / Şu deniz kokusunu şehre getirmiş adam*" dizeleri, Cansever şiirini müjdeleyen dizelerdir.

Aynı sayının "Gençlerle Başbaşa" sayfalarında da Cansever'in 'Maverâ' adlı bir şiiri değerlendirilir. "'Maverâ' adlı şiirinizde düşünce bakımından realite dışına çıkmak istiyorsunuz" cümlesiyle başlayan değerlendirme, realite dışına çıkmak isteyen başka şairler hatırlatılarak sürer. "Realite dışına çıkma" ile "mistiklik"i eşitleyen *İstanbul* dergisi, mistik olanın karşısmdadır. Konu ile ilgili olarak bir de yazı yer almıştır dergide. Değerlendirme yazısının ilerleyen satırlarında "genç" şaire öğütler verilir: "Üslûbunuzda bir yenilik görülüyor; fakat mısralarınız bir musiki gibi birbirine bağlı ve yumuşak değil." Şiiri göremediğimiz için dizeler arasındaki kopukluğun ve müzikalite eksikliğinin nereden kaynaklandığını, dahası bu belirlemeler ile ne kast edildiğini anlamanın imkânı yok. Bu değerlendirmenin

sonunda, belirtilen aksaklıkları görüşmek üzere şair "İstanbul idarehanesi"ne çağrılmıştır. Buradan, Cansever'in dergiye hiç gitmediği sonucunu çıkarmak mümkündür.

Cansever'in "Yeni Kalemler" başlığı altında yayımlanan bir diğer şiiri de "Anış"tır (C. 4, S. 37, 1 Haziran 1945, s. 15) Bu şiir, "Gün Dönümü"nün açtığı kanaldan akmakta ve o kanalı genişletmektedir. Şairin söyleyişi rahatlamış, kendine özgü buluşları artmıştır. *"Bir başka kokusu vardı duvardan sarkan gölgelerin; / Fıskiyenin, yeni sulanmış ağaçların, / Bir garip anlatışı vardı çocukluğuma."* dizeleri, Cansever şiiri diyebileceğimiz bir dünyanın içinden çıkmışlardır sanki ve şair, henüz on yedi yaşındadır. Yukarıda bazı şiirlerdeki sözcüklerin Tanpmar'm dünyasını Cansever'e taşımış olduklarını ısrarla vurgulamıştım. Bu şiirde geçen "fıskiye" sözcüğü de Tanpmar'm sevdiği, tercih ettiği, dahası dünyasını gösteren sözcüklerdendir; ama artık Tanpmar'm olduğu kadar Cansever'indir de.

"Gün Dönümü" ile "Anış"ın ardından yine "Yeni Kalemler" sütunlarında yayımlanan "Değirmen" (C. 4, S. 42, 15 Ağustos 1945, s. 12) adlı şiir, onların gerisine düşmektedir. Bu şiirin yeniden dize, dörtlük, ölçü sıkıştırmasına maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Cansever, kalıp karşısında tutuklaşmakta, verili olana yönelmekte, başkalarının duyarlılıklarını üzerine almaktadır. Aynı durum, bu şiirin ardından yayımlanan "Sabaha Karıştıkları" (C. 4, S. 46, 15 Ekim 1945, s. 15) adlı şiir için de geçerlidir.

Kısa iki bölüm olarak tasarlanan "Esinti",* "Gün Dönümü" ve "Anış"m havasını taşımakla birlikte Cansever'in sesini onlar kadar duyurmaz. Tanpmar'm söylediği gibi, "güzel" bir şiirdir bu ve Cansever'in yıllar sonra eleştirdiği gibi, "Esinti"nin "güzel" yazılma düşüncesini örnekleyen ürünlerden biri olduğu da bellidir. Sadece, *"Üzümler esintiyi haber verdiler; / Gün atımı değmeden toprağa, / Kırağılara yapışmadan dağ rüzgârı.."* dizeleri bile bunu anlamak için yeterli.

"Değirmen"de, "Sabaha Karıştıkları"nda ve "Esinti"de gözlenen ve aktarılan bir özne olarak insan vardır; ama Cansever şiirindeki insan bu değildir sadece, insan oluştaki trajedidir onun

* *İstanbul*, C. 5, S. 50, 15 Aralık 1945, s. 14. "Yeni Kalemler" üst başlığı ile yayımlanan şiirler arasında.

şiirlerini kendine özgü kılan. Bu da gözlemin aktarıldığı betimleyicilikten çok durumun tasarlanması ile oluşturulan şiir atmosferi ile ilgilidir. "Armutlu Sakinleri" adlı şiirinde Cansever'in buna yaklaştığına dair işaretler vardır:

"Ve rüzgârlar bulut çizgili mintanlarına,
Taze kıymık kokusu sürdüler.
Armutlu sakinleri
Anadolu şarabı hürriyet adamı yapar dediler,
İçtiler..." (C. 5, S. 51, 1 Ocak 1946, s. 13)

Cansever'in şiiri kendi yatağını genişleterek akmaya başladığı sıralarda, *İstanbul*'un "Gençlerle Başbaşa" sayfalarında şaire yine yol gösterilir. "'Harp Şarkıları' bizim bugünkü hayatımıza uymuyor. Hudut dışına bakarak yazılmış. 'Alanya'da çok güzel mısralar var. Fakat söyleyişte bir özenti, bir yabancılık hissi duyuluyor. Sizden daima ümitliyiz. Divan şiirini, halk şiirini okumanız, onların edasına alışmanız sizi daha çok *'bizden'* yapacak. Kişisel üslûbun yanında bir de toplumsal üslûp vardır. Onu bulmalısınız."* Sözü edilen "Harp Şarkıları" adlı şiirin o yıllarda çokça yazılan harp şiirlerinden izler taşıdığını düşünmeden edemiyor insan; fakat yine de Cansever'in harbe bakışını görmek, harp konulu şiirlerden bir farkı olup olmadığını anlamak bakımından şiiri merak da ediyor. Burada, şairin "Tuna" adlı şiirinin "siyasetle ilgili olduğu" belirlemesini ve güzel olmasına rağmen yayımlanmadığını hatırlamak gerektiğini de düşünüyorum. Önerilere gelince: Divan ve halk şiirinin okunması anlaşılır bir yönlendirme; lakin diğerleri oldukça genel ve nereye bağlanacakları belirsiz.

Bu değerlendirmenin olduğu sayıda yayımlanan "Kızılcıklar" (s. 15) şiiri, betimleme ve olay anlatımı ile kurulmuştur. Küçük duyarlılık şiiri diyebileceğimiz "Kızılcıklar"da, söyleyiş rahattır; ama şair, zamanında yazılan şiirin içindedir. Önerilerin bu şiirde karşılığı ne oranda bulunmuştur bilemiyoruz; fakat şiirde "kişisel üslûp"tan çok "toplumsal üslûp" olduğu görülmektedir.

İki sayı sonra Cansever'e bir uyarı ve eleştiri gelir "Gençlerle

* *İstanbul*, C. 5, S. 58, 15 Nisan 1946, s. 16. Sözcüğün altını ben çizdim.

Başbaşa" sayfasında: "Nedîm vârî ifâdeleri şiire yakıştıramıyoruz. Sonra yine mısralarınız arasında ilgi çok açık."* İkinci cümledeki "yine" sözcüğünün önceki şiirleri de bağladığı anlaşılıyor. Bu bağlamanın yayımlananlara mı, değerlendirilenlere mi ilişkin olduğunu ise çıkaramıyoruz.

Cansever'in *İstanbul*'da yayımlanan son şiiri "İnsan Hâli"** adını taşır. Bu şiirde Orhan Veli şiirinin etkisi açıkça hissediliyor. "Sıkmtı"nın sadece sözcük düzeyinde söylendiği bu şiirde, yaşama sevinci de küçük insanlara dikkat çekilerek sağlanmaya çalışılıyor.

Yazı boyunca sözü edilen şiirlere toplu olarak bakıldığında *delikanlı* Ö. Edip Cansever'in ne bir şiir çizgisi bulduğunu ne de o günlerdeki herhangi bir şiir oluşumunu veya şiir anlayışını benimsediğini söyleyebiliriz. Bunlar, Cansever'in şiire çalışmasının ve şiirde ısrarının göstergeleri olmakla birlikte zamanında yazılan şiiri okuduğunun ve izlediğinin de işaretleridir. Genç bir şair için o yıllarda popüler olan Garip Şiiri'ne eklemlenme çabası taşımaması da önemli bir göstergedir. Bu, Cansever'in ilk ürünlerini yayımlamak üzere seçtiği derginin şiire bakışından kaynaklanmıştır. Dr. Mehmet Kaplan'ın şiir eleştirileri, yorumları ve şairlere verdiği öğütlerinin; Cansever'in popüler olandan sakınmasını hazırladığı da söylenebilir. Kaplan, Valery ve Alain'den yaptığı çevirilerle şiir üzerine yazdığı yazılarıyla dergiye ciddi bir katkıda bulunurken dergiyi izleyen gençlerde de belli bir edebiyat zevki oluşmasına çalışmıştır. Yüzlerce gencin binlerce şiirini *okuyup* değerlendirerek onlara yol göstermesi, bunun işareti olsa gerektir.

Edip Cansever, 1947'de yayımlanan *İkindi Üstü*'ne *İstanbul*'daki şiirlerinden sadece "İnsan Hâli"ni almıştır. Şiirin adı, değiştirilmiş ve "İkindi Üstü I" olmuştur. Kitaptaki şiirlerde Garip şiirinin etkisi görülmektedir. Bu gösterge, şiirlerin neye göre elendiğinin de işaretidir.

Edip Cansever, çok sonraları kendinden öncekileri okumanın önemini işaret etmiş ve onlardan edinilecek şiir beğenisine dikkat çekmiştir. *İstanbul* dergisinde olup biten bir usta-çırak iliş-

* *İstanbul*, C. 6, S. 60, 15 Mayıs 1946, s. 16.

** *İstanbul*, C. 7, S. 69, 1 Ekim 1946, s. 13.

kisidir; ama, ustanın bir şair değil, edebiyat doktoru olması göz ardı edilmemelidir. Bu derginin "Gençlerle Başbaşa" sayfasından bir Edip Cansever'in çıkması bile yönlendirmelerin ve cesaretlendirmelerin ne denli etkili olduğunu göstermektedir. Sonradan bu şiirlerden kurtulma olasılığı bulunmasa bile bunların yazılma sürecinde yaşananlar, şiirin diyeti olarak şiiri beslemektedir. Edip Cansever özelinde olan da bundan başka bir şey değildir.

İki Kapakta Bir Kitap

Edip Cansever'in "Yaşam Öyküsü" başlıklı yazısında (1977), "bugün bile yakamı bırakmayan bir kitap" diye andığı *İkindi Üstü* (1947), artık değil işin ilgilileri, edebiyat meraklıları tarafından dahi biliniyor. Yine "Yaşam Öyküsü"nde, "Bugün bakıyorum da 'Masa da Masaymış Ha' şiirinden başkası yazılmasa da olurmuş"* dese bile sağlığında yayımlanan toplu şiirleri *Yeniden*'e (1981) ikinci kitabı *Dirlik Düzenlik*'ten (1954) sadece dört şiir aldığı da [diğer üç şiir; "Dipsiz Testi" (*Yenililik*, S. 1, Ocak 1954, s. 26; Ömer Edip Cansever imzalı.), "Mesire Yerleri", "Şekerli Gerçek" (*Yenililik*, S. 1, Ocak 1954, s. 27; Ömer Edip Cansever imzalı.)], harc-ı âlem bilgiler arasında.** *Dirlik Düzenlik*'in iki farklı kapakta çıktığını ve Edip Cansever'in *yol ayrımı, ara kitabı* olduğunu pek az kişi biliyordur.

Görünenden/kapaktan başlayayım: Bu iki farklı kapak kompozisyonunu yapan ve kitaptaki iç resimleri çizen Sabri Berkel'dir. İçerideki desenlerin aynı olduğu kitabın birinci kapağı, çok da özenilmemiş hissi verirken diğeri Matisse'in bir res-

* *Türkiye Yazıları*, S. 3, Haziran 1977, s. 28.

** Edip Cansever'in *Dirlik Düzenlik*'ten *Yeniden*'e aldığı dört şiirde, Asım Bezirci'nin yazdıklarının ne denli etkili olduğunu da düşünmek gerektiği kanısındayım. Bezirci, 1959'da *Dost*'ta yayımlanan "Edip Cansever" başlıklı yazısında şunları söyler: "*Dirlik Düzenlik*'te toplumculuk çizgisinden ve halk koşuğundan ayrılan örnekler de var: 'Mesire Yerleri, İnsanlık Sevgisi, Şekerli Gerçek, Masa Da Masaymış Ha' gibi. Bu örneklerin –toplumcu ürünlere göre– şiire, duyarlığa daha yakın durduklarını söylemek yerinde olur. Cansever bu örneklerle *Yerçekimli Karanfil*'deki şiir düzenine doğru yol alıyor." (C. 5, S. 27, Aralık 1959, s. 25-26)

miyle zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca ilkinde, sırtta, şairin de kitabın da ismi yoktur. Buradaki titizlenmenin şairden mi Hüsamettin Bozok'tan mı kaynaklandığını bilmek güçse de Cansever'in isteği üzerine yeni bir kapak çalışıldığı ve titizlenmenin kapakta kalmadığı söylenebilir.

Dirlik Düzenlik, Yeditepe Yayınları'nm otuz ikinci kitabıdır. Yayınevi, özenli ve seçici tutumu ve bir de dergi desteğiyle o yıllarda şiir yazanların ilgisini toplamış olmalıdır. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Sivaslı Karınca*'sı, Oktay Rifat'm *Aşağı Yukarı*'sı, Melih Cevdet Anday'ın *Telgrafhane*'si, Cahit Irgat'ın *Ortalık*'ı, İlhan Berk'in *Günaydın Yeryüzü*'sü, Behçet Necatigil'in *Evler*'i, Asaf Hâlet Çelebi'nin *Om Mani Padme Hum*'u, *Dirlik Düzenlik*'ten önce aynı yayınevi tarafından yayımlanmıştır. *İstanbul* dergisi, *İkindi Üstü* ve *Kaynak*'taki şiirlerinin ardından iyi bir çıkış yapmak isteyen Cansever, çoğu *Yenilik* ve *Yeditepe*'de çıkan şiirlerinin Yeditepe Yayınları tarafından yayımlanmasını istemiş olmalıdır.

Yukarıda, yayınevinin dergi destekli oluşunu işaret etmiştim. 1950'lerde yazılan şiirin nabzının attığı önemli dergilerden biri olan *Yeditepe*, görsel zenginliği yanında Yeditepe Yayınları için de bir basamak işlevi üstlenmiş gibidir. Bugün bakıldığında başka birkaç dergiyle birlikte *Yeditepe*'nin 1950'li yıllarda, modern Türk şiirinin tam da hamle kılmaya hazırlandığı bir süreçte, laboratuar işlevi gördüğü söylenebilir.

Cansever, *Yeditepe*'nin on beş günde bir yayımlanan ve yirmi dört sayı sürmüş olan ilk döneminde iki şiiriyle yer alır: Bu şiirler ["Zurnacı Mehmet" (S. 10, 15 Ekim 1950, s. 3), "Üçüncü Selim'in Kilimi" (S. 15, 1 Ocak 1951, s. 3)], "Ömer Edip Cansever" imzasıyla yayımlanır.

Yeri gelmişken Hilmi Yavuz'un Cansever hakkında yanlış yoruma götüren bir hatasını düzelteyim ve konuyla ilgili çok önemli bulduğu sorusunu cevaplayayım. Böylece, bir görülemeyenle *Dirlik Düzenlik*'in görünmeyen kısmına da geçmiş olurum. Hilmi Yavuz, Cansever'in "yakamı bırakmayan bir kitap" dediği *İkindi Üstü*'nün YKY'den çıkan "Bütün Şiirleri" *Sonrası Kalır*'a (2005) alınmasını eleştirirken bir *kimlik tercihi*ni öne çıkararak şairin "Ömer Edip Cansever"i reddettiğini belirtip şunları yazdı:

"Bu durum, salt *İkindi Üstü* için değil, Edip Cansever'in *İkindi Üstü*'nden sonra da, bir süre daha 'Ömer Edip Cansever' imzasıyla yayımlamış olduğu şiirler için de geçerlidir. Cansever'in sağlığında *Yeniden* adıyla 1981'de yayımlanan (ve daha sonra 1984'te yeniden basılan) *Toplu Şiirler*'inde, *Dirlik Düzenlik*'teki bazı şiirlere yer vermemiş olmasının, hatta kitaba adını veren *Dirlik Düzenlik* şiirini bile bu toplamın dışında tutmasının nedenleri, bugüne kadar sorgulanmış değildir. Kitabı yayıma hazırlayan editörlerinden hiçbiri, bu konuyu inceleme gereği duymamıştır. Acaba, Cansever'in 'reddettiği' şiirler, Ömer Edip Cansever imzasıyla yayımlananlar mıdır? Basit bir soruşturma, bunun böyle olup olmadığını gösterebilirdi;- bu, yapılmamıştır!"*

Şairin "reddettiği" şiirler, Ömer Edip Cansever imzasıyla yayımlananlardır; ama sağlığında yayımlanan toplu şiirlerine aldığı dört şiirden biri olan "Mesire Yerleri" *Kaynak*'ta (S. 17, Mayıs 1949, s. 175), "Dipsiz Testi" ile "Şekerli Gerçek" *Yenilik*'te Ömer Edip Cansever imzasıyla çıkmıştır. Diyeceğim, Cansever'in "yeni bir kimlik" kaygısıyla şiirlerini elediği iddiası geçersizdir. Ayrıca şairin *Ömer Edip Cansever*'den *Edip Cansever*'e geçtikten sonra yayımladığı ve hâlâ dergilerde duran onlarca şiiri de bu geçersiz oluşu destekler. Burada, fantezi düzeyinde kalan bir "kimlik değişimi"nden öte, Cansever'in kararsızlığı belirleyicidir ve bu kararsızlık, denilebilir ki, "Aşkın Radyoaktivitesi"nin yayımlanışına kadar sürer. "Aşkın Radyoaktivitesi", 15 Aralık 1955'te *Yeditepe*'de (S. 97, s. 3) İlhan Berk'in "Paul Klee'de Uyanmak" (s. 2) şiirine bakıp durmaktadır. Derginin bir sonraki sayısında Turgut Uyar'm "Kaçak Yaşama Yergi"si yer alacaktır (S. 98, 1 Ocak 1956, s. 2.). İlhan Berk, farklı bir şiire geçişini belirtirken "Paul Klee'de Uyanmak"ı da anmıştır. Edip Cansever'inki de bir geçiştir; Turgut Uyar için bunu bir çırpıda söylemek mümkün olmasa da *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki (1959) şiirlerin çoğunun 1955'ten itibaren yazılanlar olduğu bilinmektedir. "İkinci Yeni Şiiri" adlandırmasında ısrar edilecekse; İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever bu şiirin başlatıcıları arasında değil, bu şiire geçen, deneyim ve görgüleriyle bu şiiri *hızlandıran*

* "'İkindi Üstü', Edip Cansever'e 'ait' değildir", *Zaman*, 15.05.2005.

şairler olarak anılmalıdır. Başlatıcıların ise; ilk sayılarını Seyfettin Başçıllar'ın yönettiği bir fakülte dergisi olan *Evrim* (1954) ve "Sanat-Edebiyat" sayfalarını Muzaffer Erdost'un düzenlediği *Pazar Postası* ile Sezai Karakoç'un iki sayı çıkarabildiği *Şiir Sanatı* (1955) dergisinde yer alan isimler olduğu iddia edilebilir. Tabii bu isimlerin şiirde ısrarı ve şiire çalışmaları belirleyicidir. Bu bağlamda, İkinci Yeni'nin *başlatıcı* şairleri Sezai Karakoç ile Cemal Süreya, bu şiire *giren* şairler İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever; *katılan* şair Ece Ayhan; *eklenen* şair de Ülkü Tamer olarak belirlenebilir.

1957'de *Yerçekimli Karanfil*'de toplanacak olan şiirler, Edip Cansever'in *Dirlik Düzenlik* çıktıktan sonra yayımladıklarının hepsi değildir. Şair, dönemsel olan yeni ve farklı bir şiir algısıyla elemiştir *Yerçekimli Karanfil*'e aldığı şiirlerini. İkinci Yeni'nin kurucu-öncü şairleri olarak gösterilen şairlerin kendilerini bir hareketmiş gibi sunmaya karşı çıkmalarına rağmen "İkinci Yeni" diye adlandırılıp böylece *toplanan şiir*, Cansever'in kararsızlığına son vermiştir. Diğer tarafta, *Dirlik Düzenlik* çıktıktan sonra yayımladığı şiirler, tam anlamıyla arada kalmıştır. Aynı tavrı, *Dirlik Düzenlik*'te görmek de mümkündür. *İkindi Üstü*'ndeki şiirlerde, Garip Şiiri'ne karşı bir sempati duyulduğu belirgindir. En azından *İstanbul* dergisinde yayımladığı şiirlerle karşılaştırıldığında kesin bir dönüşün işaretidir bu kitaptaki şiirler.* Salâh Birsel'le tanışmasının şiir algısında önemli bir değişim yarattığını söyleyen Cansever, *İkindi Üstü*'ndeki tavrıyla önceki şiirlerini arada bırakır. *Dirlik Düzenlik*'e gelirken de arada kalacak şiirler yayımlayacaktır.** Cansever'in kişiliğinden kaynaklanan bu tutumunun giderek şiirde biçim ve söyleyiş özelliğine dönüştüğü kanısındayım. *Yerçekimli Karanfil*'dekilerden başlayarak son şiirlerine gelene kadar görülen şiir içi tekrarlarının ve bulduğu bir biçimi bırakıp geri almasının bu kişilik özelliğinin uzantısı olduğunu düşünüyorum.

Cansever'in şiirlerindeki söyleyişte görülen bırakırmış gibi

* Cansever'in *İstanbul* dergisinde kalan şiirleri için bu kitaptaki "Ö. Edip Cansever'in 16-18 Yaş Şiirleri" başlıklı yazıya bakınız.

** Cansever'in bu dönemde yazıp *Dirlik Düzenlik*'e almadığı şiirlerinden sadece *Kaynak*'ta yayımlananlar için bakınız: Mehmet Can Doğan (Haz.), "Ömer Edip Cansever *Kaynak*'ta", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 2, Mayıs-Haziran 2005, s. 41-44.

yapıp geri almaların hep bir *yeniden başlama* isteğinden, *umudu* saklı tutmaktan ve yaptığına *inanma arzusu*ndan ileri geldiği savunulabilir. Dolayısıyla ilk kitabı *İkindi Üstü*'nü unutma-unutturma çabasının da, *Dirlik Düzenlik*'ten toplu şiirlerine dört şiir almasının da "kimlik silme" eylemi olmadığı söylenebilir. *Dirlik Düzenlik* bir *ara kitap*tır ve Cansever'in titizlenmesi sadece kapakla sınırlı değildir. *Dirlik Düzenlik*, Cansever'in kendi arasıdır da bir bakıma. Ömer Edip Cansever, bu kitapla Edip Cansever olacaktır. Şair, kitabın yayımlanış aşamasında ve sonrasında buna da titizlenmiştir sanırım.

Yazının başında da belirttiğim gibi, *Yeditepe* dergisi yeni bir başlangıcı haber verip duyurmada etkin bir organdır ve Cansever'in şiirleri dergide her zaman üçüncü veya ikinci sayfada yer bulur. *Dirlik Düzenlik*'te yer alan şiirler *Yeditepe*'de –biri hariç, "Hoşaf"– Ömer Edip Cansever imzasıyla yayımlanırken kitabın Edip Cansever adına çıkması, bu organın etkisini düşünmeyi gerektirir. "Berbere Bak", şairin *Yeditepe*'de Ömer Edip Cansever imzasıyla çıkan son şiiridir (S. 44, 1 Eylül 1953, s. 3). Bu şiir yayımlandıktan sonra Ömer Edip Cansever dergide bir süre görünmez. 1 Şubat 1954 tarihli 54. sayının 6. sayfasında, "*Dirlik Düzenlik* Yeditepe Yayınları arasında çıkıyor" ilanı yer alır; kitabın şairi, aynı sayıda "Hoşaf" (s. 3) şiiri de yer alan Edip Cansever'dir. Aynı ilan sonraki sayıda, bu kez büyütülmüş olarak ve "Resimleyen: Sabri Berkel" ayrıntısıyla, ilk sayfadan verilir (S. 55, 15 Şubat 1954.). *Dirlik Düzenlik*'in künye bilgisinde şunlar yazılıdır: "Bu kitap 1954 yılı *Şubat* ayında İstanbul'da Yenilik Basımevinde dizilmiş ve basılmıştır." Şubat ayında *Yeditepe*'de kitaba da alınacak olan bir şiirin bulunması ve kitabın hâlâ "çıkıyor" diye duyurulması, kapaktan mı yoksa Ömer Edip Cansever'in Edip Cansever'e dönüştürülme sıkıntısından mı kaynaklanmıştır? İkisi de mümkün.

Bir başka önemli soruyu, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nin Ocak 1954 tarihli 24. sayısındaki "Bize Gelen Kitaplar" sayfasında yer alan bir tanıtım haberi sordurmaktadır: "DİRLİK DÜZENLİK: Edip Cansever'in şiirlerini bir araya getiren bu kitap, Yeditepe Yayınları arasında çıkmıştır. 68x100, 1/32 ölçüsünde, 78 sayfa,

bir liradır."* Bu bilgiden hareketle sorulacak soru şudur: *Dirlik Düzenlik*'in Ocak ayında çıkan bir dergide tanıtımı yapılabilmesi için Ocak ayından önce yayımlanmış olması gerekmez mi?**

Yeditepe'de *Dirlik Düzenlik*'in Yeditepe Yayınları arasından çıktığı üç sayı daha ilan edilir ve dördüncü sayıda, Edip Cansever'le yapılmış uzun denilebilecek bir söyleşiye yer verilerek, bu yeni başlangıç perçinlenmiş olur. Şairin sunuluşu, "yeni başlangıç" ifadesini tam anlamıyla karşılayacak biçimdedir:

"Genç şairlerimizden Edip Cansever, son günlerin dikkati en çok çeken imzalarından biri olmuştur. Yeditepe Yayınları arasından çıkan *Dirlik Düzenlik* adlı şiir kitabı vesilesiyle kendisini okuyucularımıza daha yakından tanıtmak ve edebiyat üzerine neler düşündüğünü açıklamasına *fırsat vermek üzere* bir konuşma yaptık."*** Cansever bu konuşmasında; ilk şiir hevesinin ne zaman uyandığını, edebiyat öğretmenlerini, *Dirlik Düzenlik*'i oluşturan şiirlerin yayımlanışını anlatır da *İkindi Üstü*'nün adını bile anmaz. Oysa 1948 Ekim'inde "en çok hoşuna giden şiiri 'İkindi Üstü' adlı kitabındaki 'Salkımlı Meyhane'dir".****

Yeditepe'deki bu konuşma, şairin poetik dönüşümü açısından önemlidir. Şiirin yönünün nereye döndüğünü belirlerken, "şiir yalnız lüks olmaktan çıkmış, gerçeği gösteren, insanı inceleyen bir güzellik olmanın yolunu tutmuştur" der. "Gerçek şiir"in özelliğini, bir bakıma olmazsa olmazlarını, "Şiirin bir matematik problemi çözer gibi çalışması, bir mısraı, bir dörtlüğü, hattâ bütün bir şiiri birkaç türlü söyleyebilecek kadar ustalığa erişmesi gerçek şiiri yaratan en belli başlı çabalardan biridir" diyerek

* "Bize Gelen Kitaplar", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, C. 9, S. 24, Ocak 1954, s. 17.

** Durumu, Yeditepe Yayınları'nın sahibi Hüsamettin Bozok'un reklam stratejisi olarak açıklayabiliyorum. Dolayısıyla, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nin "Bize Gelen Kitaplar" sayfasında henüz kendisi gelmeyen bir kitabın haberinin çıktığı söylenebilir. Nitekim, derginin aynı sayfasında, yine Yeditepe Yayınları'ndan çıkan *Çimen Yaprakları*'nın da haberi verilmektedir. Walt Whitman'ın Orhan Burian, İlhan Berk, Bülent Ecevit, Suat Taşer, Nevzat Üstün ve Can Yücel tarafından çevrilen şiirlerini, Memet Fuat'ın hazırlığı ile oluşturulan *Çimen Yaprakları*, Yeditepe Yaymları'nın *Dirlik Düzenlik*'ten sonraki 33 numaralı kitabıdır ve künyesinde şu bilgi yer almaktadır: "Bu kitap 1954 yılı şubat ayında İstanbul'da Kutulmuş Basımevinde dizilmiş ve basılmıştır."

*** "Edip Cansever'le Bir Konuşma", *Yeditepe*, S. 59, 15 Nisan 1954, s. 4/7. Vurgu, bana ait.

**** *Kaynak*, S. 10, 1 Ekim 1948, s. 8.

açıklar. Konuşmada şairin "sevilen beğenilen şairlerin şiire yeni bir hava, bir kişilik" getirdiklerini vurgulaması anlamlıdır; çünkü kendisinin henüz böyle "yeni bir hava" getirdiğinden kuşkuludur: "Şimdilik araştırmak yepyeni değilse bile şaşırtıcı, topluma bambaşka etkileri olan şiiri bulmak istiyorum. Yazdıklarım beni tam olarak tatmin etmiş değildir."

Yazdıklarının Cansever'i o yıllarda tamdan çok az tatmin ettiği ne kadar belirginse, *Dirlik Düzenlik*'ten sonra araştırmayı sürdürdüğü de o kadar açıktır. *Yerçekimli Karanfil*'e gelirken araştırmalarının bir kısmını dergilerde bırakmış, *Yeniden*'e geldiğinde ise *Dirlik Düzenlik*'i bir araştırma algısıyla görmeye başlamıştır. Aslında Cansever değil *Yeniden*'e geldiği süreçte, *Dirlik Düzenlik*'ten üç yıl sonra yayımlanan *Yerçekimli Karanfil*'de öncesini bir kez daha silecek noktadadır. 1955'ten itibaren şiirin yönü tam da onun belirttiği gibi değişmiş ve farklı bir şiir algısı doğup pek çok şairi yazdıkları üzerine düşünmeye sevk etmiştir. Bu noktada, İkinci Yeni'yi başlatıcı sıfatıyla sahiplenmeye çalışanların varlığı ve onlara itirazlar bilinmektedir.*

Yukarıda öne sürdüğüm iddianın devamı olarak Cemal Süreya'nm daha çok Oktay Rifat'ın şiirini hedef alıp folkloru şiire düşman ettiği yazısı, bir noktada, Edip Cansever'i de ilgilendirmektedir. O nokta, Cansever'le *Dirlik Düzenlik* üzerine yapılan konuşmadaki şu cümlenin sonuna konmuştur: "Ayrıca halk şiirinden, folklor denemelerinden, konuşma dilinden kulağa hoş gelen her türlü kelime ve sözden faydalanıyorum." Anlaşılabileceği üzere, Cemal Süreya'nm şiir düşmanı folkloru, sadece Oktay Rifat'la sınırlı değildir** ve Sezai Karakoç'un vurguladığı gibi, aslında "Suç Folklorda Değil"dir;*** yeni bir şiir paylaşılmak üzeredir ve buradan bir grup değil birer birer şairler çıkacaktır. Edip Cansever'in çıkışı da, *Dirlik Düzenlik*'ten çok *Yerçekimli Karanfil*'le olmuştur.

Sezai Karakoç, biraz da yeni şiiri sahiplenme ve bu şiirin kimler tarafından kurulduğunu vurgulama kaygısıyla yazıldı-

* Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* (1956) girişimi ve bu girişimin etrafında gelişen tartışmalar ile İlhan Berk'in 1960'ların başında *Yeni Ufuklar*'da yazdığı yazılar ["Salt Şiir (İkinci Yeni'nin İlkeleri)", "Soyut", "Anlamsızlığın Anlamı", "Divan Şiirine Bakmak"] hatırlanabilir.

** *a Aylık Sanat Gazetesi*, S. 6, 1 Ekim 1956.

*** "Suç Folklorda Değil", *a Aylık Sanat Gazetesi*, S. 8, Aralık 1956.

ğı anlaşılan "Bir Materyalist Şiir" başlıklı yazısında, Edip Cansever'in *Dirlik Düzenlik*'le *Yerçekimli Karanfil* arasındaki salınımına dikkat çekmiştir: "Cansever Orhan Veli akımından farklılaşarak kopmuş, ama yeni akımın kurucusu ve yürütücüsü olamamış, yeni akımın güçlülüğünden yararlanmıştır. Bu etki gittikçe artacak gibi geliyor." Karakoç'un yazısının sonuna koyduğu bir "ek"le Cansever'i Oktay Rifat'm ardılı olarak göstermesi ve "'Bakmalar Denizi'ni 'Yerçekimli Karanfil'den çok, 'Perçemli Sokak'a ek" sayması, iki şairin şiirlerinin ortak özelliğinden çok, oluşmakta olan 'yeni şiir'i sahiplenme niyetlerine yönelik bir eleştiridir. Bu eleştirinin "ek"te vurgulanması da, niyetin görüldüğüne ilişkin bir yapıbozumu olarak yorumlanabilir.* İçeriden gelen bu yapıbozumunu dışarıdan (eleştirmenden) gelen bir değerlendirme de desteklemektedir. Asım Bezirci, Edip Cansever'i "Garip üçlüsü"nün bir uzantısı olarak yorumlamaktadır: "Sonuçta, 'Zurnacı Mehmet, Masa Da Masaymış Ha, Ali'nin Yüzü, Dirlik Düzenlik' gibi oldukça güzel örnekler koyuyor önümüze. Böylece, O. Veli-O. Rifat-M. Cevdet ırmağının içinde bir kişilik adası kuruyor kendine."**

Yerçekimli Karanfil'in yayımlanmasından sonra Erdal Öz'ün, Cemal Süreya'nm aforizmasını hatırlatması üzerine, Edip Cansever'in konuya ilişkin olarak söyledikleri manidardır:

> "Cemal Süreya o yazısında; şiirin folklordan aşılanmasına tutuluyor. Bence, korkulacak bir taraf olmasa gerek. Halk ağzını, halk deyimlerini yenileyerek de şiire yeni alanlar hazırlanabilir. Hem günümüz ozanlarının çoğu bu anlayıştan kaçınmıyorlar zaten."***

O anlayıştan kaçınmayan o günün ozanlarının başta geleni Oktay Rifat'tır ve Cansever'in Oktay Rifat'a saygısı vardır. Cansever'in folklor-şiir ilişkisi bağlamındaki cümleleri, onun *Dirlik Düzenlik*'ten kopmadığı belki de tek noktayı işaret etmektedir. Tektir ama önemlidir. Her ne olursa olsun Edip Cansever,

* "Bir Materyalist Şiir", *Pazar Postası*, S. 18, 4 Mayıs 1958, s. 7.

** "Edip Cansever", *Dost*, C. 5, S. 27, Aralık 1959, s. 26.

*** "Edip Cansever'le Konuştum", *a Aylık Sanat Gazetesi*, S. 7, Kasım 1956, s. 2.

Dirlik Düzenlik'le yeni bir başlangıç yapmak istemiş, kitaba hayli titizlenmiştir; ama başta kitap olmak üzere, bazı şeyler arada kalmıştır. Bu yazının söylemek ve vurgulamak istediği de açıkça budur: Arada kalanlar dikkatli ve titiz bir biçimde derlenip toparlanmazsa sonradan söylenecekler, yoruma değil laf kalabalığına dönüşür ve çoğu zaman eksik kalır.

Öncesi de Kalır

Edip Cansever, modern Türk şiirinin önemli şairlerinden biri olduğu kadar şiirlerine karşı tutumunda da, seçiciliğin dikkat çekici bir örneğidir. Modern Türk şiirinde, onun gibi seçici, ayıklayıcı, reddedici bir tutum sergileyen başka bir şair yoktur. Şiirlerine karşı geliştirdiği bu tutum, özellikle ilk üç kitabının yayımlanma sürecinde belirginleşir. Şair, *İkindi Üstü*'ne (1947) gelen süreçte yayımladığı delikanlılık şiirlerinden yirmi üçünü bu kitaba almaz. Kitapta yirmi altı şiir bulunduğu hatırlanırsa dışarıda bırakılanların önemli bir yekûn tuttuğu anlaşılır. Cansever'in şiirlerini gözden çıkarması, ayıklaması ve reddetmesi, modern Türk şiirinin geçirdiği hızlı değişim sürecinden ve şairin bu süreçteki şiir algısında, kavrayışında görülen gelişmeden kaynaklanır.

Cansever, *İkindi Üstü*'nün yayımlanmasından bir yıl sonra, kitabını henüz reddetmiş değildir. "En çok hoşuna giden şiiri 'İkindi Üstü' adlı kitabındaki 'Salkımlı Meyhane'dir."* *Dirlik Düzenlik*'le (Şubat 1954) hem ilk kitabını hem de ondan sonra yayımladığı şiirlerden yirmi yedisini gözden çıkarır. Bu ikinci kitapta yirmi beş şiir bulunduğu hatırlanırsa gözden çıkarılanların bir kitaplık toplam oluşturduğu söylenebilir. Cansever *Dirlik Düzenlik* yayımlandıktan iki ay sonra kendisiyle yapılan bir konuşmada; ilk şiir hevesinin ne zaman uyandığını, edebiyat öğretmenlerini, *Dirlik Düzenlik*'i oluşturan şiirlerin yayımlanışını anlatır da *İkindi Üstü*'nün adını bile anmaz.** *Dirlik Düzenlik*, Can-

* *Kaynak*, S. 10, 1 Ekim 1948, s. 9.

** "Edip Cansever'le Bir Konuşma", *Yeditepe*, S. 59, 15 Nisan 1954, s. 4-5.

sever şiirinin ara noktası veya geçiş kapısıdır. Bununla birlikte *Yerçekimli Karanfil*'e (Kasım 1957) gelen süreçte de şair, yayımlanan bazı şiirlerini, yayımlandıkları yerlerde bırakmayı tercih eder. Böylece on dört şiir daha gözden çıkarılmış olur. Dergilerde bıraktığı beş şiirden ikisi, *Nerde Antigone*'ye (Aralık 1961); biri, *Tragedyalar*'a (Ekim 1964); ikisi de, *Sonrası Kalır*'a (1974) geçildiği süreçte yayımlanmıştır.

Cansever, 1958'de *Yerçekimli Karanfil* ile "Yeditepe Şiir Armağanı"nı alması üzerine "hayatını anlatırken" önceki şiirlerinden ve *Dirlik Düzenlik*'teki şiir algısı ve kavrayışından kısa bir sürede nasıl uzaklaştığını şu sözlerle açıklar:

> "Şiire lise yıllarında kapıldım. İstanbul Erkek Lisesinde... (...) Şiirden şiire geçiyor, kelimelerle didişip duruyordum. Bunu o zamanı yaşarcasına söylüyorum. Şimdiyse o yıllarda çıkan dergileri bile karıştırmak istemiyorum. Neden mi? Bir köşesinde kötü bir şiir buluveririm diye. Ö. Edip Cansever imzalı... (...) Sesimi bulmaya başladığım günlerin şiirini *Yeditepe*'ye adadım. Başka dergilerle uzun boylu bir yakınlığım olmadı. Üstelik pek fazla yazıyor da sayılmazdım. Derken *Dirlik Düzenlik* yılları çıkageldi. Büyük umutlarla çıkardığım ama bendeki etkisi bir yıl bile sürmeyen o kitabı, sanat hayatımın başlangıcı saydım."*

Cansever'in yukarıdaki sözleri, 1944-1954 yıllarında şairin şiirleri de basılan dergiler tarandığında, bazı açıklamalara ihtiyaç duyar. Cansever yayımlanan ilk ürünü konusunda, "Orta okuldayım. (...) İkinci sınıfta ilk şiirimi yazdım. Bir çocuk dergisine yolladım ve çıktı" bilgisini verir. Sözü edilen dergi,** "Yücel Yaymevi"nce 1941'de çıkarılmaya başlanan ve Cemal Nadir Güler ile Vedat Günyol tarafından hazırlanan "haftalık çocuk mecmuası" *Arkadaş*'tır. "Ömer Edip Cansever" imzalı herhangi bir ürüne rastlanmayan derginin 13. sayısındaki "Arkadaş Postası" sayfasında, "Edip Cansever"e verilmiş bir cevap vardır. Şöyle denmektedir: "İstediklerinizin hepsini birden yapmak çok güçtür; sırası geldikçe ve mecmuanın şeklini bozmamak şar-

* "Edip Cansever Hayatını Anlatıyor", *Pazar Postası*, Yıl: 6, S. 13, 30 Mart 1958, s. 12.
** *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C. I, YKY, İstanbul, 2001, s. 212.

tile yapacağız. Selâmlar." Cansever'in dergiyi izlediği, açılan "müsabaka"ların birinde küçük bir hediye kazandığından anlaşılmaktadır. *Arkadaş* dergisi tarandığında, *Papirüs*'teki Edip Cansever dosyasında yer alan "İlk şiiri bir çocuk dergisinde yayımlandı onüç yaşlarındayken"* cümlesi de, M. Kayahan Özgül'ün bu cümle referansıyla sorduğu Cansever'in ilk şiirinin ne olduğu sorusu da** karşılıksız kalır.

Cansever, söylediği üzere şiire lise yıllarında "kapılır". Yayımlanan ilk şiiri, bazı kaynaklarda belirtildiğinin aksine "Düşünce" değil, "Yayla Gezintisi"dir. Her iki şiir de, 1943-1947 yılları arasında yayımlanan *İstanbul* kültür dergisinde çıkmıştır. Ö. Edip Cansever'in *İstanbul*'da on üç şiiri yayımlanır. Bu şiirlerde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sözcük dünyasının kullanıldığı, Ahmet Muhip Dıranas ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in duyuş ve sesinden yararlanıldığı fark edilir. Dergi, şiire "kapılma" noktasında Cansever için önemli bir başlangıç yeridir. Burada art arda yayımlanan ürünlerinin hızıyla olsa gerek, haftalık "Türkçü fikir ve sanat mecmuası" *Çınaraltı*'na da şiirler gönderir.***

Cansever, 1943-1946 yılları arasında dokuz sayı yayımlanan *Yaratış* dergisine de ürünler gönderir. Derginin üçüncü sayısında, gençlerin şiirlerinin değerlendirilip cevaplandığı sayfada verilen şu cevap, delikanlı Cansever'i kırmış olmalıdır ki *Yaratış*'ta, arkadaşı Sabih Şendil'in kendisine ithaf ettiği "Şarkı"**** adlı şiirin üzerindeki ithaf sözü dışında adına bir daha rastlanmaz:

> "Ö. Edip Cansever:
>
> Şiiriniz, üzerinde durulmağa değer. Yalnız [mavilik, kuş, rüya, renk, iklim, portakal, dal, mevsim] kelimeleri sizde de var. Bunun sebebini bir türlü anlayamıyoruz. Bu kelimelerle ifade

* *Papirüs*, S. 2, Temmuz 1966, s. 53.

** M. Kayahan Özgül, "Sekmeler/Hızlı Yaşa, Genç Öl!", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 2, Mayıs-Haziran 2005, s. 37.

*** Mehmet Ergin, "Onlar da 'Özenci'ymiş Başlangıçta" başlıklı yazısında "'Ömer'li Edip Cansever'in 'Silâh Başı' adlı şiirinin girişini aktararak örnekleri noktalayalım" diyerek, Cansever'e ait olmayan bir şiiri ona mal eder (*Adam Sanat*, S. 174, Mayıs 2000, s. 45). *İstanbul* dergisinin "Gençlerle Başbaşa" sayfasında yayımlanan şiirin altında "Recep Bilginer" imzası okunmaktadır (*İstanbul*, C. 2, S. 23, 1 İkinci Teşrin 1944, s. 15).

**** Sabih Şendil, "Şarkı", *Yaratış*, S. 6, 8 Şubat 1945, s. 15.

edilmek istenen şey nedir? Ve bunlar genç imzaların eserlerinde niçin çok yer işgal ediyor? Bizim anladığımız şu ki gençler çalışarak yeni bir şey meydana getirmektense muvaffak olanları taklit etmekle işin içinden kolaylıkla sıyrılıyorlar. Sizde tam şiiri kavrayış var. Böyle beylik şeylerden uzaklaşıp şiirinize şahsî damganızı vurmağa muvaffak olduğunuz an eserleriniz neşre lâyık bir hâl alacaktır. Yeni parçalarınızı bekliyoruz."*

Cansever'in *İstanbul*'daki şiirlerinin duyuşunu taşıyan ve *İkindi Üstü*'ne alınmayan birkaç şiiri de gençlerin ürünlerine yer açan *Yücel*, *Fikirler* ve *Genç Nesil* adlı dergilerde yayımlanır. Cansever'in sayfalarını "karıştırmak bile istemediği" dergiler bunlardır. *Varlık*'a da ürünler gönderdiği, derginin heveslilerden gelen metinlerin değerlendirildiği sayfadaki şu karşılıktan anlaşılmaktadır: "Bay E. Cansever- Yeni şiirin edasını kavramışa benziyorsunuz. Bununla beraber, bir eksiklik var o gönderdiğiniz yazılarda. Arayın, ne olduğunu bulursunuz elbet."** Tam da *İkindi Üstü*'nün yayımlanmasına aylar kala aldığı bu cevap da Cansever'i kırmış olmalıdır. Bununla birlikte *aramaya* devam etmiştir. Arayış ürünü olan şiirlerini ve *İkindi Üstü*'ndekileri, onun *şiire heveslendiği* ürünler olarak değerlendirmek mümkündür.

İkindi Üstü,*** *İstanbul* dergisinde yayımlanan şiirlerin duyuşunun dışında bir şiir anlayışının izlerini taşır. Mekân olarak meyhane gibi kapalı yerler, serin ve bunaltıcı sokaklar ve caddeler, aydınlık parklar, insanın içini açan kırlar görülür bu şiirlerde. Mevsimin çoğunlukla yaz ve daha seyrek olarak sonbahar ve ilkbahar olduğu şiirlerde; yabancılık, yalnızlık, aylaklık öne çıkar. Serseri veya avare denilebilecek figürlere, "batakhane kadınları" gibi aykırı figürler eşlik eder; bunlar, alkolle içli dışlı figürlerdir.

İkindi Üstü yayımlandığı yıl ilgi ile karşılanmış bir ilk kitaptır. *Fikirler*'de M. Manavsan imzası ile yayımlanan yazıda, Cansever'in "daha yolunu bulamamış" olduğu belirtilip şairin

* "Cevaplar", Yaratış, S. 3, 23 İlkkânun 1944, s. 13.

** *Varlık*, S. 318, Ocak 1947.

*** Ömer Edip Cansever, *İkindi Üstü*, Işıl Kitap ve Basımevi, İstanbul, 1947. Kitabın "Bayazit Genel Kitaplığı"na "Derlemeden" 6 Birinci Teşrin 1947'de geldiği gözetilerek Eylül 1947'de basıldığı söylenebilir.

Behçet Necatigil, Orhan Veli ve Necati Cumah'nın etkisinde kaldığı vurgulanır. M. Manavsan'a göre, "Ömer Edip Cansever'de iş var"dır ve "Şimdilik bir kitap bastırmak cesaretini gösterdiği için kendisini tebrik etmek" gerekmektedir.* Adnan S. Yücebaş, *İkindi Üstü*'nde Cansever'in "bir okka için çalışanları düşünmüş, yüreğiyle onların arasında yaşamış" olduğunu söyledikten sonra, "Şiirlerinde en çok kadın, deniz, vitrinler, gece fasılları, İzmir yer alıyor" der.** Dönemin önde gelen dergilerinde yayımlanmayan her iki yazının da Cansever'in arkadaş çevresinden çıktığı bellidir. Cansever için o günlerde önemli olduğunu düşündüğüm yazılar *Varlık*'ta Orhan Veli ve Melih Cevdet tarafından yazılır. Aynı sayıda çıkan iki yazıda da, öne çıkarıcı veya övücü bir tutum değil, yol gösterici bir eda vardır. Orhan Veli, "Karikatürden Şiire" başlıklı yazısında, "Genç bir şairin, üstelik insana birçok umutlar veren bir şairin ilk çıkardığı kitap için kötü sözler söylemek istemem" dese de, söylediği şu sözler, "genç şair" tarafından hayli kötü bulunmuş olsa gerektir:

> "*İkindi Üstü* şairinin hoşlandığı birtakım hayatlar birtakım olaylar bulunabilir. Üstelik bunlar güzel şeyler de olabilir. Ama bunları anlatmakla şiir söylenmiş olmayacağını, bunların şiirden ayrı şeyler olduklarını bu genç şairin düşünmesi lâzım. Düşünmezse hem kendine, hem de şiire kötülük etmiş olur. (...) Sözü uzatmayalım; böyle mısra olmaz. Bu, düpedüz şiire kıymak demektir."***

Cansever'in Orhan Veli'nin sözlerine içerlediği bellidir. Öyle ki "1970'lerin başında Mehmet H. Doğan'a gönderdiği otobiyografide", "Benim mısramı alarak, böyle mısra yazılmaz anlamına bir şeyler söylüyor. Oysa şimdi mısra hep böyle yazılıyor" diyerek Orhan Veli'yi şiirin söyleyiş açısından alacağı yönü görememiş olmakla değerlendirir. Aynı yazıda Cansever, "*Varlık*'ta Melih Cevdet'in kısa bir tanıtması çıkıyor. Seviniyorum" da der.**** Şairi sevindiren yazısında Melih Cevdet, Orhan Veli'ye göre daha yu-

* M. Manavsan, "İkindi Üstü", *Fikirler*, Yeni Seri No: 5, Kasım 1947, s. 35-36.
** Adnan S. Yücebaş, "İki Kitap", *Genç Nesil*, S. 2-3, 1 Kasım 1947, s. 2.
*** Orhan Veli, "Karikatürden Şiire", *Varlık*, S. 329, 1 Aralık 1947, s. 5.
**** Edip Cansever, "Zaman İçinde", *Kitap-lık*, S. 52, Mart-Nisan 2002, s. 100.

muşak bir eda ile "genç şair"in dikkatini çeker ve ona yol gösterir. Şunları söyler:

> "Duygulu, rahat bir konuşması var. Şehir duygularından, meyhanelerden, parklardan, limanlardan bahseden küçük âvârelik şiirleri. Bu âvârelik hemen bütün yeni şairlerimizin ruhlarına sinmiş gibidir. Yalnız ruhlarma olsa iyi. Çoğu dillerinde de endişesiz, başı boş. Zaten şiirde sâdelik, konuşma dili hevesi yeni şairlerimizden çoğunu nesir cümlesine götürdü. Şiirin bir *Kelâm* sanatı olduğu büsbütün unutulmuş görünüyor. Ömer Edip Cansever de böyle. Ama, bence o bu hâlden kurtulacak, mısraı aramağa başlayacaktır."*

Ömer Edip Cansever, *İkindi Üstü*'nden sonra yayımladığı ürünlerinde Melih Cevdet'in gösterdiği yolda çalışır; bu çalışma, onun şiirde ısrar ettiğini bildirir. 1948-1952 yıllarında Cansever çoğunu *Edebiyat Dünyası*, *Kaynak*, *Fikirler* ve *Nokta* adlı dergilerde yayımladığı şiirlerini *Dirlik Düzenlik*'e almaz. *Fikirler*'le *Kaynak* Cansever'in üretimini diğer iki dergi kadar yönlendirmez. Ocak 1948-Şubat 1950 arasında yirmi altı sayı yayımlanan *Edebiyat Dünyası*, şiirde yeniliği sahiplenmiş özenli bir dergidir. Şairin dergiyle temasını Salâh Birsel sağlamış olmalıdır. Birsel, karşılaşmalarını tatlı tatlı anlatır:

> "Elit Kahvesi yeni bir ozanın, Edip Cansever'in ortaya çıkmasına da yaramıştır. Kahvenin ününü duyan Edip bir gün -Sabih Şendil'i de yedeğine alarak- Elit'e koşar. Orada, dipte, camın önündeki masada da ilk Salâh Birsel'e toslar. Edip'le Salâh o gün neler konuştular? Şimdiler kendilerine sorsanız çıkaramazlar. Ama iki saat, üç saat yorulmadan şiirden açmışlardır."**

Cansever o gün çıkaracakları bir dergi için dönemin genç şair ve yazarlarından ürün desteği almak amacıyla Elit'e gitmiştir. Umulan destek alınamamıştır; ama Cansever şiirde yeni bir görüş kazanacağı bir buluşma yaşamıştır. "Yaşam Öyküsü"nde,

* Melih Cevdet Anday, "İçerde Sanat ve Fikir Hareketleri", *Varlık*, S. 329, 1 Aralık 1947, s. 14.

** Salâh Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1983, s. 259.

bu buluşma öncesini, ardından gelen şiir ufkunu ve *Edebiyat Dünyası*'nın şiir sürecindeki önemini şöyle anlatır:

> "1947'de, ne yazık ki bugün bile yakamı bırakmayan bir kitabı, İkindi Üstü'nü yayınlıyorum. *Fikirler, Edebiyat Dünyası, Kaynak* gibi dergilerde de acemilik ürünlerimi yayınlamaktan kaçınamıyorum. *Edebiyat Dünyası* ve sonrası benim için bir dönüm noktasıdır ayrıca. (...) Şöyle ki adı geçen dergiyi çıkarmak için iki arkadaşımla birlikte, o zamanlar Genç Sanatçılar'm toplandıkları yer olan Asmalımescit'teki Elit Kahvesine gidiyoruz. (...) Dergimiz için yazı, şiir, öykü istiyoruz. Hiçbirinden olumlu bir karşılık alamıyoruz."*

Cansever'in bundan sonra anlattıkları, Salâh Birsel'in söylediklerileyle aynı; yalnız, o, Birsel'den farklı olarak tanışmanın kendine neler kazandırdığını da aktarır. "Özellikle dizenin ne olduğunu örnekleriyle vurgulayaraktan bende gerçek bir şiir yaklaşımı sağlıyor" der. Aslına bakılırsa Orhan Veli'nin söylemeye çalıştığı da, Salâh Birsel'in "örnekleriyle vurguladığı" dizedir.

Cansever'in *İkindi Üstü*'nden sonra yayımladığı ve *Dirlik Düzenlik*'e almadığı şiirlerinde duyuş yer yer öncekileri hatırlatsa da, görüş ve söyleyiş yönlerinden belirgin bir değişim gözlenir. "Düşmüş" bir kadın figürü etrafında dramatik yapı kurulmaya çalışılır; şiirde betimlenen "sıcak" ortam, yalnızlığı bunaltıcı hale getirir ("Sıcak Geçen Günler"). Can sıkıntısı, kapalı mekânlara girilerek "tiyatro artisti" figürü ile yansıtılır ("Sazan Balıkları"); figürün "her zamanki" yalnızlığa ayarlı hayatı, sıkıntıyı sabitler ("Tiyatro Artisti"). Hayat, bir tiyatro oyunu olarak algılanıp sunulurken tiyatro ve sokak, başka bir deyişle içeri ile dışarı, sıcak ve soğuk karşıtlığıyla sunulur: "İçerde hava sıcak mı sıcak / Dışarıya benzemiyor" ("Tiyatroda Olup Bitenler"). "Palyaço" figürü ile eğlendirenin trajedisi, silik de olsa hissettirilir ("Şehre Gelen Palyaço"). "Eski Evler Eski İnsanlar"da, "koskoca bir sokağın insanları", "garip bir hüzün"le metni kuşatır. Evlerin ve insanların "eski" oluşu, onların "azınlık" durumlarıyla çerçevelenir:

* Edip Cansever, "Yaşam Öyküsü", *Türkiye Yazıları*, S. 3, Haziran 1977, s. 28. Cansever, çıkarmayı düşündüklerini söylediği derginin *Edebiyat Dünyası* olduğunu aktarsa da, derginin künyesinde bunu doğrulayan bir bilgi yoktur.

"Konuşmalar duyarsınız sokakta;
Rum mahallelerinden, Yahudi evlerinden gelir
...
Böyle renksiz, eski evlerin arasında gezer durursunuz.
Yakın kiliselerden çan sesleri gelir."

Figürler ve nesneler, algıların değişimli/değiştirimli kullanımıyla soyutlanır; dörtlüklerle kurulan şiir, kafiyelerle ses bulur:

"Sert ve parlaktı güneşlik
Masa bira masa bira ve bardak
Bardakla bira anlaştılar
Beyaz yumuşak beyaz yumuşak ve köpük" ("Güneşlik");

"Masanın üstü şarkıyla dolu
Bardağın içi şarkıyla dolu
Renklerin gözleri var bakışlarımızı buluyor
Elbisem şapkam gıravatım aşk içinde" ("Aşk İçinde Yaşıyoruz").

Nesneler, şairin bakışını yönlendirmeye başlar: "Eğlenceden sonra kalanlar / İnsanların cansız tarafı / Masada duran bardak / Yarıya kadar içilmiştir" ("Birinci Perde ve Eğlence"). Kübist bir algı ile kurulduğu söylenebilecek olan "Güneşlik" adlı şiirde, konuşan özne, gözleyen biridir; şiir, bu yönüyle Cansever'in ustalık dönemini haber verir:

"Birinizin gözlerinden başlıyor vücudu
Biriniz yalnız dudaksınız konuşuyorsunuz
Biriniz yalnız saç rüzgâra vermiş kendini
Biriniz yalnız elbisesiniz parlıyorsunuz
...
Bir adam gidiyor baktığı yere doğru
Bir kadın geliyor adamın bakışlarına doğru"

"İçen adamlar", "hafif meşrep" kızlar, azınlıklar öznenin dünyasına giren figürler arasındadır. Işık oyunlarıyla şiire res-

min gölgesi düşmeye başlar ("Fındık Çuvalları"); "aydınlık" sözcüğü, şiirin mekânını bütünler: "Gittikçe değişiyordu / Aydınlığın manası" ("Birinci Perde ve Edip Cansever"). Yalnızlık, alttan alta intiharı düşündürür ve bakış "ip"e yöneltilir ("Plaj, İp, Şezlong, Balık ve Rahatlık"). "Kırın Ortasındaki Duvar", bakarken düşünen bir şair olarak belirginleşen Edip Cansever'i, güçlü bir söyleyişle haber verir:

"Yalnız kırlar olsa görünen
İşte bayram yeri, karınca yuvası düğün günü
Hepsi de üstünde otların
İnsanın bakarken düşündüğü"

Cansever, yukarıda andığım şiirleriyle dizeye çalıştığı kadar imajı da gözetir. Söyleyiş hassasiyeti, *Nokta* dergisinde yayımlanan şiirlerinde daha bir öne çıkar. Bunlarda dörtlüğe ve kafiyeye bağlı kalınmasına rağmen rahat bir söyleyiş hissedilir. Bu, biraz da derginin kimliğinden kaynaklanır. Ocak 1951-Kasım 1951 tarihleri arasında sekiz sayı yayımlanan "aylık siyasî sanat ve edebiyat gazetesi" *Nokta*, Cansever ve arkadaşlarının muhtemelen 1948'de çıkarmak istedikleri ve Elit Kahvesine destek bulmak üzere gittikleri dergidir. 1951'in Cansever'in en verimli yılı olduğu söylenebilir. *Dirlik Düzenlik*'e aldığı şiirler arasında *Nokta*'da yayımlananlar da vardır. Almadıkları ise, aldıklarından hiç de geri kalmaz. Bu şiirlerde, Cansever'in önceleri fark etmediği, sonraları ise bilinçli olarak uzak durduğu mistik bir hava hissedilir. "Çömlek Boyayan Adam"da, şiir ile çömlek, yapılan şeyler olmak itibariyle eşitlenir sanki. Şu dizelerden, Asaf Hâlet Çelebi'nin duyuşu alınır:

"Dünya sâkin kimse yok
Ufak fidanlar çıkmış
Düşünce ilk düşünce
Ağaç tohumda kalmış".

"Değişir neye dokunsam / Neye sürsem elimi" dizeleri, şiirde yeni bir aklın işlemeye başladığını düşündürür; "Bırakıp kendimi aynada ben / Kaçıp giderim sonra" dizeleri de öyle

("Akıl"). Var olan algılama yollarının yetersizliği, "Bir kulağım vardır yetmez / Bütün sesleri duymaya / Dünyanın gürültüsü gelir / Sokunca elimi toprağa" dizeleriyle hissettirilir ("Herkes Benim Yaptığımı Yapsın"). Kahve fincanından geleceğe bir pencere açılır ve "Birini gördüm şurda / Kaybolmuş yalnızlıktan" denir ("Fincan"). Bakan özne, "Büyümüş bir göz[ün] koca caddeyi içine almış" olduğunu görür ("Görüş"). Görmek, soyutlamanın yolunu açar ve şair, ucun ucun soyutu somutlamayı dener:

"Meselâ baktı caddeye
Yürüyor insanlar evler
Bu kadar hareketten
Gördü ki durmuş her şey" ("Oyun")

Cansever *Dirlik Düzenlik*'e *Yeditepe* ve *Yenilik*'te yayımlanan şiirleriyle bütünlük kazandırmak istemiş gibidir. Kitaptaki şiirlerin çoğu, Cansever'in sonradan geliştirdiği sesin çok uzağında kalacağını, daha o günlerde haber verir sanki. Toplumu gözeten bir bakış ve dikkat, konuşma dili ile kurulan ilişki ve hazır kalıplar ve kafiyeye yıkılarak yakalanmak istenen yapı, Cansever'in henüz yolunu bulmamış olduğunu da, kararsızlığını da işaret eder. Bu yüzden olsa gerek, 1958'de "Galiba üç yıldır şiir yazıyorum" deyip ekler: "'Yer Çekimli Karanfil' böyle bir serüvenin düğüm noktası oldu. İçinde on şiir var ki çok seviyorum. Ama şu sıralarda, onunla da arayı açmaya başladık. Yeni bazı denemelere giriştim. Giriştim değil bitirdim sayılır. Ama yazdıklarım içinde bazı dizeler var ki, direnip duruyorlar işte. Onların da hakkından gelince, 958 yılının sonunu değişik bir kitapla selâmlayacağımı sanıyorum."*

Dirlik Düzenlik'ten çok çabuk vazgeçer Cansever. 1981'de söylediği şu sözler, kitabın yayımlandığı yıl fark edilebilecek önemli bir özelliğini, "fantezi" yönünü açığa çıkarır: "*Dirlik Düzenlik* adlı yapıtım acemilik yıllarımın ilk ürünlerini kapsıyor. O dönemin şiir ortamını aşamadığı gibi, mizacımı belirtmekten de uzak şiirler." Burada dikkat edilmesi gereken bilgi, Cansever'in kendini *Dirlik Düzenlik*'teki şiirlerinde bile "acemi" buluşudur. Acemi

* "Edip Cansever Hayatını Anlatıyor", *Pazar Postası*, Yıl: 6, S. 13, 30 Mart 1958, s. 12.

yargısının bütüncül bir bakışa sahip olmamakla ilgili olduğu ileri sürülebilir. Her ne olursa olsun *Dirlik Düzenlik*, bir geçiş kapısıdır Cansever için. O kapıdan geçilip *Yerçekimli Karanfil*'e gelirken de şairin kararsızlığı sürmüştür.

Dirlik Düzenlik'le iyi bir çıkış gerçekleştirmek isteyen şairin, hem kitabın yayınevini hem de bu yayınevinin dergisini özenle seçtiği söylenebilir. "Artık *Yeditepe* yılları. Şiirlerimi *Yeditepe*'de yayınlıyorum. 1954" demesi anlamlıdır. *Dirlik Düzenlik* ile *Yerçekimli Karanfil* arasında yayımladığı ve kitaplarına almadığı on dört şiirden on tanesi *Yeditepe*'de çıkmıştır. Bu şiirlerde, duyuşun ve söyleyişin değiştiği hemen fark edilir. Bununla birlikte, şairin bireye veya topluma yönelme konusunda açık bir tercihi olmadığı da görülür. "En temiz işini yapıyorum çağımın / Hür oluyorum insan oluyorum" (Kâzım-Hristo-Eleni") dizeleriyle hür olmakla insan olmak arasında doğrudan bir ilişki kurularak birey öne çıkarılır. Hümanist bir yaklaşımla insan sevgisi ve insana duyulan inanç, "İlk ışıyan şey insan /.../ Kapıp koyuveriyorum kendimi / Canımsın diyorum insanoğluna" ("Kışt") dizeleriyle belirginleştirilir. Şiirdeki özne, gözlediklerinde yeni bir insanın oluştuğunu, bunu "çağ"ın gerektirdiğini fark eder; çağın getirdikleri arasında, "hürlük" düşüncesinin önemini vurgular:

"Anlaşıldı insan o biçim kalktı mı düşünmeli
Daha bir diri daha bir hür
Akşamüstü balık pazarından geçersen bak
İnsan oğlu ölümlüdür" ("Düzdeki Kavga")

Cansever'in "hürriyet"i sorun edindiği şiirlerde, düşünceyi kavramla yokladığı anlaşılır; her ne kadar somutlamaya çalışsa da kavramı aşıp şiire ulaşamaz ("Canlılar", "Ütülenmiş Düşünce").

Kavramsal düşünme, bilim ve teknolojinin getirdiği yenilikleri yorumlama noktasında da hissedilir. "Çil Çil"de, insan bilimin ufkuyla kavranmak istenir: "Bir bakıma iyice doğru / Demirden kireçten bol sudan olduğumuz / Cıvıl cıvıl fosfordan olduğumuz da doğru". Aynı kavrama biçimi, "Işığın Hızı" adlı şiirde doğrudan söylenir. "Ağaç Diken Çamaşır", metal çağma

uyum çabasıdır sanki: "Bir testere benim ıslığım otomobillerin yuları / Biraz da onlara şiirimdeki uzantı". Aynı şiirdeki şu aktarım biçimi, sonradan "karanfil elden ele"ye dönüşecektir:

"Bir değişim geometride ağaçta
Ayağa geçiyor bu ayağa
Ayaktan ele
Elden kafaya
Derken bir ortaklaşalık aramızda"

Hiç yayımlamadığı "Yaşasın Kalsiyum Artırıyoruz" ve "Bilimler" adlı şiirler, yukarıda anılanların en uç şeklidir. Cansever'in merakı anlamlıdır: "Diyeceğim, bu iki şiirin havası başka şiirlere de sıçrasaydı bilmem şimdiki Edip nasıl olurdu." Bu iki şiirin havası başka şiirlere sıçramamıştır ama bunların öncesindeki bazı şiirler, böyle uç denemeleri hazırlamıştır.

Cansever'in *Dost*'ta yayımlanan "Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka"yı* *Nerde Antigone*'ye alıp, aynı havadaki "Yok Bir Şey"i kitabın ve kitaplarının dışında tutması düşündürücüdür. Dramatik yapılı şiirlerindeki bazı özellikleri taşıyan ve trajik figürü ile belirginleşen "Yok Bir Şey"in benzerlerinden eksik bir tarafı olduğunu sanmıyorum. Enis Batur'un, Cansever'in kitaplarının dışında tuttuğu "Oyun Oynayanlar" için getirdiği yoruma benzer bir yorum da getiremediğim için bu şiirin göz ardı edilmiş olmasını anlayamıyorum. Edip Cansever'e sorma imkânımız olsaydı belki bize de Enis Batur'a verdiği şu cevabı verecekti: "'Oyun Oynayanlar' hiçbir kitabıma giremeyecek. Yayımlandığı günlerde anlaşamamıştık zaten. Bana eklediği bir şey yok ki..."**

Cansever'in "Bir Sıra Dil Balığı" adlı şiirini, "Bu şiir onun kitaplarının hiçbirinde yoktur. Bir dergide yayınlanmış olabilir mi? –sanmıyorum" açıklaması ile yayımlayan Hilmi Yavuz, şiirin kendisine şairi tarafından "1956 sonu (ya da 1957 başlarında)" verildiğini söyler.*** Anılan şiir, ilk olarak 1963'te *Dost* dergisinde yayımlanmıştır. Bu bilgi bir yana, şiirin yazılma tarihi önem-

* *Dost*, S. 40, Ocak 1961, s. 31-44.

** Enis Batur, "Cansever'in 'Oyun Oynayanlar'ı", *E/habil Yazıları*, YKY, 1995, s. 141.

*** *Argos*, No: 32, Nisan 1991, s. 19.

lidir. 1958'de Cansever'in *Yerçekimli Karanfil* adlı kitabı etrafında gelişen bir tartışmada "İkinci Yeni" şairlerinin ortak sözcük havuzu gündeme getirilmiş, bu ortak havuzda rağbet gören sözcüklerden birinin de "balık" olduğu vurgulanmıştır. Cansever, bu şiiri 1956 veya 1957'de yazmış ve 1963'te yayımlamış olsa da 1958'deki tartışmanın şiddetinden uzak durma isteğiyle kitaplarına almamış olabilir. "Bir Sıra Dil Balığı"nm göz ardı edilmesinde tahminin ötesindeki gerçek, Veysel Öngören'in "Bir Şiir Meselesi" başlıklı yazısında ileri sürdüğü şu görüşlerdir:

> "Sözü Cansever'in 'Tragedyalar' adlı şiirine getiriyorum. Cansever'in lise çağlarında karşılaştığımız bir cins kesitleme kültürden kurtulamadığı bir yana, bu şiirde 'Tütünler Islak' baskısıyla darmadağındır. Genç ozanların durumu, Ahmet Oktay (*Dost*, Ocak), gene Cansever (*Dost*, Ocak) göz önüne alınırsa kaygım biçimlenir: Uyar şiiri kendi tarzına çekme başarısmdadır ve bu da yeni bir tekdüzeliği getirmekten başkaca bir işleve çıkmaz."*

Öngören'in Cansever'den andığı şiir, Ocak 1963'te *Dost*'ta yayımlanan "Bir Sıra Dil Balığı"dır. Cansever yukarıdaki iddialara karşı bir cevap vermemiştir; ama Ahmet Oktay, Güven Turan, Oben Güney ve Ali Püsküllüoğlu, Öngören'in iddialarını sert bir biçimde, aynı dergide tartışmış ve reddetmiştir.

Cansever'in *Sonrası Kalır*'a almadığı "Mendil Mendil Ne Kadar Mendil Varsa O Kadar Acılıyım" ve "Bizim de Bir Bildiğimiz Var" adlı şiirlerin, yayımlandıkları derginin sanat anlayışı gözetildiğinde, neden göz ardı edildiği rahatlıkla anlaşılır. "Toplumcu gerçekçi" bir sanat anlayışı doğrultusunda yayımlanan *Yeni a Dergisi*'nde Cansever'in birkaç şiiri daha yayımlanmış ve şair onları *Sonrası Kalır*'a almıştır. Dergideki söylemin Cansever'i yönlendirdiği, en azından ortak hassasiyetten etkilendiği ileri sürülebilir. Böyle bir süreçte yazılan ve Cansever'in poetik tutumuyla çok da örtüşmeyen iki şiiri, şairin göz ardı etmesi doğaldır.

Edip Cansever'in kitaplarının dışında tuttuğu, başka bir deyişle göz ardı edip unutulmasını istediği şiirleri, onun şiir sü-

* Veysel Öngören, "Bir Şiir Meselesi", *Dost*, S. 30, Eylül 1963, s. 15.

recini görmek ve izlemek bakımından önemlidir. Ayrıca şairin göz ardı ettiği şiirler arasında, canlı kalanlar da vardır. Bu şiirleri gün yüzüne çıkarmak, onlar için ikinci bir doğuş olarak değerlendirilebilir. Güven Turan'ın şu sözlerinde belirginleşen merakı, Edip Cansever okuyucularının da paylaşabileceğini umuyorum:

> "Şimdi beklenen, Cansever'in daha önce kitaplarına almadığı ya da yayımlamadığı şiirlerle *Oteller Kenti*'nden sonra yazdığı şiirlerin yayımlanmasıdır. Bunlar arasında acaba Cansever'i yeni baştan yorumlamamızı gerektiren bir şiir ya da şiirler var mı?"*

Oteller Kenti'nden sonra yazdığı şiirler Cansever'in *Sonrası Kalır* adıyla yayımlanan "Bütün Şiirleri"ne dahil edilmiştir. Sonrasının kaldığı, bilinen bir durum; bilinmesi gereken ise *öncesinin de kaldığı*dır. Benim yorumlarıma eklenecek yeni yorumlar, öncesinden kalanların Cansever'i "yeni baştan yorumlamamızı" gerektirip gerektirmediğini gösterecektir.

* Güven Turan, "Yüzler ve Maskeler: Edip Cansever Şiirine Genel Bir Bakış", *Yazıyla Yaşamak*, İstanbul, 1996, s. 64.

Cemal Süreyya (Seber)'dan İki Şiir

Cemal Süreya, *Günler*'in İskender Fikret Akdora'dan söz açtığı "224. Gün"ünde (Temmuz 1985) Akdora'nm 1940'ların sonunda *Amaç*'ın devamı olarak çıkardığı *XX. Asır* dergisini 1953'te ikinci kez çıkarma girişiminde bulunduğunu hatırlatarak, bir taraftan şairin şiirden nasıl "düştüğüne" dikkat çeker, diğer taraftan da *XX. Asır*'da yayımlanan bir şiirini *Üvercinka*'ya alamayışına, deyim yerindeyse, hayıflanır:

"*XX. Asır*'da benim ilk şiirlerimden biri yayımlanmıştı ('Üç Adet Yıldız'). O şiiri *Üvercinka*'ya koymak için ne kadar aramıştım!"*

"Üç Adet Yıldız"m *Üvercinka*'nın sonraki baskılarında ve *Sevda Sözleri*'nde görünmeyişi, ya Süreya'nm aramaktan vazgeçmiş olmasından ya da yukarıya aldığım cümlelerin hemen ardından gelen paragrafta söylenen şu sözlerden kaynaklanır:

"Yayımlanmış yirmi kadar şiirimi kitaplarıma almadım. Bakıyorum da şimdi, keşke kırk kadarını almasaydım diyorum."

Cemal Süreya'nm *Üvercinka*'nın ilk baskısına almak için hayli arayıp bulamadığı "Üç Adet Yıldız", kitaptaki şiirlerin duyuşuna ve duruşuna yapışıktır. Kitaba almak için, bu yüzden hayli aradığını düşünüyorum. Bu şiirin, Süreya'nm şair oluş süreci için de önemli bir gösterge olduğu kanısındayım. Bilindiği gibi, ilk şiiri "Şarkısı Beyaz"m ardından şiirlerinin çoğunu *Mülkiye* dergisinde yayımlamıştır. *Mülkiye*, onun için rahat ulaşılabi-

* Cemal Süreya, *Günler*, YKY, İstanbul, 1996, s. 100.

lecek bir dergidir. Bunun dışındaki dergilerde şiir yayımlayabilmek, bir bakıma, şiir kamuoyunun "olur"unu almak anlamına gelir. Süreya'nm *Günler*'de *XX. Asır*'ı "güzel dergiydi" diye anması bile yayımlamak üzere seçtiği dergiyi bir sınanma, tartılma yeri olarak gördüğünün işaretidir. Ayrıca "Üç Adet Yıldız", "Şarkısı Beyaz" milat alınarak söylemek gerekirse, şairin yayımlanan ikinci şiiridir. Dışarıdaki "güzel" bir dergide yayımlandığı için de güven verici ilk şiiri olduğu söylenebilir.

Cemal Süreya haklıdır; *XX. Asır*, güzel ve tavrı olan bir dergidir. İskender Fikret'in 1940'larda çıkardığı *Amaç*'ta olduğu gibi, *XX. Asır*'da da başyazar Cemil Meriç'tir. Salâh Birsel de derginin kadrosundaki önemli isimlerden biridir. Meriç, 29 Ekim 1980 tarihli "Kaynaşamadık Salâhlar'la" başlıklı *Jurnal*'inde *XX. Asır*'dan ve derginin "misyonu" ile kadrosundan o zehirli diliyle bahseder.* Birsel de *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*'nda anmıştır o günleri. Salâh Birsel'in Edip Cansever'le karşılaşması da *XX. Asır*'ın yayımlandığı zamana rastlar. Birsel, Cemal Süreya'yı, derginin merkez üssü konumundaki "Elit Kahvesi"nden değil de Attilâ İlhan'ın "kaptan"ı olduğu "Baylan Pastanesi"nden hatırlayacaktır:

"Cemal Süreya da buraya ilk 1957'lerde ayak basmıştır. Çekingen ve sessizdir, ama ortanca dağları ben yarattım gibilerde yürür."**

Söz, Elit'ten Baylan'a kaymışken hatırlatayım: Attilâ İlhan, *XX. Asır*'ın "kaptan"ı olmasa da, "Kaptan" şiiri orada yayımlanmıştır ilk kez; "Sisler Bulvarı" da öyle. "Üç Adet Yıldız"ın üzerinde de İlhan'm "Liman" adlı şiiri yer almıştır. "Liman" da, "Üç Adet Yıldız" da resimlerle zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

Anlaşılabileceği gibi, "Üç Adet Yıldız", "Cemal Süreyya"nm şairlik sürecinde ilk imtihanı, ilk "başdönmesi"dir. Gerçi Naim Tirali, Cemal Süreya'nm 1953'te *Yenilik*'e şiir göndermiş olmasını hatırlatıp birkaç genç şairle birlikte ona da "*Yenilik* ozanı olma niteliğini" vermiştir; ama şairin "Adam" adlı şiiri, *Yenilik*'in Ekim 1953 tarihli 10. sayısında yayımlandığında, Süreya'nm ilk "başdönmesi" çoktan geçmiştir. Tirali, "Cemal Süreya, Siyasal Bilgi-

* Cemil Meriç, *Jurnal* 2, Cilt, İletişim Yay., İstanbul, 1993, s. 256-258.

** Salâh Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1983, s. 316.

ler Okulu öğrencisi olarak, bütün yurtta dağıtımı yapılan, günün en ünlü ozan ve yazarlarının yapıtlarını yayınlayan *Yenilik*'e şiirini göndermekle, seçimini belirtir"* derken "seçim"in önemine değinmekte haklıdır; çünkü Süreya, seçmeyi bilmektedir. Bununla birlikte, seçimini daha önce yapmış ve *XX. Asır*'ı seçmiştir. 1978'de *Türk Dili* dergisinde yayımlanan "Yazın Dergileri (1950-1960)" başlıklı yazısında şiirdeki ilk imtihanını şöyle hatırlayacaktır:

> "İlk şiirim 53'te (52 miydi yoksa?) *Mülkiye* dergisinde yayımlanmıştı. Ondan sonra da üst üste şiir vermiştim o dergiye. Ama yayımlanmış ilk yapıtın coşkusunu o günlerde onca duydum diyemem. Dergiyi bir sınıf arkadaşım çıkardığı içindi bu belki de. Ayrıca, *Mülkiye* o sıralarda sıradan bir okul dergisi düzeyindeydi. Asıl baş dönmesini birkaç ay sonra 'Üç Adet Yıldız' adlı şiirim *XX. Asır* dergisinde yayımlandığı zaman yaşadım. Günün önde gelen, ya da bize öyle gelen, dergilerinden biriydi *XX. Asır*. Günlerce uyurgezer gibi dolanıp durdum Ankara'yı. Elimde o dergi."**

İkinci imtihanı, "Cemal Süreyya Seber" imzası ve "Güllüm-Kuşak" adlı şiiriyle yine aynı yıl, 1953'te *Devrim Gençliği* dergisinde verecektir. "Üç Adet Yıldız"la kıyaslandığında, kurgusu zayıf bir izlenim şiiridir "Güllüm-Kuşak". Cemal Süreya şiirinde, *hayattan şiire* aktarılmış izlenimlerin ilk örneğini yansıtması bakımından anlamlı ve önemlidir. Ayrıca son zamanlarda Cemal Süreya için "bir travma" olarak belirtilen "sürgünlük"ü, ilk el metinle tekzip eden ve asıl travmayı gösteren küçük bir çıkış şiiridir. Asıl travma, anne kaybı ve üvey anne zulmüdür Cemal Süreya için ve şair, bunu pek çok yerde açıkça belirtmiştir. Zeynep Oral'a söyledikleri, "Güllüm-Kuşak"m yıllar sonra düzyazıya çekilişidir sanki.

> "Ben oradan, o evden kaçtım ama, kardeşlerimin derdi hep içimdeydi. Bir gün –lisede, Haydarpaşa'daydım– Bilecik'e kar-

* Zühal Tekkanat, *Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya'nın Portresi*, Yön Yay., İstanbul, 1998, s. 132-133.

** Cemal Süreya, "Yazın Dergileri (1950-1960)", *Türk Dili*, Y. 27, C. XXXVII, S. 321, 1 Haziran 1978, s. 465.

deşlerimi görmeye gittim. Gece vardım. Eve gitmeye çekindim. Cebimde bir lira vardı. Bir barda kaldım. Yorganm üzerine kar yağıyordu. Sabahı bekledim... Sabah, eve vardığımda kardeşlerim pencerenin parmaklıklarına tutunmuş içeride ağlıyorlardı, ben dışarıda. Ve beni içeri alamıyorlardı. Çünkü onlara eve kimseyi sokmayacaksınız, ağabeyinizi bile denmişti. Öyle bir baskı vardı üzerlerinde. Hayır eve giremezdim geri döndüm."*

Manzaranın pencerenin dışından görünüşü böyledir; içeriden görünüşünü ise Ayten Seber Kazak yıllar sonra şöyle anlatacaktır:

"Kapı tak tak etti. Abimi gördük, bir çığlık attım. Kadın evde yok. Ablam baktı, 'Kapıyı açamayız sana' dedi. İkimiz de nasıl ağlıyoruz. Abim 'Açın!' dedi. Ablam, 'Açamayız döver bizi' dedi, 'akşama gel, babam evde olur'."**

"Güllüm-Kuşak"ta, pencerenin parmaklıkları değil, kendisi ortadan kaldırılmış ve manzara, bir insanlık durumuna dönüştürülmüştür. Cemal Süreya, kızkardeşlerinin dolayısıyla kendinin uğradığı zulmü sonradan başka şiirlerinde de imaj olarak kullanmıştır. *Güz Bitigi*'ndeki "11 Beyit"in sekizincisinde "o günlerden" bir anı, imaja dönüşmüştür örneğin:

"Kuyuya sarkıtan kadın
Saçından kavrayıp kızkardeşimi."***

Cemal Süreya şiiri için "firesiz bir şiir" denildiği bilinir. Bazı şiirlerini "toplam"ın dışında tutarak şiirinin firesini aldığı söylenebilir. Bununla birlikte Süreya, Doğan Hızlan'ın bir sorusuna verdiği cevapta, "acemilik dönemi" olmadığını belirtmekten kaçınmamıştır:

"Şiirde bir acemilik dönemim olmadı benim. Geç yayımladım şiirlerimi. Çok şair on yedi, on sekiz yaşında kitap çıkardığı

* Zeynep Oral, "Kırlangıç Kanadında Günışığı" *Sözden Söze*, Cem Yay., İstanbul, 1990, s. 174.

** Feyza Perinçek-Nursel Duruel, *Cemal Süreya*, Kaynak Yay., İstanbul, 1995, s. 59.

*** Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 2004, s. 267.

hâlde, ben ilk şiirimi yayımladığım zaman yaşım yirmiyi geçiyordu. Acemilik dönemimi yayına geçmeden geçirdim."*

Edip Cansever'in acemilik dönemi ürünleri dikkate alındığında, Cemal Süreya'nm sözlerindeki haklılık kendiliğinden ortaya çıkar. Düşündürücü olan, Turgut Uyar'ın "efendimiz acemilik" sözüdür; ama o, bambaşka bir bağlamdır. Sorun, yaşta değil, tavırdadır; bu da poetik bir sorundur.

Toplu şiirlerinin dışında kalan ve benim de hayli araştırma sonucu bulabildiğim iki şiirin Cemal Süreya'nın başlangıç noktasındaki poetik tutumunu örneklemeleri bakımından önemli olduğunu düşünüyorum. Şiir arkeolojisine ve Cemal Süreya şiirinin tarihsel sürecine bir katkısı olur umuduyla yayımlanmalarında yarar görüyorum.

ÜÇ ADET YILDIZ

Büyük fiiller çekiyordum
Ben o şehrin bir meyhanesinde, dalgada.
Meselâ on altıncı asra gidiyordum
On altıncı asrın kaşları kara
Benim ellerim bir Bağdatlının elleri
Ben bir Bağdatlı kadar mazur
Kolayca razı oluyordum her şeye.
Ellerim öyle uzak
Öyle uzaktı ki yüzümden
Utanamıyordum..

Büyük fiiller çekiyordum
Ben o şehrin bir meyhanesinde, dalgada.
Meselâ beş harfi yan yana getirip
Allahlar yaratıyordum (güzel gaileler)
Vay diyordum vay benim sevgilerim
Kirpikli kirpikli kadınlarım benim
Biraz güneş, biraz deniz, biraz keder

* Cemal Süreya, *"Güvercin Curnatası"-Cemal Süreya ile Konuşmalar*, (Haz.: Nursel Duruel), YKY, İstanbul, 1997, s. 39.

Yaşayıp giden dünyada
Bir funda dalı gibi toprağa ait
Çaresiz insanlarım..

Gökyüzünde üç adet yıldız vardı
Üç de kervancı başının heybesinde, altı.
Getirin gözlerimi bana ağlayayım
Ki beyaz dalgalarla gittiğini
Ki yalnız ben biliyordum;
Gökyüzünde üç adet yıldız vardı
Ve hızı kesilmiş bir mavilikte
Ellerim öyle uzak
Öyle uzaktı ki yüzümden
Utanamıyordum..

(Cemal SÜREYYA, *Yirminci Asır*, Y. 6, S. 11, 1 Mart 1953, s. 3)

GÜLLÜM-KUŞAK

Önce yolu gözlediler abla kız
Pencerede bir örnek.
Sonra kapıyı sürmelediler
Daha sonra da bir örnek soyunup
Abla kız
Yattılar.

(Cemal Süreyya SEBER, *Devrim Gençliği*, Y. 1, C. 2, S. 12,
1 Haziran 1953, s. 13)

Ölenler Kalanlar: Cemal Süreya'dan Altı Şiir

Cemal Süreya, *Günler*'de "Yayımlanmış yirmi kadar şiirimi kitaplarıma almadım. Bakıyorum da şimdi, keşke kırk kadarını almasaydım diyorum"* demiştir. Şairin ölümünden sonra "Bütün Şiirleri" ibaresiyle yayımlanan *Sevda Sözleri*'nde, kitaplarına almadığı şiirlerine de yer verilmiştir. Yukarıdaki cümleyi yazmadan evvel yayımlayıp dergilerde bıraktığı şiirler, ölümünden sonra yayımlanan "Bütün Şiirleri"ne eklendiği kadarıyla yirmiyi aşmıştır. Bir de bazı yayın organlarında dikkat çekildiği halde henüz "Bütün Şiirler"in içine alınmayanlar var. Sanırım onlar da, yeni baskılarda kitaba eklenir.

Kitap-lık'ın Mart 2006 tarihli 92. sayısında, Cemal Süreya'nın dergilerde kalmış iki şiirine dikkat çekip, bunları yayımlamıştım. Bu şiirlerden özellikle "Üç Adet Yıldız", Cemal Süreya'nın şiir sürecinde önemli bir yere sahiptir. Nitekim kendisi de *Günler*'de, bu şiiri *Üvercinka*'ya alamamış olduğuna hayıflanır: "*XX. Asır*'da benim ilk şiirlerimden biri yayımlanmıştı ('Üç Adet Yıldız'). O şiiri *Üvercinka*'ya koymak için ne kadar aramıştım!"**

Aslına bakılırsa, "Üç Adet Yıldız" *Üvercinka*'da "olmazsa olmaz" denilebilecek bir şiir değildir. Gerçi kitaptaki bazı şiirlerden daha üstündür; ama söyleyiş yönünden de duyuş ve buluş yönünden de benzerleri vardır. Süreya'nın *Üvercinka*'ya almak için şiiri çokça araması, yaşanan "asıl baş dönmesi"yle ilgilidir.

* Cemal Süreya, *Günler*, YKY, İstanbul, 1996, s. 100.

** Cemal Süreya, *A.g.e.*, s. 100.

Onun şiir sürecinde, hızlandırıcı, güven verici bir adım olması bakımından şiirin önemini yadsımak mümkün değildir. Bunları, andığım yazımda belirginleştirdiğim için üzerinde durmuyorum. Burada, Cemal Süreya hakkındaki araştırmalarım sırasında gözden kaçtığını gördüğüm, dergilerde kalan birkaç şiirine dikkat çekeceğim.

İlk şiir İlhami Bekir Tez'in *SEK (Sanat El Kitapları)*'inde yayımlanmış. Yıl, 1976. "SEK İçin" başlıklı şiir, *–şimdilik–* İlhami Bekir'in çabasına karşı bir jest olarak okunabilir:

"SEK İÇİN

Sen güneşin her anlık dergisi
Ay ışığı kaç para
Bin yıllık aboneyim sana
Özel ulakla yolla sevgilerimi"*

Şiirin önemi, "dergici" Cemal Süreya'nın sevgiliyi bir süreli yayın olarak tasarlaması ve burada bulduğu bir imajı sonradan "Taşıran Damla" adlı şiirine aktarmış olmasıdır. Şairin bulduğu imajları, bir şekilde koruyup şiirlerine monte ettiği bilinir. İlk olarak son *Papirüs*'te 1981'de yayımlanan "Taşıran Damla"nın son birimine, yukarıdaki dizeler şöyle monte edilmiştir:

"Gelir geçer otomobiller ki
Ayışığı kaç para,
Sen güneşin her anlık dergisi
Bin yıllık aboneyim sana
Seviyorum seni taşıran damla"**

Cemal Süreya, "süreli yayınlar" üzerinden başka imajlar da geliştirmiştir. "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir"lerin üçüncüsünde, sevgiliye, "Sen Bayan Nihayet / Sen bir mevsimin sanat eki" diyerek seslenir örneğin. "Ek" olma durumu, anılan şiirin ilkinde, ironik bir biçimde sergilenir: "Ek yapıların ana ya-

* *SEK [Sanat El Kitapları]*, Dördüncü Kitap, 13 Basımevi, İstanbul, 1976, s. 38.
** *Papirüs*, S. 2, 15 Mayıs 1981, s. 174.

pıları böyle ezip geçmesinde / Yoksa ölümcül bir beğeni de mi gizli?"*

Şimdi değineceğim dört şiir, Cemal Süreya'nın büyük bir istekle katıldığı ve yayın politikasını belirlediği *Türkiye Yazıları*'nda yayımlanır. Bu dergiyi, neredeyse *Papirüs* kadar benimseyen Cemal Süreya, "18 Mart 1977"de eşi Zuhal Tekkanat'a Ankara'dan yazdığı bir mektupta, heyecanını şöyle duyurur: "Şu sıralar hep *Türkiye Yazıları*'nın işleriyle uğraşmam gerekti. Başka şeylere pek bakamadım; elimdeki çeviri de olduğu gibi kaldı."**

Aradan iki ay geçmeden, eşiyle bu kez üzüntüsünü paylaşır:

> "Ben iyiyim. Yalnız bir olay oldu, çok canım sıkıldı: İşte sana hiç beklemeyeceğin, biraz da tuhaf bulabileceğin bir haber: *Türkiye Yazıları*'ndan ayrıldım. Bir yıldır gelip derginin başına geçmem için yalvaranlar, daha ikinci sayıda, satışın ve gelen paranın gözlerini kamaştırması üzerine, seçtiğim yazılara vb. karşı çıkmaya başladılar. Oysa her dediğimin yapılacağı konusunda söz vermişlerdi. Bunu kasten yaptılar. Ben de çekip ayrıldım. Çünkü derginin 'sahibi' olarak onlar görünüyordu. Ali Püsküllüoğlu da benimle birlikte ayrıldı. Tam bir ihanet gördüm yani. Boşver..."***

Cemal Süreya'yı böylesine kıran ve üzen, dergiye verdiği emeğin karşılığını bulmaması ve güvendiği insanlardan "ihanet gördüğü"nü düşünmesidir. *Türkiye Yazıları*'nın ilk iki sayısı incelendiğinde, dergiye verdiği emek ve onu nasıl benimsediği anlaşılır. Anacağım şiirler, Süreya'nın yazdığı ama adını koymadığı "Adamlar, Adamlar" başlıklı köşenin içinde "Ölüler-Diriler" ana başlığıyla imzasız olarak çıkmıştır. Gözden kaçmalarının nedeni bu olabilir. Adının da işaret ettiği gibi bu portre şiirlere, ironi ve humor hâkimdir. Derginin ilk sayısında, "Peyami Safa" ile "Kasım Gülek"in portreleri çizilir. Birincisinde ironinin, ikincisinde humorun belirleyiciliği hissedilir.

* "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir"ler bir dizi halinde *Oluşum* dergisinde yayımlanmıştır. Burada anılanların yayım tarihleri: *Oluşum*, Y. 4, S. 2/44, Aralık 1977, s. 32; *Oluşum*, Y. 4, S. 4/46, Şubat 1978, s. 32.

** Cemal Süreya, *Onüç Günün Mektupları*, YKY, İstanbul, 1998, s. 114.

*** Cemal Süreya, *A.g.e.*, s. 115.

"ÖLÜLER DİRİLER

Zekâsını aşsa da Peyami'nin kötü niyeti
Doğrusu ucu ucuna getirirdi her şeyi;
Örneğin XX. yüzyılda doğmuş olmamak için
Tutup 1899 yılında dünyaya geldi

Yedi yabancı dil biliyormuş
Kasım Gülek Efendi,
Bir de Türkçe öğrense
Sekiz ederdi."*

Bu şiirler, 1979'da *Yusufçuk*'ta art arda yayımlanacak olan "Mezartaşı Çiçekleri"ni haber vermeleriyle önemlidirler. Gerçi Cemal Süreya, ikinci şiiri, "Yabancı Dil" başlığıyla 26 Mayıs 1973'te defterine şöyle geçirmiştir:

"Beş dil biliyormuş ünlü kişi
Ünlü ve saygıdeğer
Bir de Türkçe öğrense
Altı eder"**

Aradan geçen altı yılda "ünlü kişi", bir "ad"a kavuşmuş; bildiği yabancı dil sayısını da "beş"ten "yedi"ye çıkarmıştır. "11.09.1947-10.07.1948" tarihleri arasında "Bayındırlık Bakanı" olan Kasım Gülek'le Peyami Safa'nın bir arada anılmış olmaları; gözlüklerinin, fiziki özelliklerinin ve siyasi görüşlerinin benzeşmesinde aranabilir.

Türkiye Yazıları'nın ikinci sayısında, bir arada anılan "Ölüler-Diriler", Yahya Kemal ile şiirin yayımlandığı tarihte "Başbakan" olan Süleyman Demirel'dir. Bu ölü ile dirinin bir arada anılması da öncelikle "cüsse" ile ilgili olmalıdır. Ayrıca, "âhir zaman peygamberi" sözünün çağrışımından yararlanılarak sağlanan ironik söyleyişle Yahya Kemal'in Ahmet Hamdi Tanpmar'a verdi-

* *Türkiye Yazıları*, S. 1, Nisan 1977, s. 41.

** Cemal Süreya Arşivi, (Yayına Hazırlayan: Feyza Perinçek), Kaynak Yay., İstanbul, 1991, s. 94.

ği "baba nasihati" de hatırlatılır. Nasıl Yahya Kemal'le "âhir zaman şairi" denilerek dalga geçilmiş ve şair, söylediği sözüyle mağdur edilmişse; Süleyman Demirel de, "âhir zaman siyasetçisi" olarak sunulup, icraatları öne çıkarılarak onunla da dalga geçilmiştir:

"ÖLÜLER-DİRİLER

Yahya Kemal ki âhir zaman şairiydi
Artık şair gelmesin diye vasiyet etti,
Bunu sağlamak için de şiirceğize
Bir bekâret kemeri takıp gitti.

Ey takdim tehir, ey sayısal azizlik
Sen nelere yetmezsin!
Bakanbaş bile olamayan bazı kişileri
Tutar başbakan falan edersin"*

Bilindiği üzere Yahya Kemal, tıpkı Necip Fâzıl'ın bir konuşmada yaptığı gibi Ahmet Hamdi Tanpmar'm canını fena halde sıkmıştır. Tanpmar, "Mektuplar"mda durumu şöyle aktarır:

> "Üstad sarhoştu, açıldı. Sağa sola bastı küfürü. Nihayet bir yarım saat kadar da bizim nesirleri medhetti, sonra 'Şiirden vazgeçin' dedi. 'Onu yapmayın, o benimle bitti. Müsaadenizle bendeniz o işi yaptım. Artık yapamazsınız' diye bir baba nasihati verdi. Vâkıa ilk önce çok kızdım, fakat bilâhare bülbül manzumesi bu söze hak verdi. Şiir Yahya Kemal'le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum."**

Cemal Süreya, ironiyle Tanpmar'ın intikamını alır sanki. Gerçi, Yahya Kemal için Tanpınar'ın aktardığı olayı göz önünde bulundurarak çok önce geliştirmiştir yukarıdaki imajı. Nedret Gürcan'a Söke'den yazdığı "9 Aralık 1958" tarihli mektubunda,

* *Türkiye Yazıları*, S. 2, Mayıs 1977, s. 41.

** *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları*, (Haz.: Zeynep Kerman), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1974, s. 36; vurgu benim.

Yahya Kemal'in ölümü üzerine "düşürdüğü" birkaç mısradan söz açıp şu iki dizeyi aktarmıştır:

"Belki de kimseler ilişmesin diye şiire
Bir bekâret kemeri takıp öyle gitti.."*

Aradan geçen yirmi yılda şiirin, tıpkı konu edilen özne gibi, cismi genişlemiştir. Süleyman Demirel'in örtülü biçimde portresinin çizildiği şiirde, bütün yükün "başbakan" sözcüğünde olduğu görülmektedir. "Sözcüklerdeki harflerin yerlerini değiştirerek başka anlamlı sözcükler yapma"** veya "Bir sözcüğün harflerini değiştirerek yapılan cinas"*** diye tanımlanan; "kalb", "evirmece" ya da "anagram" olarak adlandırılan söz sanatıyla ilk dizede denildiği gibi "takdim tehir"e gidilmiştir. Böylece, dönemin başbakanının, değil "başbakan", "bakanbaş" bile olamayacağı humorla vurgulanmıştır.

Cemal Süreya'nın anacağım son şiiri, *Aritmetik İyi, Kuşlar Pekiyi* yazarının şiirdeki küçük ve başarısız bir denemesidir. Şairin "Alevî-Bektaşî" kültürüne epey göndermede bulunduğunu bilen bilir. Bu şiirin kitaplarına neden girmediğini, seçilen sözcüklerle açıklayabiliyorum. Her ne kadar "Kerbela" ile "üşümek" sözcükleri, tezat sanatı ile bir çağrışım alanı oluştursa da, bunlar çarpıma girdiğinde, bambaşka bir çağrışımla çevrelenmekte ve "trajik olan", komikleşmektedir:

"İÇLER DIŞLAR ÇARPIMI

$$\frac{\text{Hasan}}{\text{Kerbela'da}} = \frac{\text{üşüttü}}{\text{Hüseyin}}"****$$

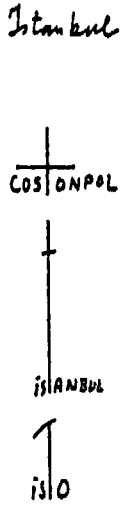
* "Cemal Süreya'dan Nedret Gürcan'a Mektuplar", *Posta Kutusu*, S. 1, Güz 2003, s. 115.

** Tahir Nejat Gencan vd., *Yazın Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1974, s. 61.

*** Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yay., 8. Baskı, Ankara, 2005, s. 481-483.

**** *Hürriyet Gösteri*, S. 18, Mayıs 1982, s. 5.

Bu denemenin Cemal Süreya'ya "Üç İstanbul" şiirini getirdiğini söylemek aşırı bir yorum olmaz:



Cemal Süreya'da Fırsat Rantı

Modern Türk şiirinde Atatürk'ten sonra hakkında en çok şiir yazılan isim Cemal Süreya olmuştur. Edebiyat dergileri bu dikkatle taransa bir "Cemal Süreya Şiirleri Antolojisi" oluşturulacak kadar şiir bulunur. Doğrudan ismine yazılan şiirlerin yanı sıra şiirlerinden imajların aktarıldığı, "kalıp söyleyişleri"nin şiirlere "monte edildiği" ürünlere de rastlanır. Ölümünün ardından yazılarının rastgele toplanıp kitaplaştırıldığı, isminden attığı "y"ye birinin sahip çıktığı, bir şiirinden hareketle "Ağır ol bay düzyazı" adlı bir şiir dergisinin çıkarıldığı da bilinmektedir. Cemal Süreya, ismi ve şiiriyle olduğu kadar şiir üzerine yazdıklarıyla da, pek çok yazıda referans olarak kullanılmaktadır. Bu tür kullanımların kimi zaman sırıttığı görülse de şairin şiiri kavrayışı, şiir üzerine yazanlara belli bir dikkat kazandırmış durumdadır. Bununla birlikte, bütün olarak okunmadığı izlenimini veren göndermelerin Cemal Süreya'yı bir "marka"ya dönüştürdüğü, "marka gibi" algılanmasına yol açtığı da bellidir. Ayrıca birikimle belirginleşen üslubun "Melek yüzlü jest havarisi. Mat yolcu. Ebruli tanık"* gibi yaratıcı betimlemeleri, özellikle 1990'lı yıllarda şiir üzerine yazılan yazılarda bir *yazma tarzı*na dönüştürülüp taklit edildiğinde niyetlenen algının tam tersine "içtenliği" değil "laf kalabalığı" ile iticiliği hazırlamıştır. Cemal Süraya'nın lügatinde *incelik* karşılığı kullanıldığı

* Cemal Süreya, "Melek Yüzlü", *Aydınlık Yazıları Paçal*, Kaynak Yay., İstanbul, 1992, s. 42. Bu tür betimlemelerin *99 Yüz-İzdüşümler/Söz Senaryosu*'nda çokça yer aldığını da belirteyim.

anlaşılan "jest" sözcüğü de yine aynı yıllarda, boş ve kalıp bir söze çevrilmiştir.

Saptadığım durumlar, bana Cemal Süreya'nın henüz "Cemal Süreyya" olduğu dönemde yazdığı "Oktay Rifat'm Şiirlerinde Fırsat Rantı"* başlıklı yazıyı hatırlattı. 1980'lerden başlayarak bir *söz siyaseti* olarak gelişen *üzerinden konuşma*, nicedir Cemal Süreya için de işlemekte. Özellikle düzyazılarına yapılan göndermelerde, birer vecizeye dönüştürülen "Folklor şiire düşman", "Şiir anayasaya aykırıdır", "Şairin hayatı şiire dahil" gibi sözler bağlamlarından uzaklaştırılıp, tarihsellikleri de göz ardı edilince kullananların isteklerine göre içerik kazanır hale geldi. Bazı yazılarda, şairin duruşunu değiştirmekle kalmayıp döneminde bir kahraman olduğu duygusunu da veren ve bütün bir dönemi onunla anlamaya yeltenen yorumlarla karşılaşmak bile mümkün. Şiirlerde Cemal Süreya adını anmak veya ölüm ayına uygun düşürerek onun için şiirler yazıp yayımlamak "Cemal Süreya'da fırsat rantı"nın bir başka işareti. Bütün bu göstergelerin yanı sıra şiiri için herhangi bir çalışma yapmadan, yorum getirmeden "kitaplarının dışında kalanlar" diye şiirlerini "mükerreren" yayımlamak, Cemal Süreya isminin *kullanım değeri* üzerine düşünülmesini gerektiriyor.

Bu yazıda, yukarıda belirttiğim problemler doğrultusunda, "Dünyayı Seviştik Az Yaşadıksa da..."** ve "Kız Kulesi Senaryosu"*** adlı şiirlerinden hareket ederek şiirde sözcük değiştirme ve şiirin kurgusu yönlerinden Cemal Süreya'nm poetik tutumu hakkında ipuçları sunacağını düşündüğüm bir iki uygulaması, tercihi üzerinde duracağım.

Cemal Süreya, Nedret Gürcan'a Söke'den yazdığı "9 Aralık 1958" tarihli mektubunda, andığım iki şiirle ilgili olarak bilgiler vermeden önce Yahya Kemal'in ölümü üzerine "düşürdüğü" birkaç mısradan söz açıp son beyti aktarır:

"Belki de kimseler ilişmesin diye şiire
Bir bekâret kemeri takıp öyle gitti.."

* Cemal Süreya, "Oktay Rifat'in Şiirlerinde Fırsat Rantı", *Pazar Postası*, S. 2, 8 Ocak 1956, s. 7/11.

** *Pazar Postası*, S. 51, 21 Aralık 1958, s. 9.

*** *Pazar Postası*, S. 44, 2 Kasım 1958, s. 9.

Aynı mektupta, "bir de şöyle bir şiirim var" deyip *Pazar Postası*'nda "Dünyayı Seviştik Az Yaşadıksa da..." adıyla yayımlanacak olan şiiri yazar. Nedret Gürcan'a şu bilgiyi de verir: "*PP*'na yolladığım 'Kız Kulesi Senaryosu' adlı şiirim orada yayımlanmış, ama ben görmedim." Gürcan, yıllar sonra Cemal Süreya'nm kendine yazdığı mektupları yayımlarken bu cümleye şöyle bir not düşer:

"*Pazar Postası*'nda yayımlanacağı söylenen 'Kız Kulesi Senaryosu' başlıklı şiir, *Bütün Yapıtları-Şiirler, Sevda Sözleri*'nde (2000) yer almıyor. Şairin ölümünden sonra derlenen bu kitap, *Pazar Postası* taramalarını da içeriyor. Şiir ya yayımlanmadı ya da derlemeciler, bu şiirin yayımlandığı *Pazar Postası*'nı göremediler."*

"Kız Kulesi Senaryosu", *Pazar Postası*'nda, "Dünyayı Seviştik Az Yaşadıksa da" adlı şiirden önce yayımlanır ve *Göçebe*'nin ilk baskısında da (de Yayınevi, İstanbul, Nisan 1965) Can Yayınları'ndan çıkan *Sevda Sözleri-Bütün Şiirleri*'nde de (1990) Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan *Sevda Sözleri*'nde de (Mayıs 2004) "Yağmurun Yağması İyidir" adıyla yer alır. Nedret Gürcan'ı yanıltan nedenlerden biri, şiirin adının değişmesi ise diğeri de "Koro"nun söylediklerinin farklı bir şiir olarak düzenlenmesidir. *Sevda Sözleri*'nin şairin ölümünden sonra yapılan baskılarında kitapları esas alındığı için şiirlerde kitaplara girerken yapılan değişiklikler gösterilmemiştir. Dikkatli bir okuma gerçekleştirmediği anlaşılan Nedret Gürcan şiirin *Sevda Sözleri*'ne girdiğini gözden kaçırmıştır. İlginç olan, Cemal Süreya'nm Gürcan'a "18 Ekim 1958"de yazdığı mektupta, "Koro"yu ayrı bir şiir olarak iletmesidir. Şiirin önündeki cümleler, temayı haber verdiği kadar duyuşun nereden olduğunu da bildirir: "Bir de o var. O kim? O şu; apandist kadar bir sokağa her akşam nedense sapan bir kadın. Yüzü, hilâfsız, bir kaşık büyüklüğünde. Adı Elif, Neclâ, Güzin."

"Kız Kulesi Senaryosu", *Pazar Postası*'nda yayımlandıktan sonra *doğurmuş*tur; ama "Yağmurun Yağması İyidir"in mi "Terazi Türküsü"nün mü anne veya çocuk olduğu belli değildir; zaten şiirin *çatı ismi* de yok edilmiştir. "Koro"yu Cemal Süreya, *Göçebe*'de "Terazi Türküsü" adıyla başka bir şiir olarak dü-

* "Cemal Süreya'dan Nedret Gürcan'a Mektuplar", *Posta Kutusu*, S. 1, Güz 2003, s. 115.

zenlemiştir. Gözden kaçmayan önemli bir ayrıntı, her dörtlüğün sonunda tekrarlanan "Anası satılsın bu terazinin" dizesinin değiştirilmiş olmasıdır. İlk iki dörtlüğün sonunda "Anası satılsın burjuvazinin", son dörtlükte "Anasını sat burjuvazinin" şeklinde değiştirilen dize, şiiri tamamen farklı bir söyleme kaydırmıştır. Kadın ve aşk temasının ideolojik bir dönüşüme uğratıldığı bu değişiklik, Cemal Süreya'nm poetikasında ve şiirinde birkaç sorunun göstergesi olur. Söylemin kayması, şiirin sesini Cemal Süreya'nın beğendiği ve önemsediği bir şaire, Ahmet Muhip Dıranas'a, yaklaştırır. Ahmet Muhip de, "Devri Dilârâyı Cumhuriyet" adlı şiirinde unutmak-sarhoşluk-içki bağlamını ideolojik bir zemine yerleştirir:

"Ben aşkınla şad,
Sen sineler küşat,
Devir Cumhuriyet;
Doldur içelim!"*

Şiirde, "Doldur içelim!" dizesi, her dörtlüğün sonunda tekrarlanır. Cemal Süreya "Terazi Türküsü"nde "Doldur doldur Allahı seversen" dizesiyle "Oktay Rifat'ta fırsat rantı" diye tabir ettiği *kalıp söyleyiş*i kullanır; ama kalıp söyleyiş, bugün *metinlerarası ilişki* denilen bir özellik taşır. 1958'de Mustafa Şerif (Onaran), bu *metinlerarasılığın* yine Ahmet Muhip bağlamında bir örneğine dikkat çekmiştir: "Cemal Süreya'nın bir şiirindeki 'Oydu bir bakışta tanıdım onu' mısramm Ahmet Muhip Dranas'ta da olduğunu söylemiştim."** "Oydu bir bakışta tanıdım onu", *Üvercinka*'nın son şiiri olan "Yazmam Daha Aşk Şiiri"nin ilk dizesidir.*** Mustafa Şerif, andığım yazısında Cemal Süreya'yı "aşk şairi" olarak tanımlamayı uygun bulur ve onun şiirindeki toplum sorununun

* Ahmet Muhip Dıranas, *Şiirler*, YKY, 4. Baskı, İstanbul, 2000, s. 30.

** Mustafa Şerif (Onaran), "Cemal Süreya'da Bir Mısra", *Pazar Postası*, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 9.

*** *Sevda Sözleri*'nin son baskısında (YKY, 24. Baskı, İstanbul, Mayıs 2004.) şiirin altında 1957 tarihi yazılı, *Üvercinka*'nın ilk baskısında da tarih aynı. İşgüzarlık belki ama yine de dikkat çekeyim: Eğer "Yazmam Daha Aşk Şiiri" 1957'de başka bir yerde yayımlanmamışsa ilk yayın yeri ve tarihi, *Yeditepe*, S. 148, 1 Şubat 1958, s. 3'tür.

şaşırtıcı dize geçişleriyle ortaya çıktığını belirtir: "Toplum işlerine girmese bile, bir aşk şiiri havasında böyle birdenbire şaşırtıcı mısraları yok değil." "Şaşırtıcılık" *Üvercinka*'nın yayımlandığı yıl kitap üzerine yazanların birleştikleri noktalardandır.

"Bir aşk şiiri havasındaki" "Koro"yu Cemal Süreya, bir dizedeki sözcüğü değiştirerek birdenbire toplumsal bir söyleme kaydırmıştır. "Terazi"nin "burjuvazi" ile değiştirilmesi, Cemal Süreya'nın poetikasmda önemli bir *itiraz noktası*dır. Nasıl "Folklor şiire düşman" ilkesini, doğrudan Oktay Rifat'm, dolaylı olarak da Edip Cansever'in şiirine karşı geliştirmişse yayımlanmış bir şiirde "yıllar sonra" sözcük değiştirme itirazını da önce Oktay Rifat'm sonra da Edip Cansever'in bu yöndeki "tasarrufları" münasebetiyle dile getirmiştir. "Sözcükleri Değiştirmek" başlıklı yazısında Oktay Rifat'ı merkeze alarak şunları söyler:

> "Bir şiiri yeniden yazmak başka, onun bazı sözcüklerini dil kaygısıyla değiştirmek başka. Gerçekte, otuz yıl önce yazılmış bir şiiri yeniden yazma çabasını da pek anlamıyorum ben. O şiir belli bir dönemin, belli bir duyarlık ortamının, belli bir dil bağlamının ürünüdür. Ve olduğu gibi kalmalıdır. Kitap haline gelmiştir, eleştirilerde anılmıştır, antolojilere o haliyle girmiştir."*

Buradaki "dil kaygısıyla değiştirmek" ibaresi, Cemal Süreya'nın yaptığı değişikliği belki önemsizleştirebilir; ama değişikliği yönlendirenin dil değil duyuş olduğu düşünülürse yapılan işin önemi bir kat daha artar. Nitekim duyuşun değiştirilmesiyle ideolojik bir zemin kazandırılarak *Göçebe*'ye (de Yayınevi, İstanbul, Nisan 1965) alınan şiir, aynı yıl yayımlanan *Toplum İçin Şiirler* adlı antolojide de yer bulur.** "Anası satılsın bu terazinin" dizesi olduğu gibi kalsaydı, şiirin "toplum için" olduğu düşünülmezdi sanırım.

Oktay Rifat'a itiraz hakkının benzerini, "Gün"leri bitirmeden sonuncu "gün"den bir gün önce "992. Gün"de "nihan kal-

* Cemal Süreya, "Sözcükleri Değiştirmek", *Aydınlık Yazıları-Paçal*, Kaynak Yay., İstanbul, 1992, s. 89.

** *Toplum İçin Şiirler*, (Derleyenler: Şükran Kurdakul-Ömür Candaş), Ataç Kitabevi, İstanbul, 1965, s. 76.

maması gereken bir hakikati söz konusu" ederek bu kez de Edip Cansever için kullanacaktır Cemal Süreya:

> "Son bir noktada, dize atmaya, belki evet; ama çok yerde ana gövdeye dize eklemeye kesinlikle hayır! Böyle diyorum. Hele şiirin üzerinden yıllar geçmişse, şiir kitaplaşmışsa ve üst üste baskılar yapılmışsa..."*

Cemal Süreya'ya göre, Edip Cansever'in sözcük değiştirme, dize çıkarma-ekleme tasarrufları "bir dönem"e müdahaledir ve bu tavırla "ortak havuz" delinmek istenmektedir. "Ortak havuz"dan kasıt, 1950'lerin ikinci yarısında gelişen şiirdir. Şair, Cansever'i eleştirirken ne kadar tutarlı görünse de, kendisi eleştirdiği durumun içinden çıkmıştır aslında. "Kız Kulesi Senaryosu", belki kitaba girmeden değiştirildiği için mazur görülebilir; ama "ortak havuz"un kullanıldığı zamanda yazılmış bir şiirin yayımlandıktan sonra kitaba girip girmemesi de bir ölçüt olamaz.

"Terazi Türküsü"ndeki değişiklik yapıyla değil, duyuş ve duruşla ilgilidir. Dolayısıyla Cemal Süreya'nm daha *Pazar Postası*'ndaki yazılarında vurguladığı ve önemsediği *kendilik*, böyle bir müdahale ile zedelenmiş olur. Oysa, *Göçebe*'ye "Az Yaşadıksa da" adıyla konulacak olan şiirin ilk yayımlandığında "Dünyayı Seviştik Az Yaşadıksa da..." oluşu, "Geldim / seni sevdim / ve / gidiyorum" dizelerinin şiirden çıkarılışı, *kendiliği* zedeleyecek tasarruflar değildir. Bu değişikliklerin biçim kaygısıyla yapıldığı anlaşılmaktadır.

Cemal Süreya'nın duyuşa yönelik sonradan gelen tasarrufları, *Üvercinka*'nın yayımlandığı yıl "Hür Hamamlar Denizi" üzerinden küçük ama manidar bir tartışmaya konu olmuştur. Orhan Duru'nun *Üvercinka* üzerine yazdığı eleştirel bir yazıya Muzaffer Erdost "Üvercinka'nın İlk Noktasında Tartışma" başlıklı yazıyla karşılık verir. Erdost, Cemal Süreya'nm Orhan Duru'nun ileri sürdüğü gibi, "bileşimci bir şair" olmadığını savunur ve yazarın çıkış noktasını elinden alır. Yazısını şiirin yeni bir algısı, başka bir deyişle "şiir üzerinde düşünmek" noktasında ilerleten Muzaffer Erdost, Cemal Süreya'nm *Üvercika*'ya alırken bazı şiirlerinde küçük değişikliklere gitmesini de şairin şiir üzerinde düşünüşüne yorar:

* Cemal Süreya, *999. Gün: Üstü Kalsın*, Broy Yay., İstanbul, 1991, s. 530.

"'Hamza Süiti' şiirindeki birden bire araya giren 'Afrika dediğin bir garip kıta' mısrasını neye yorumlayabiliriz... Bu şiir, ilk yayınlanışında, şimdi kitapta ayrı bir şiir gibi duran 'Afrika' şiiriyle bitmiyor muydu? 'Hür Hamamlar Denizi'nin son kesiminde yapılan değişikliği, acaba Orhan Duru sözleriyle birleştirebilecek midir?"*

Cemal Süreya'nın bazı şiirlerini *Üvercinka*'ya alırken değiştirdiği doğrudur; ama Erdost'un iddiasını kanıtlamak üzere ileri sürdüğü değişiklikler, andığı şiirlerde yapılmamıştır. "Hamza Süiti" adlı şiir ilk olarak "Süit" adı ve Cemal Süreyya imzasıyla 1953'te *Yeditepe*'de yayımlanmıştır** ve Erdost'un dediği gibi de *Üvercinka*'da "Afrika" adıyla ayrı bir şiir olarak görülen "dizeler", "Süit"in altında yer almamaktadır. *Üvercinka*'ya bağımsız bir şiir olarak konulan "Afrika", yine *Yeditepe*'de yayımlanan*** ve Cemal Süreya'nın hiçbir kitabına almadığı "Yüzükoyun" adlı şiirinin son beş dizesidir. Muzaffer Erdost, Orhan Duru'ya, belki de, şairin "Yüzükoyun" adlı şiirini kitabına almayışının gerekçesini hatırlatmak istemiştir. "Hür Hamamlar Denizi"nin son "kesim"inde yapıldığı söylenen değişiklik de Erdost'un iddiasını destekleyecek düzeyde değildir. İlk olarak *Yenilik*'te yayımlanan**** "Hür Hamamlar Denizi"ni Cemal Süreya kitabına alırken, şiirin son dizesini atmıştır. Atılan dize, "Al bakalım"dır.

Orhan Duru, yazısı aracılığıyla Cemal Süreya şiirini tartışma gündemi haline getiren Muzaffer Erdost'a, "Üvercinka Hariç Değil" başlıklı bir yazıyla karşılık vermiştir.***** *Üvercinka*'daki şiirlere iki farklı noktadan bakmanın yarattığı sorunları gidermek üzere yazıdaki iddiaları değerlendiren ve Erdost'un "espri" konusunda yaptığı ayrımla Orhan Veli ve Cemal Süreya şiirini karşı karşıya getirdiğini fark eden Orhan Duru, kendi iddiasının saptırıldığı kanısındadır: "Orhan Veli esprisiyle uygunsuzluğunu ortaya koymak kolay. Ne var ki Cemal Süreya'nın espri-

* M(uzaffer) E(rdost), "Üvercinka'nın İlk Noktasında Tartışma", *Pazar Postası*, S. 12, 23 Mart 1958, s. 12.

** Cemal Süreyya, "Süit", *Yeditepe*, S. 47, 15 Ekim 1953, s. 7.

*** Cemal Süreyya, "Yüzükoyun", *Yeditepe*, S. 60, 1 Mayıs 1954, s. 7.

**** Cemal Süreya, "Hür Hamamlar Denizi", *Yenilik*, S. 41, Mayıs 1956, s. 135.

***** Orhan Duru, "Üvercinka Hariç Değil", *Pazar Postası*, S. 14, 6 Nisan 1958, s. 12.

si Fantezist olmasından ileri geliyor." Yazar, sorunun, esprinin kaynağında değil işlevinde aranması gerektiğini ima ederek, Cemal Süreya'nm şiirindeki esprinin işlev noktasında her ne kadar Orhan Veli'den ayrılsa da kaynak noktasında bir kopuş ya da ayrılma olmadığını savunur:

> "Ama nasıl Orhan Veli Bolu üzerinden İstanbul'a giderken karaborsadan benzin aldığını anlatıp günlük olayları şiire sokuyorsa Cemal Süreya 'Enflasyon parasıyla otuz lira' demekle yapıyor. Bu hiç de bir balyoz değil. Bile bile..."

Orhan Duru'nun örnek olarak seçtiği dize anlamlıdır; çünkü bu, Muzaffer Erdost'un iddiasını kanıtlamak üzere andığı ve şairin kitaba alırken "Al bakalım" dizesini attığı "Hür Hamamlar Denizi" şiirinin son dizesidir. Yukarıdaki alıntıda Duru, "günlük olaylar"ın şiire sokulmuş olduğu iddiasını da, aynı şiirdeki günlük bir kalıp söz kullanımını hatırlatarak pekiştirmektedir. Cemal Süreya'nm şiirini "insan üzerinde" değil, "şiir üzerinde" düşünerek geliştirilmiş bir yapı olarak değerlendirip sunmanın şaire yapılacak bir "kötülük" olduğunu belirten Duru, bu iddiada ısrar edildiğinde ortaya, olmayan bir "formalist siir" çıkacağını ve bunun da bir indirgemecilik olacağını vurgular.

Bu manidar tartışmadan da anlaşılacağı gibi Cemal Süreya, Oktay Rifat ve Edip Cansever'de eleştirdiği şiire müdahaleyi, ilk kitaptan başlayarak son şiirlerine kadar sürdürmüştür. Duyuşa ve duruşa yönelik tasarruflar şeklinde değerlendirilebilecek bu tür müdahalelere son bir örnek olarak, "Yabancı Dil" adlı şiiri anılabilir.

Şairlerin şiirleri "Bütün Şiirleri" adıyla toplandığında kitap dışında kalanlar hatırlatılırken daha dikkatli olunması gerektiği açıktır. Özellikle Cemal Süreya, bu konuda bir *fırsat rantı*na dönüştürülmüştür. Şair için yapılan arkeolojik kazılarda bulunanlar, değil onunla ilgili kitapların kendi kitaplarının bile dikkatle okunmadığını göstermekte; bu da şairin okunmadığını, adının *kullanım değeri*nden yararlanıldığını düşündürmektedir. Şiir dünyasında bugün *markalaştırılan* Cemal Süreya, şairin okunur-

luğu adına ciddi bir sorunun işaretidir. Bu sorun, sadece Cemal Süreya'nın değil, markalaştırılan diğer şairlerin de şiirlerini gölgelemekte, ertelemektedir.

Yazıyı bitirirken, "Cemal Süreya'da fırsat rantı"nı saptayarak bir yanlışın üzerinden ranta katılma gibi bir niyet taşımadığımı; Cemal Süreya'ya sloganlaştırılan sözlerinden değil, şiirlerinden ve yazılarından ulaşılacağını belirtmek zorundayım. Onun Edip Cansever'i konu edindiği "992. Gün"ü bitirirken söylediklerini yineleyerek durumu belirginleştireceğimi umuyorum:

"Edebiyat tarihçisine uyarı: Cansever'in *Nerde Antigone*'sinin ilk baskısını edineceksin! Ondan bakacaksın Cansever'e ve kuşağına."

"Üvercinka" 50 Yaşında

Cemal Süreya, *Poetika* dergisinde şiirde "ilk adımları"nı anlatırken son cümle olarak, "Şiirlerimi yayımlatmada güçlük çekmedim. Ama ilk kitabımı çıkartmanın bir sorun olduğunu söyleyebilirim" der.* Dergilerde görünmeye başladığı yıl ile *Üvercinka*'nın yayımlandığı 1958 arasında beş yıl vardır. *Mülkiye, Yirminci Asır, Devrim Gençliği* ve *Mavi* dergilerinde ilk şiirleriyle 1953-1954 yıllarında görünür. *Mülkiye* dışındaki bu dergilerde görünme sıklığı, onun adının edebiyat dünyasında değil kabulünü, yayılmasını bile sağlamaktan uzaktır. *Yirminci Asır*'da yayımlanan "Üç Adet Yıldız" adlı şiiriyle kendine güven geldiğini hem *Günler*'de hem de daha açık olarak "Yazın Dergileri (1950-1960)" adlı yazısında belirtme gereği duyan Cemal Süreya, *Mülkiye, Evrim, Şimdilik, Şiir Sanatı* ve *Açık Oturum* dergilerinde yayımladığı şiirleriyle kendini "gösterir". *Mülkiye* bir tarafa, özellikle *Evrim, Açık Oturum* ve *Şiir Sanatı*, Süreya'nm şiirde yol alacağını edebiyat dünyasına hissettirir. Bu dergilerde, hem Muzaffer Erdost hem Sezai Karakoç, Süreya'nm sadece şiirlerini yayımlamakla kalmaz, başka yerlerde çıkan şiirlerine de bir yolunu bulup dikkat çeker. İlk iki dergide Erdost'un, sonuncuda Karakoç'un bir arada olma noktasında önemli katkıları bulunduğu kanısındayım. Ece Ayhan'ın "İkinci Yeni"yi Karakoç ve Süreya ile belirginleştirme kaygısının da burada olduğunu düşünüyorum.

1953-1955 yıllarında Sezai Karakoç ve Muzaffer Erdost'la bir arada görünen/duran Cemal Süreya'nm şiirlerinin yaygınlaş-

* Cemal Süreya, *Poetika*, 1. Kitap, İstanbul, 1984, s. 18.

ması ve edebiyat dünyasında "şair" olarak anılması, yukarıdaki dergilerden çok *Yenilik* ve *Yeditepe* dergilerinde sıklıkla görünmesi sonrasında gerçekleşir. Gerçi 1953'te, anılan her iki dergide de şiirleri çıkar; ama bu, dergilerin isteği ve aramasından kaynaklanan bir durum değil, kendini kabul ettirme, gösterme çabasının bir sonucudur sanki.

Cemal Süreya'yı, edebiyat dünyasında kabul görmüş başka şairlerle birlikte "*Yenilik* ozanı" diye anmakta ısrar eden Naim Tirali, ısrarında haksızdır. Ayrıca, "Ben *Yenilik* dergisinde Cemal Süreya'nm şiirini yayımlarken, hiçbir yerde daha önce imzasına rastlamamıştım"* cümlesiyle ilettiği bilgi de yanlıştır. *Yirminci Asır* ve *Devrim Gençliği* bir kenarda tutulsa bile, *Yenilik*'te yayımlanan "Adam"dan dört ay önce o yıllarda *Yenilik* kadar etkin olan ve daha "modern" bir hava taşıyan *Yeditepe*'de Süreya'nm "Onların Yani Sizin" adlı şiiri yer bulur. Kaldı ki *Yenilik*, adına rağmen *Yeditepe*'ye oranla daha "muhafazakâr" bir dergidir. Nitekim sonraki yıllarda da "İkinci Yeni" şairlerine *Pazar Postası*'yla birlikte en sağlam "yuva"nın *Yeditepe* olduğu söylenebilir.

Yenilik ve *Yeditepe*'de şiirleri yayımlanan genç şairlerin kendilerini "yeni bir şiir"in temsilcileri olarak bu iki dergide 1953-1954'te kabul ettirmeleri mümkün değildir. *Evrim*, *Açık Oturum*, *Şiir Sanatı*, *Şimdilik* gibi kısa ömürlü dergiler, şiirdeki yeni gelişmenin ayak seslerini duyurur. Buralardaki çaba, *Yenilik* ve özellikle *Yeditepe*'nin yeni şiiri kabullenmesi ve genç şairlere sayfalarını cömertçe açmasını hazırlar.

Salâh Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*'nda "Baylan"ı anlatırken Cemal Süreya'nm buraya ilk kez 1957'de ayak bastığı bilgisini verip, "Çekingen ve sessiz" olduğunu, bununla birlikte "ortanca dağları ben yarattım gibilerde" yürüdüğünü belirtir. Bu mağrur yürüyüşte Birsel, kendi payını da, o tatlı mübalağasıyla eklemeden edemez ve "Bu, biraz da Salâh Birsel'in 'Dalga' adlı şiiri üzerine bir yazı yazmasından, onu büyük ozan ilân etmesinden gelir. Nedir, Cemal'in şiirdeki başbuğluğunu hemen hemen herkes kabul etmiştir"** der. "Dalga", *Şiir Sanatı*'nda yayım-

* *Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya'nın Portresi*, (Haz.: Zühal Tekkanat), Yön Yay., İstanbul, 1998, s. 131-133.

** Salâh Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1983, s. 316.

landığı yıl Birsel, "3 Mart 1955" tarihli "Günlük"üne şöyle başlamıştır: "Cemal Süreyya'nın, *Şiir Sanatı*'nda yayımlanan "Dalga" şiirini yedinci defa okudum. Şiir, ilkinde de olduğu gibi, bir çocuk sevincine, bir iç rahatlığına iteledi."* Cemal Süreya'yı "büyük ozan ilân ettiği"ni söylediği yazı budur. Gerçi bir yıl sonra *Yenilik*'te yayımlanan "Mambo İtalyano"** başlıklı yazısında da Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya ile örneklediği "yeni şiir"i, eleştirenlere karşı savunacaktır.

Süreya, 1956'ya gelindiğinde Melih Cevdet Anday'm, Salâh Birsel'in ve bir yılın şiirini değerlendiren Ahmet Köksal'm dikkatini çekmiş ve övgülerini almış bir şairdir. Bunu, kendi deyimiyle "50 kuşağı"nın dergileri sağlamıştır.*** Bu dergilerin baskısıyla *Yeditepe* "50 Kuşağı"nm şiirini yaygınlaştırıp, edebiyat dünyasına kabul ettirmiştir.

Şiirleri *Yeditepe*'de genele yayılan şairler, 1956'dan başlayarak kendi mevzilerini oluşturur. *Pazar Postası* ile *A dergisi*, bu mevzilerin en güçlüleridir. 1957'de Cemal Süreya'nın "Baylan"a mağrur bir eda ile girişinde, şiirleri olduğu kadar yazılarının da etkisi vardır. Yazılarının ilk hedefi Oktay Rifat'tır. Nitekim ömrü boyunca meşgul olduğu dört şairden biridir Oktay Rifat; diğerleri ise Dağlarca, Nâzım Hikmet ve Turgut Uyar. Attilâ İlhan'la girişti ğ i polemiklere rağmen, İlhan'm onu anılan şairler kadar meşgul ettiği kanısında değilim. Öyle ki üzerinden elli yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen, bir slogana dönüştü(rüldü)ğü için hâlâ yanlış anlaşılan "Folklor Şiire Düşman" yazısının hedefi Oktay Rifat'tır. Diğerlerini, Oktay Rifat gibi hedef haline getirmemişse de, kendini onlarla tartmış gibidir. *Pazar Postası*'nda Attilâ İlhan, *Köprü*'de Asım Bezirci ile giriştiği polemikler, Süreya'ya şöhret getirdiği gibi, şiirine ilginin yoğunlaşmasını da hazırlamıştır. Bütün bu gelişmeler içinde *Üvercinka*'nın çıkmasının kendi deyimiyle "bir sorun oluşu" düşündürücü.

* Salâh Birsel, *Günlük*, Yeditepe Yay., İstanbul, 1955, s. 89.

** Salâh Birsel, "Mambo İtalyano", *Yenilik*, S. 50, 15 Aralık 1956.

*** "Edebiyatımızda Dergiler" başlıklı yazısında şöyle der: "50 kuşağı ise kendi dergilerini yaratıyor: Şimdilik, Açık Oturum, Dönem, Değişim, A, Şairler Yaprağı, Pazar Postası, Varan, Çağıltı, Onüç, Evrim vb." *Günübirlik*, Adam Yay., İstanbul, s. 63.

Daha önce başka yazılarda da 1958-1959 yıllarının "İkinci Yeni" birikiminin kitaplaşması açısından önemli bir buluşma anı olduğunu belirttim. İlhan Berk'in *Galile Denizi* (1958), Turgut Uyar'm *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959), Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* (1958), Cemal Süreya'nın *Üvercinka* (1958), Ece Ayhan'ın *Kınar Hanımın Denizleri* (1959), Sezai Karakoç'un *Körfez* (1959) ve Ülkü Tamer'in *Soğuk Otların Altında* (1959) adlı kitapları, bu iki yılda yayımlanır. "İkinci Yeni", anılan kitaplarla kendini daha bir belirginleştirir ve kabul ettirir. Daha ileri gidilerek, bu kitaplarla "İkinci Yeni"nin tamamlanıp kapandığı bile söylenebilir.

Şubat 2008'de elli yaşında olan *Üvercinka*, yukarıdaki kitapların hepsinden daha özel bir anlama sahiptir. *Üvercinka* ile, bir bakıma, "İkinci Yeni" şiirinin sağlaması yapılmak istenmiş; dolayısıyla bu şiir, kitabın üzerinden değerlendirilip tartışılmıştır. *Üvercinka* üzerine basında yer alan çözümleyici ilk yazıda Orhan Duru'nun, "Bir kuşak şairini arıyordu. Galiba buldu" sözü anlamlıdır. Gerçi Duru, daha çok okuyucu merkezli ve tematik bir "karşılık" gözetir; ama kitap üzerinden gelişen tartışmalarda, okuyucunun yerini bir kuşak ve onların şiiri alır. *Üvercinka* için o yıllarda yazılan, bugün için de değerini ve önemini koruyan iki yazı Sezai Karakoç ve Ahmet Oktay imzasını taşır. Bu yazılarda da, içeriden ve dışarıdan bir şiir anlayışının alttan alta değerlendirildiği anlaşılır. Yine de metnin kaybedilmediğini belirtmek gerekir.

Üvercinka yayımlanması, belki yayınının gecikmesi sürecinde bazı sorunlarla karşılaşmışsa da edebiyat dünyasında olduğu kadar, okuyucu katında da yoğun bir ilgi görmüştür. Bunda, Cemal Süreya'nm kitaptaki şiirleri kadar, yazdığı yazıların ve girdiği polemiklerin de etkisi vardır. Bütün bunlara, "Yeditepe Yaymları"mn *Üvercinka*'ya "yatırım yaptığı"nı da eklemek gerekir. Kitabın çıkma aşamasında *Yeditepe*'de duyurulması, kitapla ilgili yazıların ardı ardına yayımlanması, *Üvercinka*'yı ilgi odağı haline getirmiştir. Ülkü Tamer, *Üvercinka*'ya gösterilen ilgiyi şöyle hatırlamaktadır: "Cemal Süreya'nm ilk kitabı 'Üvercinka' yeni yayımlandığına göre, sanırım 1958'di. (...) İlk kitabıyla inanılmaz bir 'patlama' yapmıştı Cemal. 'Üvercinka'nın ikinci baskısı tü-

kenmek üzereydi."* Yeditepe Yayınları'ndan çıkan hiçbir şiir kitabının değil birkaç ayda, birkaç yılda bile yeni bir baskı yapmadığı düşünülürse *Üvercinka*'nın gördüğü ilgi daha iyi anlaşılır.

Orhan Duru daha şiirler kitaplaşmadan 1956'da yazdığı bir yazıda, Cemal Süreya'nın "fantezi"ye ve "formalizm"e kayma tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu yazmıştır. Bugün elli yaşında bir genç olan *Üvercinka*'nın bu diriliğini, büyük ölçüde, Duru'nun belirttiği tehlikeden sağladığı söylenebilir. Risk almış bir kitaptır *Üvercinka* ve "uçurumda açma", "sallantılı olma" durumunu varlığıyla haber vermiştir. Bu noktada, "Hür Hamamlar Denizi"nin bir dizesi geliyor aklıma: "Dur bakalım".

* Ülkü Tamer, "Bir Dakika Ara", *Milliyet*, 24 Ocak 2001.

"Üvercinka" *Kim/in?*

Cemal Süreya'nın hem bir şiirinin hem de ilk kitabının adı olan "Üvercinka" sözcüğü, kitabın yayımlandığı yıl ilgi odağı olmuştur. Geçen zaman içinde bu ilgiden pek bir şey eksilmediği gibi, "Üvercinka"nm efsaneleştiği bile söylenebilir. Efsanenin önemini bilen ve önemine binaen sonraları "Ün ve Efsane" başlıklı bir de yazı yazan Cemal Süreya, kitabın yayımlandığı günlerde, sözcüğün anlamıyla ilgili olarak kendisine yöneltilen bir soruyu cevaplarken bir yandan efsaneyi bozmuş, diğer yandan da ona katkıda bulunmuştur. Halis Acarı'nın [Asım Bezirci] "Ne demek *Üvercinka*, açıklar mısınız?" sorusunu şöyle cevaplar:

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

Anlaşılabileceği gibi, biçim sapmasını örnekleyen "Üvercinka", "kelimeyi zorlamak" anlayışının uzantısı olarak, "güvercin" sözcüğü üzerinden bir kadın gözetilerek türetilmiş ve "barış, aşk, dayatma"nın göstergesi şeklinde düşünülmüştür. Bu, şiir içi

* Halis Acarı, "Üvercinka Dedi ki...", *Pazar Postası*, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 14.

bir açıklamadır ve şiirde dil sapmasının 1950'lerin ikinci yarısında gördüğü rağbetin uzantısıdır. Efsanenin bozulduğu yer de burasıdır zaten. Şair, çağrışıma açık olan yeni bir sözcük türetmiştir; hepsi bu. Kendisi de "ufak, anlamlı bir kesit" vurgusuyla türettiği sözcüğün abartılmaması gerektiğini hissettirir sanki. Bununla birlikte, "işin ikinci nedeni" efsaneyi hazırlar. Edebiyatın dışındakiler de, efsaneyle ilgilenir. Sözcük etrafında gelişen efsane, farklı boyutlar da kazanır. Bunlardan ilginç birine geçmeden önce, "Üvercinka" sözcüğünün dil içi yorumuna değineceğim.

Prof. Dr. Doğan Aksan, şiirde dil sapmaları ve bunlarla gelen çağrışım zenginliği üzerinde durduğu yazılarının bazılarında, Cemal Süreya'nın şiirini örnek olarak anar ve "Üvercinka" sözcüğünün çağrışım değerini yorumlayarak şöyle der: "Şairin bilinçli olarak kullandığını sandığımız *Üvercinka* da böylece her şeyden önce *güvercin*'i çağrıştırmaktadır. Şiirde sözü edilen kadınla ve bu göstergeyle ilgili tasarımlar okuyan/dinleyenin zihninde canlanmaktadır. Sözcüğün sonundaki *-ka* ise, İslav kadın adlarına getirilen bir küçültme ekidir. Gerek güvercin tasarımı, gerek İslav kadınları imgesi şiirde anlatılan kadınla birleştirilmekte, böylece okuyanın/dinleyenin zihninde değişik ve zengin bir tasarımlar yumağı oluşturulmaktadır."* Sapmaların da dile dahil olduğunu ve şiir dilinin doğal dilden beslendiğini haber veren bu yorum, "Üvercinka" sözcüğü için söylenecek başka söz bırakmaz. Ancak Aksan'm getirdiği yorumu, *Üvercinka*'da yer alan diğer bazı şiirlerdeki göstergelerle desteklemek, açmak ve zenginleştirmek mümkündür. Bunu, sözcük etrafında gelişen efsanenin ilginç bir yansımasını değerlendirdikten sonra yapacağım.

Muzaffer İlhan Erdost; Nâzım Hikmet, Cemal Süreya ve Ahmed Arif üzerine yazdığı yazıları *Üç Şair* adlı kitabında bir araya getirirken, sunuşta "Üvercinka" ile ilgili olarak şunları yazar:

> "Yazarken ilk kitabı *Üvercinka*'ya da baktım. İlkin 1958'de yayınlanmış. Benim *Dost*'ta yayınlanan 'Güvercin Kayaları' şii-

* Prof. Dr. Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiiri Dili*, BE-TA Basım Yayım A.Ş., Ankara, 1993, s. 105.

rim ise 1956'da. Cemal'in Ankara'ya son gelişlerinden birinde, bizim evde yemek yerken sormuştum, 'Güvercin Kayaları' mı önce, Üvercinka mı diye. Üvercinka önce demişti. Benim 'Güvercin Kayaları', Ocak 1956'da yayınlanmış 'Üvercinka' şiirinin altında da yazılış tarihi olarak '1956' var. Ama 'Güvercin Kayaları' şiirimi, Cemal Süreyya'ya niçin sunmuşum! Gönlüyle aldığı ve kimliğine koymadığı 'Süreyya'daki 'y'nin birini de atmamış daha. Üstelik 'Güvercin Kayaları', kendi yöremden bir yer adı, yani benim türetmem değil. Ama şu kesin: Ne öykü, ne şiir, hiçbirini kimseye sunmamışım. Cemal hariç."*

"Üvercinka" ile "Güvercin Kayaları" birlikte okunduğunda, şiirlerin dünyasının birbiriyle hiçbir ilgisi ve ilişkisinin olmadığı görülür. Bu önemli ayrıntı bir yana, Muzaffer İlhan Erdost'un söyledikleri de tashihe muhtaçtır. Öncelikle andığı "Güvercin Kayaları" adlı şiiri, *Dost* dergisinde değil, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nde (C. 11, S. 48, Ocak 1956, s. 18) yayımlanmıştır. *Dost* dergisi, Mayıs 1957'de, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* kapandıktan sonra** yine Salim Şengil tarafından yayımlanmaya başlanmıştır. Cemal Süreya'nm *Üvercinka* kitabı 1958'de çıkmış; ama "Üvercinka" adlı şiiri, *Yeditepe* dergisinin 1 Aralık 1955 tarihli 96. sayısında (s. 2) yayımlanmıştır. Gerçi, *Üvercinka*'nın ilk baskısında ve sonraki baskılarında şiirin altında "1956" tarihi vardır. Cemal Süreya, *Üvercinka*'yı yayma hazırlarken şiirleri aklında kaldığı kadarıyla tarihlendirdiği için, kitaptaki bazı şiirlerin altındaki tarihlerle ilk yayımlandıkları tarihler birbirine uymamaktadır. Erdost'u yanıltan da budur. Dolayısıyla, Süreya'nm yemek masasında Erdost'a verdiği cevap doğrudur.

Muzaffer İlhan Erdost'un, Cemal Süreya'nm isminden bir "y"yi atmasına dair aktardığı bilgi de yanlıştır. Yazar, şiirini her ne kadar "C. Süreyya'ya" ithaf etmiş olsa da, Cemal Süreya, "Adımın bir harfini atıyorum" dizesiyle bitirdiği "Elma" adlı şiirini, gerçekten de "adının bir harfini atarak" "Cemal Süreya" imzasıyla yayımlamıştır. "Elma" ilk olarak *Şairler Yaprağı* dergi-

* Muzaffer İlhan Erdost, *Üç Şair Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmed Arif*, Onur Yay., Ankara, 1994, s. 11.

** Derginin yayınına, 13. ciltte ve Mart-Nisan 1957 tarihli 62-63. sayı ile son verilmiştir.

sinin Ocak 1956 tarihli 19. sayısında (s. 20, arka kapak) çıkmıştır. Şair, dergiyi çıkaran Nedret Gürcan'a yazdığı "20 Kasım 1955" tarihli mektubunda, adından bir harf attığını belirtir; bunun nedenini açıklar ve Gürcan'ı, dergide imzasının "Cemal Süreya" olarak görünmesi konusunda uyarır: "Kardeşim ben çok sevdiğim biriyle bahse tutuştum, kaybettim. Adımın bir harfini atıyorum. Bundan böyle *Süreyya* değil, *Süreya*. Buna dikkat et."*

Yeditepe'de yayımlanan "Üvercinka"nın altında da "Cemal Süreya" adı okunmaktadır. Bu bilgilerden çıkan sonuç, Erdost'un ima ettiği gibi, Süreya'nm "Güvercin Kayaları" şiirinden esinlenerek "Üvercinka" sözcüğünü türetmediği ve bu sözcüğün "kaya" ile ilişkisi olmadığıdır. Cemal Süreya şiirinin karakteristik özelliklerinden olan "çağrışıma bağlılık" düşünüldüğünde "Üvercinka"nın "Güvercin Kayaları"nı çağrıştırması normal olsa da, Süreya'nm *Üvercinka*'daki şiirlerini en iyi bilenlerden biri olan Muzaffer İlhan Erdost'un "Üvercinka"yı kendi şiiriyle ilişkilendirmesi ilginçtir. Oysa Süreya'nm şiirlerini anlamaya yanaşmayan Attilâ İlhan bile 1950'lerin sonunda, Doğan Aksan'ın yıllar sonra yapacağı yoruma benzer bir açıklama getirmiştir "Üvercinka" için. Attilâ İlhan, Oğuz Arıkanlı'nın *Maça Kızı*, Özdemir Nutku'nun *Bölük Yaşantı* ve Cemal Süreya'nm *Üvercinka*'sını değerlendirirken, sözü bu genç şairlerin "çağın etkisini taşıdıkları halde belirli bir ülkenin etkisini taşımadıklarına" getirip, "Bu eserlerin üçü de son beş yıl içinde Türkiye'de yazıldıkları halde hiç de 'Türk' değiller" der ve Süreya'nm "Üvercinka"sını söylediklerinin kanıtı olarak ileri sürer: "[Ş]air Süreyya'da [A. İlhan böyle yazıyor] sevilen kızın adından itibaren her şey Türk vasıflarını yitirmektedir."**

Çağrışım açısından bakıldığında, Muzaffer İlhan Erdost'un "Güvercin Kayaları" değil, Arif Damar'm "Üvercinka"dan neredeyse üç yıl sonra yayımlanan "Güvercin Kanadıyla" adlı şiiri, "Üvercinka"nın dünyasına yakın görünür:

* "Cemal Süreya'dan Nedret Gürcan'a Mektuplar", *Posta Kutusu*, S. 1, Güz 2003, s. 192.

** Attilâ İlhan, "Üç Eksi Bir veya 'Yeniler'i Takdim", *Dost*, C. 3, S. 13, Ekim 1958, s. 20.

"Güvercinin kanadını kırdılar
Ak kanadını yarı yolda
Selâmım boyandı kana
Selâmım boyandı kana"*

"Üvercinka" sözcüğünün Cemal Süreya'nın ilk kitabındaki şiirleriyle ilişkisine şimdi geçilebilir. Bu sözcüğün açtığı çağrışım alanı içinde değerlendirilebilecek imajlar ve semboller vardır *Üvercinka*'daki bazı şiirlerde. "Cıgarayı Attım Denize" adlı şiirin ilk biriminde, kitabın adına bir gönderme yapılırcasına, bir "kadın", "güvercin" olarak imaja dönüştürülür. "Şimdi bir güvercinin uçuşunu bölüşüyoruz"** denilerek, güvercine barışın sembolü olarak dikkat çekilir. Ardından gökyüzünün rengi "meşhur mavilik" diye belirlenir ki, bu da özgürlüğü çağrıştırır.

"Şiir"de "güvercin" ve "göz" sözcükleri çağrışımlarla zenginleştirildiği kadar, sembolik anlamlarıyla da değerlendirilir. Güvercini, hep mavi gökyüzüyle sunan anlatıcı, hem sözcüğün barışın simgesi olarak kullanılmasını gözetir hem de onu özgürlüğün sembolüne dönüştürür. Ayrıca güvercin, her iki durumda da kadının göstereni olur. Mavi gözleriyle sunulan kadın da, şiirlerde özgürlüğün, rahatlığın ve barışın sembolüne dönüşür. "Kadın gözlerini koydu ortaya / Bir mavi bir gökyüzü aldı çevrelerini" (s. 26) dizeleri, söylenenleri somutlaştırmak üzere anılabilir. "Türkü"nün şu dizelerinde ise, kadınla güvercin benzerliği daha açık biçimde sunulur: "Bir güvercin akıntısında kesin güvercinler / Uçsuz bucaksız bana bakıyorsun" (s. 28).

"Aşk" başlıklı şiirin "Şurda senin gözlerindeki bakımsız mavi, güzel lâflı İstanbullar" (s. 14) dizesindeki "bakımsız mavi" bağdaştırmasında görülen anlam sapması, söz konusu edilen kadının gözlerindeki sevince doyum olmadığını çağrıştırır. Bu bağdaştırmayı, "bakmaya doyum olmayan" diye düşünmek mümkündür.

Anılan şiirlerdeki anlam örüntüsü veya çağrışım alanı, tam da Cemal Süreya'nın Halis Acarı'ya söylediklerini belirginleşti-

* Arif Damar, "Güvercin Kanadıyla", *Dost*, C. 3, S. 13, Ekim 1958, s. 51.

** Cemal Süreya, *Üvercinka*, Yeditepe Yay., İstanbul, 1958. Şiir alıntıları kitabın bu baskısındandır.

rir. Bu, "Barışa, aşka, dayatmaya dönük" bir çağrışım alanıdır ve özgürlüğü haber verir. Güvercin, kanatlar, kanatlar arasında fark edilen gökyüzü ve onun genişliğiyle sonsuzlaşan doyumsuz gözler, "Üvercinka"da olduğu gibi, hep özgürlük için çalışır; fakat bu, daha çok bireyin arzusunu engelleyen dayatmalara karşı talep edilen bir özgürlüktür. Dolayısıyla "beden"le hapsolmuştur. Ahmet Oktay, durumu *Üvercinka* yayımlandığı yıl görmüş ve Cemal Süreya'nm Attilâ İlhan'ı eleştirmek üzere kullandığı "hümanizma" argümanı üzerinden belirginleştirerek, "hümanizmanm güme gidebileceğini" vurgulamıştır.* "Üvercinka"nın kimliği araştırılırken Cemal Süreya'nın şiirinin güme gitmemesi, şiirin "ün ve efsane"ye yenilmemesi için onun dil içinde anlam bulan bir organizma olduğu unutulmamalıdır. Yazının söylediği de, bundan ibarettir.

* Ahmet Oktay, "Hoş Geldin Üvercinka", *Yeni Ufuklar*, S. 71, Nisan 1958, s. 282-285.

Ülkü Tamer'in Pazar Postası*'ndaki Hazırlığı*

1950'lerde şiir yayımlamak için *Varlık* ve *Yeditepe*'yi düşünen ama bunlar "ulaşılması çok güç doruklar" gibi göründüğü için, gençlere açık olan *Kaynak* dergisini gözüne kestirip "Dünyanın Bir Köşesinden Lucia"* adlı şiirini oraya gönderen Ülkü Tamer, yayımlanan bu ilk şiirini, kadın isimlerine yazılmış şiirlere öykünerek kurduğunu belirtir. Şiirinin yayımlanmasından güç alarak *Varlık*'a da şiir gönderir; gönderdikleri orada da yayımlanır. Ülkü Tamer, "benim ilk defa bir dergide sürekli olarak şiirimin yayınlanması *Pazar Postası*'nda oldu" dedikten sonra "*Pazar Postası*'nın sürekli şairlerinden oldum"** diyerek sürdürür sözlerini. *Pazar Postası*'nın "sürekli şairlerinden ol[mak]" İkinci Yeni'ye eklemlenmek anlamına gelir. Muzaffer Erdost, Ülkü Tamer'i İkinci Yeni'yi başlatanlardan biri olarak anmayıp da "bunlar arasına" diyerek eklemekte haklıdır;*** çünkü Tamer, bu şiiri *başlatanlardan* ya da bu şiire *girenlerden, katılanlardan* değil, *eklenenlerden* biridir; yaşı ancak buna elvermektedir. Bu eklenme, Orhan Kâhyaoğlu'nun deyimiyle Ülkü Tamer özelinde "yeniliği erken yakalayan [bir] Şiir"in**** doğmasını hazırlamıştır. *Pazar Postası*, bu doğumda merkezi bir rol oynamıştır.

Ülkü Tamer *Pazar Postası*'na Eliot'tan çevirdiği "Marina" adlı şiirle girer. Kendinin de belirttiği gibi, gönderdiği hafta hiç

* *Kaynak*, S. 98, Eylül 1954, s. 280–281.

** Orhan Kâhyaoğlu-Necmiye Alpay, "Ülkü Tamer'le Söyleşi", *Ludingirra*, S. 5, Bahar'98, s. 53.

*** "Şiirimizi Götürenler", *Pazar Postası*, Y. 5, S. 4, 27 Ekim 1957.

**** *Ludingirra*, S. 5, Bahar'98, s. 77.

bekletilmeden ve beğenilerek yayımlanan bu çevirisinin ardından *Pazar Postası*'na şiirlerini ulaştırır. Çevirdiği şiirlerle kendi şiirleri art arda yayımlanır. Ülkü Tamer, İkinci Yeni'nin mevzii durumundaki *Pazar Postası*'nın "Sanat Edebiyat" sayfalarında; fantastik iki hikâyesi, Sezai Karakoç'un bir yazısına karşılık vermesiyle başlayan iki tartışma yazısı, gazetenin bir sorusuna verdiği cevap ve *Sel* dergisindeki bir yazı münasebetiyle taşra dergilerini küçümseyen kısa bir cevabı ile görünür.

Pazar Postası'ndaki Şiirleri

Ülkü Tamer *Pazar Postası*'nda yayımladığı şiirlerinin çoğunu kitaplarına almamıştır. Memet Fuat şairle yaptığı bir söyleşide, Ülkü Tamer'in şiirinde "dört dönem bulunduğunu belirtip *Pazar Postası*'ndaki şiirlerinden bazılarını da içeren *Soğuk Otların Altında* (1959) kitabını ilk dönemin ürünü olarak öne çıkarır. Memet Fuat'a göre şair, "Birinci döneminde aranışlar içinde[dir]; çeşitli şairlerle ilişki kurar, yerli yabancı. Kendi şiirini deneyerek arayan, değişik anlayışlarla şiirler yazan bir şairdir." Ülkü Tamer, Memet Fuat'ın "bölümleme"sini "hiç yadırgatıcı" bulmadığını söyledikten sonra belirlenen ilk dönemi için şu açıklamaları yapar:

> "1959'da çıkan ilk kitabım 'Soğuk Otların Altında', okul sıralarında yazdığım birtakım şiirlerden sonra dergilerde yayımlanan ilk şiirlerimi topladığım kitaptı. Tabii, çok arayışlar içindeydim. Hâlâ da öyleyim ya... Okuduğum kitaplara, şiirlere, özellikle yabancı şiirlere çok açıktım, onların etkisi altındaydım."*

Bu sözler, Tamer'in daha ilk kitabında bazı şiirlerini neden dışarıda bıraktığını belirginleştirir. Gençlerin "taklit"ten kaçınıp "etki"ye açık olması gerektiğini belirten şair, ilk kitabına gelirken etki altında kaldığının farkındadır. *Pazar Postası*'nda yayımlanan ve orada kalan bazı şiirleri; kimlerden, ne oranda etkilen-

* Memet Fuat-Zülfü Livaneli, "Ülkü Tamer'le 'Yanardağ'ın Üstündeki Kuş' Üstüne", *Hürriyet Gösteri*, S. 65, Nisan 1986, s. 20.

diğinin görülmesi bakımından önemlidir. Çevirdiği şiirlerin de aynı önemi taşıdığı söylenebilir. Önce kendi şiirlerine bakalım.

Ülkü Tamer'in *Pazar Postası*'nda ilk olarak "Mavi Kuş"* adlı şiiri görünür. İlk kitabına aldığı "Bay Çingene" adlı şiiri Tamer'in sesini ne kadar taşırsa bayan olduğu hissedilen "çingene" figürlü "Mavi Kuş" da o sesin o kadar uzağına düşer. Pek çok etki aldığı hissedilen şiirin bütünlüğü olmadığı gibi, yapısı da zayıftır. "Walter Mitty Yergisi" adlı ikinci şiir, Tamer'in "arayışını" belirgin biçimde yansıtır. *Pazar Postası*'nda benzerine çokça rastlanan deformasyon örnekleriyle dolu şiirde Cemal Süreya'nın sesi de duyulur:

"Yetişkin bir oğlan gibi flüt çalmaklar
Öte yanda bildiğiniz duyular kahrı – gidiş
Biz size söyledik çiçekler yine çiçekler
Hiç bizi bildiniz mi bilmediniz biz flüt
Hem de yetişkin bir oğlan gibi hem de tıpkı.
...
Saygılı türküler dediklerinizi mim koyduk
Hep onları biz ohoo ölümlü severdik
Biz dedikse biz yollu bir sürü kurabiye
Hele yeni yollara çıkışı İskender'in
Kurabiyeler içinde kıral bir kurabiye."**

"Kavaklık"*** ile "Kırallar Türküsü"**** de Cemal Süreya'nm havasını taşıyan şiirlerdir. Ülkü Tamer'in *Pazar Postası*'nda bıraktığı "Yoksul Kapı",***** İkinci Yeni "furyası"nın anlamsıza uzanan örneklerindendir. "Viva Le Kıral", Tamer'in "kral" figürlü şiirlerinin ilkidir. Bir düşünce ile belirginleştirilmek istenen şiirde, bu niyetin gerçekleştirilemediği açıktır. Bununla birlikte, şu dizelerde Tamer'in gelecekteki bazı şiirlerinin nüvesini bulmak mümkündür:

* *PP*, Y. 5, S. 12, 17 Mart 1957, s. 6.
** *PP*, Y. 5, S. 15, 7 Nisan 1957, s. 6.
*** *PP*, Y. 5, S. 40, 13 Ekim 1957, s. 7.
**** *PP*, Y. 5, S. 42, 27 Ekim 1957, s. 12.
***** *PP*, Y. 5, S. 17, 21 Nisan 1957, s. 7.

"Giyotinler yeniden kurulsun alanlarda
Çarşılardan birisi görevli – öyle sansın
Ben kıralın sağ kolu bunlar benzerlerim
Biz tek mızrak – söylüyoruz bakın – kirpiler
Ölüleri darağaçlarmda kalmış kıralsız
Eski papalar örneği el kaldırıyor

Asmalarla"*

"Des Taureaux Du Dauphin" adlı şiirde dili zorlamadan bir kral hikâyesi anlatır Tamer. "Sular hep yeni yetişmişti, ah siz hiç bilmediğiniz bilmezler yaşadınız / Arenalar başka kanlara açıldı onlar baktılar köşesinde oturuyordu kıralın oğlu yeni yetkin"** dizeleriyle düşünceden hız alacağı beklenen şiir, izlenmiş bir filmin anlatımı şeklinde sürer ve öyle de biter.

"Sevişmeğe bile faydalı şekerler dağıtıyorum / Haydin alın durmayın başka yok ha şeker / Güneşin denize değdiği an midyelerden topladım."*** dizeleriyle biten ve Cemal Süreya'nm Garcia Lorca'dan çevirdiği bir "Sonnet" ile Ece Ayhan'ın "Gül Gibi Kanto" adlı şiiriyle "Şiir Özel Sayfası"nda yer alan "Oh", İkinci Yeni'nin ses atmosferini ve söz havuzunu kullanır. Anılan özel sayfada Bozbekiroğlu, Alim Atay ve Özdemir İnce'nin de şiirleri vardır; ama Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Ülkü Tamer, *Pazar Postası*'nın fotoğraflarıyla öne çıkardığı şairler olarak algılanır.

"Kız",**** sağlam bir şiir olmasına ve *İzlerimiz*'de 1958'de tekrar yayımlamasına rağmen şair onu da yayımlandığı yerde bırakmıştır. Bu şiire karşı tutumunda, "Kız"ın naifliği ve var olan beğeniye yakınlığının belirleyici olduğu söylenebilir. Aynı durumun biraz Cemal Süreya'yı duyuran "Kuğuda Gül Gülde Kuğu"***** adlı şiir için de geçerli olduğu kanısındayım.

"Çok Yönlü Kıral Hazretleri"nde, İkinci Yeni'nin söyleyiş özellikleri hissedilir:

* *PP*, Y. 5, S. 20, 19 Mayıs 1957, s. 7.
** *PP*, Y. 5, S. 27, 7 Temmuz 1957, s. 7.
*** *PP*, Y. 5, S. 37, 22 Eylül 1957, s. 10.
**** *PP*, Y. 5, S. 47, 1 Aralık 1957, s. 7.
***** *PP*, Y. 5, S. 49, 15 Aralık 1957, s. 7.

"Çok yönlü kıral hazretleri özel bahçelerde
Açılın yahu hiç uygarlık bilmezler benzeri dolaşmayın
Kendi içine kalabalık çoğalmak istiyor yalnız
Dolaşmayın kötü olur sonra kıral aslan arıyor"*

Bu dizelerle başlayan şiirde konuşma diline yakın durulmakla birlikte deformasyonlara gidildiği de görülür. Şiirin bütününden, fantastik bir filmin yeniden kurulduğu izlenimi alınır. "Kıral Ağladı"** adlı şiir ise, aynı figürün bolluk içindeki iç sıkıntısını yansıtır.

"Denizle Başlıyan Duvarlar" adı altında yayımlanan ve her birine yeni bir ad verilen şiirlerin ilki "Avuçları Cezayir", bu uzun şiirin dünyası hakkında ipuçları sunar:

"İsa Kudüs'lü bir oğlan,
Herhangi bir ölü kadar önemli,
Geldi, Afrika sanarak,
Akdeniz'den kurtarmağa
Akdeniz'i."

"İsa Kumlu Denizde", "Kırallarm Ölümü" ve "Gazel" başlıkları ile biçimsel olarak ayrılan şiir, belli bir sesi yakalayamadığı gibi, "İsa" üzerinden geliştirilmek istenen durumlarda da bütünlüğe ulaştırılamamıştır. Dört bölümlük şiirde, "Yeni bir yokluk kadar gerçek şimdi çocukluğumuz // Çocuklar her yerde aynı gökyüzüne bakıyorlar ve biz hep çocuklarız."*** gibi dikkat çeken dizeler vardır.

İnsanın ölüm kaçınılmaz olduğunda nerelerde ölmesi gerektiğini coşkuyla söyleyen "Çadır", bütünlüklü bir şiir olmasına rağmen kitaplarına girememiştir Tamer'in. Fakat "Çadır"; "ölüm" teması, "boğa" ve "çarşı" gösterenleriyle sonraki şiirlere hazırlık gibidir:

* *PP*, Y. 6, S. 2, 12 Ocak 1958, s. 7.
** *PP*, Y. 6, S. 42, 19 Ekim 1958, s. 8.
*** *PP*, Y. 6, S. 23, 8 Haziran 1958, s. 9.

"Çarşı tenteli bir alandır ayakta durulan
Güneş azgın bir boğadır kâğıda ekli
Çarşıda ölmeli insan ölürse."*

Soğuk Otların Altında'yı açan "O Eski Bir Güvercindi..."** ile hemen onun ardından gelen "Dokuma",*** Ülkü Tamer'in *Pazar Postası*'nda yayımlanan şiirlerindendir. Her iki şiir de, yeni bir şairi hayli güçlü bir biçimde haber verir. Tamer'in "ilk dönem"ini en iyi temsil edecek şiirlerden biri olarak düşündüğüm "Dokuma"da, Turgut Uyar'ın trajik duyuşuna benzer bir duyuş vardır.

İlk kitabına aldığı şiirlerinden "Asya Şarkıları" başlığı altında yayımladığı "Çin Çocuk"ta,**** Cemal Süreya havası hissedilir.

İlk kitabına birkaç biçimsel tasarrufla aldığı "Uzak Ev"de, ölüm temasını yangın-alev metaforu üzerinden işler Tamer. Şiirin ilk iki birimindeki ses, Sezai Karakoç'un "Anneler ve Çocuklar" adlı şiirini çağrıştırmakla birlikte atmosferle duyuşun yeniden tasarlandığı görülür:

"Çocuk kemikten atıdır ölümün
En korkak silâhı yangın
Ahşap kuşudur ölümün

Saçlarını yalnız minarelere açmış
Her gece yeniden ölen annesi
Ama yangınla sahiden ölen"*****

Ülkü Tamer, "Çiçek yüklü ölümler taşınır İstanbul'a" dizesiyle biten ve ölüm temasıyla ağırlaşan "İstanbul"****** adlı şiirini, ilk kitabına almıştır. Şiire Metin Eloğlu'nun bir deseniyle zenginlik kazandırılması, *Pazar Postası*'nın Ülkü Tamer'i "şair"i olarak gördüğünün işaretidir.

* *PP*, Y. 6, S. 36, 7 Eylül 1958, s. 9.
** *PP*, Y. 6, S. 48, 30 Kasım 1958, s. 10.
*** *PP*, Y. 6, S. 50, 14 Aralık 1958, s. 9.
**** *PP*, Y. 6, S. 15, 13 Nisan 1958, s. 7.
***** *PP*, Y. 6, S. 39, 28 Eylül 1958, s. 9.
****** *PP*, Y. 6, S. 46, 16 Kasım 1958, s. 11.

Soğuk Otların Altında'daki "Ölüler Gemisi"nin şiirlerinden biri olacak olan "Saklı Kuş"* ile Cemal Süreya'nın "San" adlı şiiri birlikte okunduğunda benzer duyuşun farklı buluşlarla yenilendiği anlaşılır. Şiiri, Modigliani'nin çıplaklarından birinin süslemesi de bir işaret olarak yorumlanabilir, belki.

Pazar Postası'nda Ülkü Tamer'in iki de hikâyesi yayımlanır. Şairin yıllar sonra "Ben bir de öykü yazdım gönderdim *Pazar Postası*'na, 'Elam Heykelleri' diye bir öykü. O da şiirde İkinci Yeni neyse, öykü de öyle bir şey. Hiçbir şey anlamak mümkün değil. Ben bile anlayamamıştım ne yazdığımı. Tamamen özentili bir şeydi."** sözleriyle andığı "Kalde Suyu"*** ve "Kalde Suyu: 2 Elam Öyküleri",**** Sümerler dönemine yerleştirilmeye çalışılmış fantastik metinlerdir. Ülkü Tamer bu metinlerini yıllar sonra her ne kadar dışlayarak ansa da bunlar, 1958'de "sanat edebiyat dergisi" *İzlerimiz*'in 29. sayısında tekrar yayımlanır. Üstelik metinler artar. "I. Kalde Suyu, II. Babil'den Babil'e, III. Akad'larda Bir Çarşı, IV. Elâm Hikâyeleri, V. Asur İçin Güller" başlığını taşıyan metinler, "Sümer" adı altında ve "Sümer'in saçları çok uzundu..." epigrafıyla yayımlanır.

"Elam Heykelleri"nin *Pazar Postası*'nda yayımlandığı sayfada Erdal Öz'ün Ülkü Tamer üzerine dikkat çekici kısa bir değerlendirmesi bulunmaktadır. Şairle ilgili bu erken dikkati, önemine binaen alıntılıyorum:

> "'İkinci Yeni' şiirler yazardı, şimdi vazgeçti sanıyorum. Biletini daha aydınlık şiirler için almış gibi. Daha, şiirde mi, hikâyede mi demir atacağı belli olmadığından, öyle oturmuş bir kişiliği de yok. Şimdilik, öncü-yeni olmak uğruna çoğu kere şiiri, hikâyeyi de karanlık izbelerde bırakıyor. Salt öncü-yeni olmayı bir yana atıp hikâyeci ya da ozan olmayı daha bir öne aldığı gün, çok yakından bildiğim cin gibi zekâsı ve yaratıcı yeteneğiyle, Behçet Kemal Çağlar'ın öğrencisi olduğuna da aldırmadan, onu daha aydınlık, daha havadar pencerelerde göreceğime inanıyorum."*****

* *PP*, Y. 6, S. 29, 20 Temmuz 1958, s. 9.

** Orhan Kâhyaoğlu-Necmiye Alpay, "Ülkü Tamer'le Söyleşi", *Ludingirra*, S. 5, Bahar'98, s. 53.

*** *PP*, Y. 5, S. 24, 16 Haziran 1957, s. 7/11.

**** *PP*, Y. 5, S. 39, 6 Ekim 1957, s. 10-11.

***** *PP*, Y. 5, S. 24, 16 Haziran 1957, s. 7.

Ülkü Tamer'in hikâyeleri için kullandığı "özentili bir şey" yargısı, 1957–1958 yıllarında *Pazar Postası*'nda yayımlanan ve orada kalan şiirleri için de geçerlidir. Dikkat çekici nokta, Tamer'in ilk kitabını oluştururken İkinci Yeni'nin ağırlığını taşıyan ve kendini duyurmayan şiirleri isabetli bir seçimle dışarıda tutmuş olmasıdır.

Pazar Postası'ndaki Çevirileri

Ülkü Tamer'in *Pazar Postası* ile temasını sağlayan T. S. Eliot'm "Marina"* adlı şiirinde, ölümün mutlak oluşu ve bunun fark edilmesinden doğan ıstırap, metafizik bir algı ile dile getirilmiştir. T. S. Eliot'm "Magi'lerin Yolculuğu" başlıklı dramatik şiirinin şu dizeleri, Ülkü Tamer'in aldığı etkiler hakkında ipuçları sunar:

> "Ilıman bir vadiye geldik yorgunluklar sonrası,
> Islaktı, bitkiler kokuyordu karlardan ırak,
> Karanlığı dövüyordu bir su değirmeni akarsulara komşu,
> Üç ağaç yeşermişti alçak göklerinde,
> Kırlarında bir at vardı yaşlı, beyaz, koşuşan."**

Eliot ilgisinin şairde dramatik ve lirik bir duyuşu hazırladığı söylenebilir. "La Figlia Che Piange"*** adlı şiir, hem lirik duyuşu hem de "Ör, ör saçlarında günışığını" tekrarındaki imajla belirginleşir. Ülkü Tamer'in Pound'dan çevirdiği "Canto XVII",**** ondaki Ezra Pound ilgisinin de aynı yıllarda başladığını gösterir.

E. E. Cummings'ten çevirdiği "Sone",***** İkinci Yeni'nin daha çok Rimbaud'da fark ettiği "alfabe" veya "harf" ilgisini yansıtır sanki. Çevirideki atonal ses, şiirin yapısından kaynaklanır. Dylan Thomas'dan çevirdiği "Ölüm Kuramayacak Ülkesini Aramıza"****** adlı şiir; yapısı, sesi ve dirime duyulan inanç-

* *PP*, Y. 5, S. 10, 3 Mart 1957, s. 7.
** *PP*, Y. 6, S. 4, 26 Ocak 1958, s. 8.
*** *PP*, Y. 6, S. 9, 3 Mart 1958, s. 7.
**** *PP*, Y. 5, S. 36, 15 Eylül 1957, s. 7.
***** *PP*, Y. 6, S. 6, 9 Ocak 1958, s. 6.
****** *PP*, Y. 6, S. 11, 16 Mart 1958, s. 7.

la belirginleşir. Tamer'in Wystan Hugh Auden'den çevirdiği "Şarkı"* ile George Barker'den çevirdiği "Balıklar Sonesi" ve "Aşk Şiiri"nin** herhangi bir özelliği yoktur.

Pazar Postası'ndaki Yazıları

"Bir Materyalist Şiir" başlıklı yazısında Sezai Karakoç, Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil* (1957) adlı kitabındaki insan ve eşyanın kavranışına dikkat çekerek, şairin "maddeden başka hiçbir şeye inanmadığını" vurgulamıştır.*** Aynı başlığı taşıyan sonraki yazısında ise, Cansever'in "Orhan Veli akımından farklılaşarak koptuğunu, ama yeni akımın kurucusu ve yürütücüsü olamadığını, yeni akımın güçlülüğünden yararlandığını" belirtip, *Yerçekimli Karanfil*'in Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ına bir "ek" olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur.****

Ülkü Tamer, Karakoç'un yazısına karşılık olarak yazdığı "Karakoç'un Yanıldığı" başlıklı yazısında, Cemal Süreya ile Karakoç'un şiirlerindeki benzer sözcükleri, bağlamı göz ardı ederek öne çıkarır. Karakoç'un Edip Cansever'i "silmek isteğiyle" bazı "manevralarda" bulunduğunu öne süren Tamer, bunun boş bir çaba olduğunu söyler.***** Karakoç cevabını "Tilki" başlıklı yazıyla verir; Tamer'in kurnazlıkla biçimlendiğini ima ettiği yazısının boşluklarına dikkat çekerek, Cansever'le ilgili düşüncelerinde ısrar eder.****** Tamer, "Karakoç Kendine Karşı" başlıklı bir yazıile tartışmayı tatlıya bağlama yoluna gider.******* Bu arada Asım Bezirci "Halis Acarı" müstearı ve "Bir Materyalist Şair" başlıklı yazısıyla tartışmaya dahil olur.********

Ülkü Tamer, Sezai Karakoç'la giriştiği tartışma günlerinde bir de *Sel* dergisindeki bir yazıya kısa bir cevap verir. *Pa-*

* *PP*, Y. 6, S. 35, 31 Ağustos 1958, s. 11.
** *PP*, Y. 6, S. 36, 7 Eylûl 1958, s. 8.
*** Sezai Karakoç, "Bir Materyalist Şiir", *PP*, Y. 6, S. 17, 27 Nisan 1958.
**** Sezai Karakoç, "Dişimizin Zarı", *PP*, Y. 6, S. 18, 4 Mayıs 1958.
***** Ülkü Tamer, "Karakoç'un Yanıldığı", *PP*, Y. 6, S. 28, 13 Temmuz 1958, s. 10.
****** Sezai Karakoç, "Tilki", *PP*, Y. 6, S. 32, 10 Ağustos 1958, s. 7-8.
******* Ülkü Tamer, "Karakoç Kendine Karşı", *PP*, Y. 6, S. 34, 24 Ağustos 1958, s. 11.
******** Halis Acarı, "Bir Maddeci Şiir Anlayışı Yahut 'İlm-i Nücum'", *PP*, Y. 6, S. 33, 17 Ağustos 1958.

zar Postası'nın "Niçin Pazar Postası'na Yazıyorsunuz?" sorulu küçük bir köşesi vardır. Ülkü Tamer soruya verdiği cevapta, "PP yazdıklarımı yayımladığı için" dedikten sonra, "PP bugün Türkiye'nin gerçek anlamda, tek dergisi bence" diye de eklemiştir.* İskenderun'da yayımlanan *Sel* dergisindeki "Dergiler Arasında" başlıklı yazılarının birinde Bülent Habora, Tamer'in cevabını maksadını aşan "yaranma" sözleri olarak değerlendirir.** Ülkü Tamer "Bir Açıklama"*** başlıklı yazısında, Bülent Habora'nın sözlerini çarpıttığını ve eksik aldığını belirtip taşrada yayımlanan *Salkım* ve *Meşale*'yi "dergi olarak kabul edemeyeceğini", *Sel*'in de bunlar arasında bulunduğunu alaycı bir tonla vurgular.

* *PP*, S. 21, 25 Mayıs 1958.
** *Sel*, S. 15, 9.6.1958, s. 3.
*** *PP*, Y. 6, S. 30, 27 Temmuz 1958, s. 13.

Düzyazıya Kaçış: Şiir Öldü, Yaşasın Cemil Meriç!

Şiirin Ölümü

Cemil Meriç, "şiirin devrinin geçtiği"ne inanan bir ahlakçıdır. Şiiri yücelttiği için şiirin devrinin geçtiğini söyler; ahlakçı olduğu ve yaşadığı zamanda belirlediği ahlakı sahiplenen şairler göremediği için şiiri yetersiz ve hatta gereksiz bulur. Bir taraftan "Şiir bir iman sanatıdır",* "Şiir bir hümâdır" (*S.*, s. 319) diyerek şiiri yüceltir, diğer taraftan "Şiir gerçeği çarpıtmadır" (*S.*, s. 289) sözüyle şiire karşı güvensizliğini belirtir. Kitaplarına bütün olarak bakıldığında şiir üzerine fazla bir şey söylemediği rahatlıkla fark edilir. Şiir, ya kimi yönelişleri açıklamak ya düşünüş biçimlerini sergilemek ya da bazı adların duruşlarını belirginleştirmek üzere bir dolayımla girer yazılarına. "Doğu"yu kavramak için de olsa referans olarak kullanmaz şiiri. Bu, düşünceyi şiirle/şiir içinde ifade eden mirası kavrama yönünden düşündürücü olduğu kadar, Cemil Meriç'in ilgisinin sınırları konusunda da bir göstergedir. Osmanlı şiirini, –ki bu şiir, neredeyse sadece "sarayın içinde ve etrafında" yazılmış şiirdir– tartışmasız biçimde, büyük kabul eder; ama bu büyüklüğü, bir eksikliğin işareti olarak yorumlar: Şiir, Osmanlı'da düşüncenin önünü tıkamıştır. Dolayım kurarak da olsa şiiri söz konusu ettiğinde, söylediği

* Halil Açıkgöz, *Cemil Meriç İle Sohbetler*, Seyran İktisadî İşletmesi, İstanbul, 1993, s. 162. Yazıdaki alıntılarda "*S.*" olarak gösterildi.

söz kesin olarak budur. Bu kesinleme bir kabule dönüştüğü için ne divan şiirini ne de halk ve tasavvuf şiirini okuma gereği duymuştur. Ondaki şiir ilgisi, nesillerle sınırlıdır ve şiir için bakıldığında Tanzimat'ı, büyük ölçüde de "Mukaddime-i Celâl" ile Namık Kemal'i başlangıç noktası olarak belirler. Ahlakçı tavrı, Namık Kemal'le başlatır şiiri ve Nâzım Hikmet'le bitirir. Aslında metinden çok üst metin diyebileceğimiz "poetika" ve şairin duruşu, tavrı ile ilgilenir. Hakkında kanaat bildirme gereği duyduğu şairlere bakıldığında poetikayı ve duruşu, ayırt edici ölçütler olarak benimsediği anlaşılır. Onun için Namık Kemal, Abdülhak Hâmid, Muallim Nâci, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Necip Fâzıl ve Nâzım Hikmet belli yönelişleri ve tavırları olan şairlerdir.

Cemil Meriç, Namık Kemal'i aydınlık bir zihin ve hamle olduğu için benimser. "Hâmid'in şiiri üç kıtaya ferman dinleten bir imparatorluğun sesidir. Büyük ırmaklar gibi coşkun ve bulanık"* dediği Abdülhak Hâmid'i, "romantik" bir tavır olarak öne çıkarır ve şairin Romantizm içinde "dâhi" sıfatıyla anılmasında bir sakınca görmez. Ona göre Muallim Nâci, "eski"nin artığı, "marazî şiir anlayışı"nın son temsilcisidir. Ahmet Mithat Efendi'nin damadı Muallim Nâci'ye karşı tavrını memnuniyetle karşılar:

> "Türk okuyucusunda bir zevk ve irfan inkılâbı yaratmak isteyen hâce-i evvel damadının hafifliklerine elbette ki sinirlenecekti. Nasıl sinirlenmesin ki bu meş'um temâyül, edebiyatı salgın bir hastalık gibi kemiriyordu."**

"İki düşman kardeş" diye vasfettiği Tevfik Fikret ile Mehmet Âkif, Cemil Meriç için topluma bakışları ve önerileriyle büyüktür; "her iki şair de ülkemizin barındırdığı milyonlarca 'ecsad' arasında ihtişamla parlayan temiz birer nasiyedir". (*Kİ*, s. 225) "Nasiye" sözcüğünü özenle seçmiş olmalıdır Meriç; "alın" ve

* Cemil Meriç, *Kültürden İrfana*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1986, s. 235. Alıntılarda "*Kİ*" olarak gösterildi.

** Cemil Meriç, *Mağaradakiler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1978, s. 67. Alıntılarda "*M*" olarak gösterildi.

"cephe" anlamlarını karşılayan sözcük, namusla ilgi kurulduğunda ahlakı, duruşla birlikte düşünüldüğünde tavrı sergiler. Duruş sahibi, ahlaklı birer "şahsiyet" olarak kabul ettiği Tevfik Fikret'i, "küçük burjuva ve anarşist"; Mehmet Âkif'i, "sömürgeciliğe bütün gönlü ile düşman, ilerici ve samimi", insaf ve vicdan sahibi "tam bir Asr-ı Saadet Müslüman'ı" ve neredeyse sosyalist bir düşünce adamı olarak önemser. Yahya Kemal'i eski bir hatıra gibi bağrına basar Cemil Meriç, "kuğunun son şarkısı" der şiirleri için; ama yine de şiirinden çok tavrını önemli bulur: "Üstadın en mühim mirası, dikkatlerimizi büyük ve şerefli bir tarihe çevirmiş olmasıdır. Türk düşüncesine bir başka armağanı da yetiştirdikleri: bilhassa Tanpmar." (*Kİ*, s. 239) der.

Cemil Meriç, Necip Fâzıl'a karşı hayli temkinlidir; açıktaki kanaatleri ile *Jurnal* ve "sohbetler"indeki birbirinden farklıdır; onu çağdaşı Nâzım Hikmet'le kıyaslar hep ve tavrındaki değişmeleri birer zaaf olarak görür. Belki de zaaftan öte dönemsel olarak beklenen tavrı gösterememiş olmasından ötürü temkinlidir Necip Fâzıl'a karşı. "Necip Fâzıl mütefekkir değildir. Necip Fâzıl şairdir ve şiir tarafı büyüktür. Yani bir Yahya Kemal'le, bir Mehmet Âkif'le kıyas edilebilir."* Kıyas edilmek üzere andıkları, Necip Fâzıl'ı Cemil Meriç'in nazarında hiç de öne çıkarmaz. Bu kıyas "araçları" Nâzım Hikmet için kullanıldığında daha işlevseldir. Nitekim "Mazideki ihtişamımızla mukâyese edilirse Yahya Kemal, N. Hikmet ve Ahmet Hâşim'le şiir biter" (*S.*, s. 210) der; "Âkif'e en yakın olanlar Fikret ve Nâzım'dır: Hepsi de sanatlarını dâvâlarının emrine verdiler." (*S.*, s. 275) der.

Sanatı bir "davanın emrine vermek" edebiyatın içinden bakıldığında olumsuz bir tavırdır; ama bir ahlakçının baktığı yerden sanat tam da bunu yapmalıdır. *Metnin ahlakı* değil, şairinin tutumu önemlidir Cemil Meriç için. Bu yüzden metnin ahlakı için gerekli ve yeterli olan tutarlılık, bütünlük ve güzellik gibi ölçütleri, şairinde görmek ister. Nâzım Hikmet, bunları şahsında şair olarak sergileyen bir isimdir ve Cemil Meriç'in ilgisini de bu yönüyle çeker. "Nâzım Hikmet, şiirin kapısını düşünceye açan adamdır. Heyecanı ile dili ile yerli, kullandığı malze-

* "Necip Fâzıl Soruşturması"-Cemil Meriç'in cevabı, *Tavır*, S. 2, Mayıs-Haziran 1986, s. 21.

me ile beşerî" (*M*, s. 68-69) diye övdüğü şairi, "hem şiirde, hem düşüncede müceddit" olarak sunar. "Şair, kahraman demektir" diyen Cemil Meriç'ten bundan farklı bir kabul beklemek de yanlıştır. Aynı kabul, Türk şiirinin Nâzım Hikmet'le bittiğini de söyletecektir: "Bence Türk şiiri Nâzım'la biter, Avrupaî düşünce Nâzım'la başlar. Paytak, acemi, elyordamıyla ilerleyen bir düşünce." (*M*, s. 70)*. Cemil Meriç'in şiire ilgisini "Avrupaî düşünce"nin belirlediğini söylemek, bu noktada, ne bir abartı ne de yersiz/temelsiz bir iddia olur.

Kabaca söylenen "Sanat sanat içindir" ilkesinin karşısındadır Cemil Meriç ve yine kabaca "Sanat toplum içindir" görüşünün savunucusudur. Özellikle 1940'lı yıllarda yayımlanan yazılarında, karşısında ve yanında olduğu sanat anlayışlarını belirginleştirir. Bunlar, "1940 Kuşağı Şairleri"nin poetik tutumunu destekleyen ve yerleştirmeye çalışan yazılar olarak okunabilir; yayımlandıkları yıllarda beklenen etkiyi yarattıklarını söylemek mümkün değildir. 1946'da yayımlanan "Şiir ve Rüya" başlıklı yazısının girişinde şiiri yüceltir: "Rüya, şuur altında dalgalanan emellerin ördüğü fâni bir füsûn kâşanesi... Şiir, esrarlı iştiyakların, yaşanmış veya yaşanmamış hâtıraların hâlelediği azametli bir ülke..." Yazı bu girişe pek de uymayan sözlerle tamamlanır:

> "Gerçekten uzaklaşma, ihtimal ki caziptir; fakat inkisarlarla, hatta felâketlerle neticelenebilir. Hâlbuki san'atın konusu, gerçekle muhayyel arasındadır. San'at muhayyilenin realiteye aksidir. Fazla olarak ferdî değil, maşerîdir; bizi kendi kendimizden kurtarabilir. Bir kelime ile san'at, ucu realiteye açılan bir yoldur."**

Buradaki "fazla olarak" vurgusu önemlidir; çünkü bu vurgu, sanatı bireyselden alıp toplumsala atmakta/iade etmektedir. Bi-

* Nâzım Hikmet'e bu denli perestişkâr olan Cemil Meriç'in onunla ilk karşılaşmasında aldığı tavsiye ile şaşkınlığa uğradığını, kızı Ümit Meriç Yazan kaydetmektedir: "Cemil Meriç Nâzım'ı ilk defa Nişantaşı'ndaki İpek Film Stüdyosu'nda görür [Sene, 1936'dır]. Şair kendisine, heyecanlarını bırakmasını ve hayata iyi hazırlanmasını tavsiye eder. Bu tavsiye genç Cemil'i şaşırtır, ama onu bütün ömrü boyunca da unutmaz." (*Cemil Meriç*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1993, s. 25)

** Cemil Meriç, "Şiir ve Rüya", *Amaç*, S. 25, 10 Ekim 1946, s. 4-5.

reysel olan, yazının içinde psikolojik bir bozukluk olarak "şizoid" diye geçmektedir zaten. Bu "şizoid" durumu "Edebiyat Tarihinde Dejenereler"* başlıklı yazısında, Max Nordau'nun *La Déjénérescence* adlı iki ciltlik eserinden hareketle açacaktır Meriç. Nordau'nun eserinin üzerinden edebiyatta çöküş ve bozuluşun insanlığa bir katkısı olmadığını göstermeye çalışan yazar, bir başka yazısında şairin doğru tavrını, yine bir Batılının üzerinden belirginleştirmeye çalışır. Yazıya, "Büyük şairler de peygamberler gibi içtimaî sarsıntıların ferdasında doğuyor; fırtınalı diyarlar heybetli çamların vatanıdır ve en gür başaklar lavların yaladığı topraklardan fışkırır" cümlesiyle ve şairane bir kompozisyonla giren Meriç, 1552-1630'da yaşayan Fransız şair Agrippa d'Aubigné aracılığıyla *kahraman şair* modelini şu sözlerle alkışlar: "D'Aubigné, hayatının bütün safhalarında, Dante'nin, Milton'un veya Michel Ange'm muhayyilesinden kopan bir kahramana benzer. Onun yalçın hüviyetini ifade etmek için kelimelerden çok tunca ve granite ihtiyaç var."**

Şairin *kahraman* tavrı için XVI-XVII. yüzyıl Avrupasma giderek temsiller getiren yazar, bir başka yazısında da paradoksal bir biçimde "fildişi kule"yi yıkmanın gerekliliğinden bahseder. Durum paradoksaldır; çünkü "Fildişi Kule Efsanesi"nde, *burası* için havada kalacak referanslarla konuşulmaktadır:

> "Şairi benliğinin Kaf Dağı'na zincirleyen içtimaî şartlar çoktan masallaştı. Onun içindir ki, artık 'sanat için sanat' tekerlemesi ya hazin bir gafletin ifadesidir yahut da bir ric'atin. İlham perilerinin iltifatı hiç kimseye kavgadan kaçmak imtiyazını vermez. Fildişi kule, İkinci Harp sonu dünyasında davasız sanat meczuplarını barındıran bir miskinler tekkesidir."***

1947'de Türkiye'de bu "miskinler tekkesi"nin müdavimlerine bakılacak olursa, Gerçeküstücülük'ü çıkış noktası olarak koyan "Garipçiler"le karşılaşılır. Tuhaftır ki Garipçiler de "sanat için

* Cemil Meriç, "Edebiyat Tarihinde Dejenereler", *Amaç*, S. 27, 25 Kasım 1946, s. 4-6; S. 28, 25 Kasım 1946, s. 4-6.

** Cemil Meriç, "Agrippa d'Aubigné", *Amaç*, S. 29, 10 Aralık 1946, s. 4-7.

*** Cemil Meriç, "Fildişi Kule Efsanesi", *Yirminci Yüzyıl*, S. 1, 1 Kasım 1947, s. 1.

sanat" anlayışının karşısında yer aldıklarını söylemektedirler. Cemil Meriç'in sözlerindeki paradoks bununla da ilişkilidir; yazar, Türkiye için söylemekte ama Türkiye'den konuşmamaktadır. Aynı durum, yazının sonundaki Paul Valéry referansı ve göstergesi için de geçerlidir. Şunları söyler:

> "Batıda fildişi kulenin son muhteşem misafiri Paul Valéry idi. Orada bir avuç gamsıza şahane şarkılar besteledi ve nesillerin şükranına hak kazanmadan, hayattan antolojiye göçtü. Bugün harabe hâlindeki fildişi kule, kucağına sığınanların kafasına çökmek üzeredir. Mumyaları diriltmeğe, viraneleri kâşane diye göstermeğe gayret sarf eden 'kadirşinas' estetlerimize bol şans."*

1940'larda Paul Valéry'nin görüşlerine yakın bir poetika ile şiirler yazan şairin Ahmet Hamdi Tanpmar olduğu hatırlanırsa, Cemil Meriç'in "'Fildişi kule'ye kapananlar şerrin zaferini (bilerek veya bilmeyerek) kolaylaştırmış olur" sözüyle şerrin işbirlikçisi olarak Tanpınar'ı gösterdiği düşünülebilir; "estet" vurgusu da Tanpınar'ı işaret eder. Belirtmek gerekli ki Cemil Meriç'in "Ahmet Hamdi iç dünyaya kaçtı mütemadiyen. (...) hiçbir zaman, hiçbir dünya görüşüne bağlanmadı" diye değerlendirdiği Tanpınar, Batılı referanslarına rağmen, Meriç'e göre daha yerli ve içeridendir. İç dünyaya kaçış, Meriç'in lügatinde şiirin ta kendisidir ve şiir de aynı lügatte Doğu demektir, düşüncenin ilkelliğidir. Bu yüzden Tanpınar'ı gözeterek, "Yalpa vuran bir zekâ sadece bir şair yetiştirir, bir fikir adamı yetiştiremez"** demesi gerekecektir. Tanpmar, Cemil Meriç için önemli bir figürdür; içe kaçmasına rağmen düşünebilen, Meriç'in "düşünce/düşünmek kurgusu"nu bozan –düşünce düzeneğini kısa devreye uğratan da denebilir– bir figür. Özellikle Halil Açıkgöz'ün düzenlediği *Cemil Meriç ile Sohbetler* adlı kitapta söyledikleri, onun Tanpınar'ı ayırt etmesine yönelik dikkatleri ile doludur.

Cemil Meriç, yıllar sonra 1940'lı yıllardaki yazılarını "ukalaca" bulduğunu söyleyecektir: "1940'lardaki yazılarımın ayı-

* Cemil Meriç, "Fildişi Kule Efsanesi", s. 1.

** Cemil Meriç, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yay., İstanbul, 1993, s. 388. Alıntılarda *"SNK"* olarak gösterildi.

rıcı vasfı ukalalık. Batı irfanını ülke ülke, devir devir keşfe çıkan genç bir tecessüs..."* "Ukala" belirlemesinin bilgiden çok üslupla ilgili olduğu açıktır. Nitekim şiirle ilgili görüşünde sonraki yıllarda herhangi bir değişiklik olmamış, sadece üslup yumuşamıştır. Şiiri, bir düşüncenin bayraklaştırılmasmda Nâzım Hikmet'le bitiren, sonradan bunun çok keskin olduğunu düşünüp en azından şiirin "cılız"laştığmı savunan Cemil Meriç, Nâzım Hikmet'ten sonrakilere neredeyse acıyarak bakar. Özellikle Orhan Veli'yi, "zavallı" bulur; zaten Orhan Veli dışında, yeni şiirde üzerinde durulacak başka bir isim görmez. İsmini andıklarını da yerin dibine batırır: Salâh Birsel için, "Yumuşak, hazımkâr, renksiz, kokusuz bir şair taslağı"; Behçet Necatigil ile Oktay Rifat için, "Necatigil'i hiçbir zaman ciddiye alamam. Oktay hep kendisi kaldı, belki de bütün o cavalacozlar içinde en donuk, en cansız, en korkak muhallebi çocuğu";** Ümit Yaşar için, "Ümit Yaşar'ın hüneri alışılan'ı, köksüz'ü, meyvesiz'i vermek. Bir hadımlar şairi"*** der.

Orhan Veli'yi de bir değer olarak değil, tıpkı Sâlih Zeki ve Celâl Sılay gibi, fenomen olarak anar; yine de Orhan Veli'de, ne Salih Zeki'de gördüğü "Yunan'a kaçış"ı ne de Celâl Sılay'da gördüğü "mutlak'a kaçış"ı bulur: "Orhan Veli kendi nesli içinde bile en bahtsız bir şairdir. Gayet sığ. Hizmetçi kızların zevklerine seslenen bir şair. Oktay Rifat ondan daha derin." (*S.*, s. 266) Bu neslin düşüşü (dejenereyi) yücelttiğini savunurken kıyaslamak üzere andığı şairler dikkat çekicidir: "Orhan nesli yeni fetihlere koşmadı, göz boyacılığını, jonglörlüğü, ucuzu erişilmeyene tercih etti. Fikret'in, Hâmid'in hatta Hâşim'in kanat çırpışları yok onlarda." (*J1*, s. 138) "Batılı" ve "yeni" diye sunulan bu edebiyat, Cemil Meriç'e göre "Bir cüceler edebiyatı. Bir mikro edebiyat"tır. Bu tür yargılarını kamuya açmayıp *Jurnal*lerine ve sohbetlerine saklayan Meriç'in şiirden neler beklediği önemlidir. Yukarıda kıyas aracı olarak sunduğu isimlerden Ahmet Hâşim'in önüne "hat-

* Ümit Meriç Yazan, *Cemil Meriç*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1993, s. 33.

** Cemil Meriç, *Jurnal Cilt 2 1966-83*, İletişim Yay., İstanbul, 1993, s. 256-7. Alıntılarda "*J2*" olarak gösterildi.

*** Cemil Meriç, *Jurnal Cilt 1 1955-65*, İletişim Yay., İstanbul, 1992, s. 139. Alıntılarda "*J1*" olarak gösterildi.

ta" kaydını koyması bile, şairden *bağlanma* beklediğinin işaretidir. Mesele böyle belirlendiğinde, şiirin Nâzım Hikmet'le bittiğini söylemek son derece doğaldır.

Hangi sanat anlayışıyla yazılırsa yazılsın şiire karşı her zaman mesafeli olmuştur Cemil Meriç. Bunun psikolojik ve sosyolojik iki nedenle açıklanabileceği kanısındayım. *Sosyoloji Notları*'ndaki 23 Aralık 1965 tarihli "Şiir ve Nesir" başlıklı yazıda, şiire neden mesafeli durduğuna ilişkin bilgiler vardır. Şiir ile düzyazının özellikleri üzerinde durulmadığı, ansiklopedik bilgilerin aktarıldığı görülen yazıda Meriç, şiir-nesir ayrımında daima söyleyip yazdığını bu kez daha ağır bir vurguyla yineler:

> "Bir ülkede şair ne kadar çoksa, o ülke düşünce bakımından o kadar geridir. İnsanlar ve milletler yaşlandıkça şiirin yerine nesir geçer.
>
> Düşüncesi henüz pozitifleşmemiş medeniyetlerde nesir çok ağır ilerler. Bir 18. asır Fransası'nda şiir susar, hakikatin haşin sesi, şüphenin ve aklın çığlığı konuşur." (SNK, s. 26-27)

11 Ekim 1982 tarihini taşıyan ve "Son Çeyrek Asrın Şiir Hayatı" başlığı konan mektubunda, şiirin bittiği iddiasını aşırı bulur:

> "Şiirimizin Nâzım'la sona erişi şüphe yok ki çok aşırı bir iddia. Ne var ki, aydınlığa büyük ihtiyacı olan zamanımızda, şiirin büyük bir yeri olmayacağı düşünülebilir. Nitekim edebiyatını en iyi bildiğim Fransa'da Baudelaire ve Rimbaud'dan sonra büyük şair gelmemiştir bence." (J2, s. 339)

Şiirin bittiği, öldüğü veya cılızlaştığı iddialarının hepsini Batı'daki göstergelerle desteklemeye, anlaşılır kılmaya çalışan yazarın doğrusu Türkiye'deki şiiri okuduğunu söylemek iyimserlik olacaktır. O, meseleyi kafasında halletmiş ve var olan, yazılan şiiri izleme gereği duymamıştır. Meriç'e göre, yazılanın değerinden-değersizliğinden öte yazılabilirliği kalmamıştır şiirin. Önyargılıdır var olan şiir için ve bu önyargı ile şiirin etkisini de düşünerek "mahkûmiyet kararı"nı açıklar:

> "Üzülerek itiraf edeyim ki, son çeyrek asrın şiir hayatını pek cılız buluyorum. Bu mahkûmiyet kararının mucip sebepleri var

şüphesiz. Önce dildeki sefalet, sonra irfan yokluğu, sonra insanı insan yapan ideallerin eski zindeliğini kaybetmiş olması." (J2, s. 340; vurgular benim.)

Buradaki vurgulara bakıldığında şiiri *sosyolojik* bir zihnin mahkûm ettiği anlaşılacaktır. 1982'de söylenen bu sözlerle 1940'larda söylenenler arasında üslûp dışında bir fark olmadığı da açıktır. Baştan beri şiirin "bir oyun" ve "refah devirlerinde" büyük olduğunu, "şiirle düşünce aktarılama"yacağını savunan yazarın, "Düşünceye fazla ihtiyaç olan devirlerde yaşıyoruz. Şiiri, rüyayı asırlarca yaşadık, bir lükstü o, bir altın çağdı. Şimdi kendimizi rüyaya kaptıracak hâlimiz yok" (*S.*, s. 276) demesi, Batı koordinatlı sosyolojik bir zihin için doğaldır.

Doğu'dan kaçmak için şiire mesafeli durmuştur Cemil Meriç. Meselenin sosyolojik yönü gibi psikolojik yönü de bir kaçıştır. Şiirden utanmış ve korkmuştur. "Yıllarca şiir yazmaktan utandım. Okuyucuyu cinsî buhranları ile oyalamaya kimsenin hakkı yoktu. Aşka zamanı yoktu harcayacak aydının. Adeta bir günah sayıyorduk şiiri" (*J1*, s. 298) demesi anlamlıdır. Şiiri "cinsî buhran" ile "aşk"ın anlatımına indirgeyen bu cümlelerdeki şiir algısının darlığı açıktır. Şiir algısının böylesine daraltılmasında başka bir şey örtülmeye çalışılmıştır sanki. İçe kapanmaktan çekinen Cemil Meriç, şiirin içte oluştuğunun farkındadır; bu yüzden şiirden kaçmaya çalışır. Şiirden kaçışın "ben"den kaçış olduğunu ömrünün son yıllarında açıkça söyler: "Şiirden kaçtım ben. Yoğun mesaide buldum kendimi unutmayı. Hassasiyet beslendikçe artar. (...) Bir yerde kendinden uzaklaşmak lâzım. Kendine döndükçe 'ben' azar." (*SNK*, s. 401)

"Kendini unutma" çabası, yeni bir *kişilik* kurup geliştirmek için tek çıkış yoludur. Yine paradoksal bir biçimde bir fildişi kule olarak gördüğü şiirden kaçıp düzyazıdan bir fildişi kule inşa etmesi, tamamiyle yeni bir *kişilik*le ilgilidir. Şiirin fildişi kule efsanesini 1940'larda yıkan Meriç, sonraları, "Fildişi Kule" ana başlığı altında/içinde düzyazılar yazmıştır. Şiirle kendi içine gömülmeyi reddedip, kitaplara kaçarak düzyazıda kurtuluş aramıştır. Unutmamak gerekir ki fildişi kule, ister şiir ister düzyazı olsun

yalnızlığı haber verir. Meriç'in lügatinde trajedi, yalnızlığın ikizidir. Şöyle der:

> "İnsan kendini yalnız hissedince felâkete düşer. Yalnız değildir, herkes aşağı yukarı aynı durumda. Herkes konuşmadığı için bilmiyoruz neler hissettiğini. Birçokları susar. Sükûtun ne trajediler sakladığını bilmeyiz." (SNK, s. 402)

Şiirde veya şiir için susup düzyazıda konuşmaya başladığı anda da kendini yalnız hisseden birey; sertleşmiş, hırçınlaşmıştır. Cemil Meriç'in üslûbunun baştan sona kadar sert oluşunda yalnızlığın büyük ölçüde belirleyici ve *bileyileyici* bir etkisi vardır. Kendini, biraz da gururla, polemikçi olarak sunarken sert üslubunu öne çıkarmaktadır. Şiir için retorik düzlemde sert konuştuğu gibi, kişiliğini kurduktan sonra yayımlanan "Düşen Bir Kadına Dair"* adlı tek şiirinde de, *mensur şiir* olarak değerlendirilebilecek yazılarında da dikkati ve imajları serttir. Agrippa d'Aubigné için söylediği gibi, kendi "yalçın hüviyetini ifade etmek için [de] kelimelerden çok tunca ve granite ihtiyaç" duymuştur. Tunca ve granite dönüştürdüğü kelimelerle korkularını alt etmeye yöneldiği söylenebilir. Yayımlanan tek şiirinde, yıllar sonra "Belki de çocukluktan bu yana karşılaştığım bütün krizlerin kökü seksüel. Evet seksüel" (*J1*, s. 321) dediği bir sorunu yansıtır. Bu şiirle *Jurnal 1*'deki "6 Şubat 1963" tarihli sayfalar birlikte okunduğunda Meriç'in nelerden kaçtığı belirginlik kazanacaktır.

"Düşen Bir Kadına Dair" adlı şiiri, 1941'de yayımlanmıştır. Yıllar sonra bu şiiri şöyle anacaktır Meriç: "Şiirin devri geçmiştir, dedim. Ama ben de şiir söyledim, 1500 kadar. Defterler hâlinde dostlarımda var. Bunlardan biri, *razı olmadığım hâlde* yayımlandı." (*S.*, s. 142; vurgu benim.) Bu şiirin yayımlanmasına rıza göstermemesi, kendini kurduktan sonra şiire karşı aldığı tavırla ilgilidir. Değilse, bilindiği ve söylediği gibi, "hayat-ı tahririyesi"nin başlangıcı *Karagöz* dergisinde "Fırsat Yoksulu" mahlasıyla yazdığı şiirlerdir. Ayrıca lisede, manzum olarak "yedi sekiz sayfalık bir Türk edebiyatı şeması kaleme al"mış; hocası Tarık Mümtaz'ın

* Cemil Meriç, "Düşen Bir Kadına Dair", *Yeni Edebiyat*, Y. 1, S. 23, Birinci Teşrin 1941, s. 3; *a'raf edebiyat*, S. 3, 14 Nisan 1994, s. 11.

bir yazısını destekler mahiyette "Unutma ve Affetme Türk Genci" başlıklı "yarı-manzum, yarı-mensur" bir "hicviye döşenmiş"; Refik Halid'in okuduğu liseye (Antakya Lisesi) hoca olarak geleceğini duyduğunda "üstadı davet için, hatırlamağa utandığı berbat bir manzume kaleme almış"; Reyhanlı'nm Batı Ayrancı Köyü'ndeki gençlik yıllarında "haftada bir şiir defteri doldurup arkadaşlarına hediye et"miştir.* Tarık Mümtaz ve Refik Halid için yazdığı "berbat" manzumelerin dizelerini, yıllar sonra bile hatırlamasına rağmen "Düşen Bir Kadına Dair"den bir dize olsun söylememesi, şiirin biçimsel özelliğinden çok, örttüğü ve kaçtığı psikolojik bir durumla ilgili olsa gerektir.

Bana, "Düşen Bir Kadın" *Jurnal*'de "Ona nelerini feda etti. Haysiyetini. Ailesinin haysiyetini" diye uzun uzun anlatılan "Linda" gibi gelmiştir hep. Yayımlanan bu şiirinde seksüel bir tecrübenin öznesi üzerine giden Cemil Meriç'in şiiri neden cinselliğe ve aşka indirgediği, hiç de anlaşılmaz değildir. "Hayatının bu ilk kadınından yalan da olsa sevgiye benzer tek kelime işitme"miştir (*J1*, s. 90). Sevgiye "susuz"ken cinsellikle karşılaşan ve burada değerlerini kaybettiğini düşünen Cemil Meriç, şiiri bu tür deneyimlerle sınırlamıştır. Sakınılması gereken bir ifade biçimi olarak gördüğü şiirden uzaklaşmıştır; ama şiirin imkânlarını, yazılarında olabildiğince kullanmıştır. Üslubu hakkında konuşurken söyledikleri, şiirden neler aldığını da içerir:

> "*Telkin etmek* ve renkli olarak birkaç cümleyle *göz önünde canlandırmak*. Tek üslûp gayretim bu. Yazmaktaki çektiğim sıkıntı. *Ben de bir parça şairim* ve Tanzîmat aydınlarına benziyorum." (*S.*, s. 200; vurgular benim.)

"Telkin etmek" ve "göz önünde canlandırmak" şiirin anlatım imkânları arasındadır. Biri, sözcüklerin bir araya getirilişindeki hassasiyetle sağlanır; diğeri ise, imaj oluşturmada dikkat edilen yaratıcı bir faaliyettir. Cemil Meriç'i çağdaşlarından –örneğin Hilmi Ziya'dan, Mustafa Şekip'ten, Cemil Sena'dan, Nurullah Ataç'tan– ayıran da "sıkıntı" diye belirlenen bu *üslûp gayreti*dir. Kıyaslamak üzere seçtiğim isimler, aynı vadide eserler verenler-

* Ümit Meriç Yazan, *Cemil Meriç*, s. 22.

dir; bunların hiçbiri ne *Bu Ülke*'deki "portre"leştirmelerdeki sözcük kullanma hünerine ne de mensur şiirlerdeki "telkin etme" ve "canlandırma" gücüne sahiptir.

Şiirden sadece biçim özelliğiyle kaçmıştır Cemil Meriç; şiirin söyleyiş imkânlarını düzyazıya aktarmıştır. "Nazım"la "şiir"i, haklı olarak ayırıp, nesri şiirin değil nazmın karşıtı diye belirlemesi önemlidir. Bu belirleme, bir üslupçu olarak "mensur şiir"e yaklaşmasını sağlamıştır. "Nazım, mekanik bir zorlama. İçten gelen bir âhenk yok. Gerçek nesirde bir orkestrasyon vardır. Nesir kaideye bağlı olmadığı için asıl ustalık ve maharet orada gösterilir" (*S.*, s. 276) diyerek mensur şiire açık ve yakın durduğunu belirten yazar, "hayat denen mülakata bu kitabı yazmak için geldim: etimin eti, kemiğimin kemiği" (*J*2, 187) dediği *Bu Ülke*'nin "Fildişi Kuleden" bölümündeki "Bâki Kalan"larda, mensur şiirin –sevdiği bir sözcükle söylemek gerekirse– "şahika"sına ulaşmıştır. Bir iki örnek anmadan geçmek mümkün değil:

> "Arzudan tutuşan parmaklarınla dallara boşuna uzanma Tantal. Meyveleri koparamazsm. Hem böylesi daha iyi değil mi? O altm meyveler boyalı birer top. Serâbın büyüsü yok vâhada; rüyası, muhteşem suyun... kendisi değil."* (*Bu Ülke*, s. 229)

> "Mezar taşlarma şiir okumak, güzel; taşlar ayakta dinler sizi. Çölde va'az etmek mutluluk! Kumlar perestişle ürperir." (*BÜ*, s. 243)

> "Sensiz giden trenler ufuklarda kaybolan birer ümit
> Nehir gibi akmıyor günler Heraklit Heraklit.
> Zaman masal kuşlarına benziyor...
> Abûs, kocaman, sâkit.
> Ve geceleri
> Alnında dolaşıyor biteviye
> Kirli, soğuk pençeleri
> Yıldızları söndürmüş fırtına
> Batan bir gemidesin
> Senden ne kalacak yarma!
> Kıyılardan imdat isteyen sesin." (*BÜ*, s. 249)

* Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İletişim Yay., 5. baskı, İstanbul, 1985, s. 229. Alıntılarda *"BÜ"* olarak gösterildi.

Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi mensur şiir, duyguların "marazî" bir şekilde dışavurumu değil, birikimle çağrışım zenginliği kazanan özgün bir yapıdır. *Jurnal*lerdeki bazı yazılar ve özellikle mektuplar, mensur şiirin başarılı örnekleri olarak okunabilir. Bu tarzdaki mektupları Meriç'in sonradan muhatabından/sahibinden istemesi bile yazdığının "Mektup" türüyle sınırlı kalmadığına inanmasından olsa gerektir. Doğrusu, şu satırların sadece birer mektup cümlesi olduğunu söylemek haksızlıktır:

> "Tanrı'yı görsek, sonsuzu görsek, aşkı görsek, ne kadar küçülürlerdi. Gönül arştan büyük, gözler minnacık. Görmek taşlaştırır, katılaştırır. Görülen yaşamaz artık, hatıra olur, resim olur. Sen şafak gibisin sevgilim, her gün bambaşka doğan bir şafak. Ve saçların bir kucak ışık. Şimdi köpük köpük, şimdi masmavi, şimdi hain ışıltılarla dolu, sesin gibi. Bütün pencereleri kapa, mabedimi yalnız soluğun ısıtmalı, yıldızlar sevgilisi olmayanların göklerinde açsın. Benim yıldızım tenin." (*J*2, s. 126)

Duyguya bağlı olduğu, insanı çıplak bıraktığı ve düşünceyi ertelediği için şiirden uzaklaşan, onu büyü ile eş tutan ve mutlu zamanların mahsulü olduğunu düşünen Cemil Meriç, bilincin bütün ısrarına rağmen şiirden kurtulamamıştır. Şiir, aslında onun *alt beni* gibidir; ne kadar bastırırsa bastırsın bir yolunu bulup çıkmıştır. Şiiri dışta tutma ısrarında, şiirin yalnızlığı derinleştirdiğine olan inanç belirleyicidir; ama *düzyazıya göçtüğünde* veya düzyazıyı yurt ettiğinde de yalnızlıktan kurtulamamıştır. Tek teselli*si*, anlaşılmamışlar ve yalnız kalmışlarla birlikte bulunmak olmuştur. Her ne olursa olsun, bunlar kendini deşmesini engellemiş, onu toplumsal olana açmıştır. Cemil Meriç'i bir "kaside" ile selamlayan Kerim Sadi,* onu yaşatanları birer birer sayarak şiirin *yalnızlığını örten* düzyazıyı öne çıkarmıştır. Bunun yine şiirle yapılmış olması ilginçtir. Gerçi Cemil Meriç de yalnızlığını, Muallim Nâci'nin bir beytine nazire ile ironik bir biçimde söylemekten geri durmamıştır:

* "Kasîde-i Cemil", *Cemil Meriç* içinde, 124-125.

"Cânîler içinde kaldı Nâcî
Tahlisine yok mu bir duâcı
Muallim Nâci
Mecnunlar içinde kaldım eyvah
Tahlisime kerem kıl ey Allah"
Cemil Meriç" (*S.*, s. 193)

"Kahraman"ın Doğuşu

Cemil Meriç, Kerim Sadi'yi bir kez öfkeyle anar:

> "Kerim Sadi, evime bırakmak lütfunda bulunduğu 'Mehmed Akif'in kapağına şu kelimeleri tükürmüş: Hint yazarından çok daha olgun eserler bekleyerek... Çok daha olgun eser ne demek? Bu konuda bütün mitolojilerin tanrıları elele verse çok daha olgun eser yazamaz. Hint'in kaç sayfasını okudunuz acaba?" (*Jı*, s. 369; vurgu benim.)

Sonradan *Bir Dünyanın Eşiğinde* adıyla yayımlanacak olan *Hint Edebiyatı*'nın oluşumundaki ve yayımlanışmdaki sıkıntılar düşünüldüğünde Meriç'in kızgınlığını anlamak kolaylaşır. İlk telif eseri olmasının yanında, bütünlüklü ilk eseridir *Hint Edebiyatı* [bütün olan diğer eseri, *Saint Simon (İlk Sosyolog İlk Sosyalist)*]; ayrıca o güne kadar konuyla ilgili en önemli ve tek eser. Küçük bir alınganlığın dışavurumu değildir Kerim Sadi'ye öfkelenmesi; denilebilir ki yazdığı cümleyle Kerim Sadi, Meriç'in varoluşuna müdahale etmiştir. Yazarın, durumu "tükürme" olarak yorumlaması manidar: Çok sevdiği bir terkiple *izzet-i nefs*ine müdahalede bulunmuştur Kerim Sadi. Öfkenin bir başka nedeni, bir dostun anlayışsızlığıdır; *dostun attığı gül*dür.

Türkiye'deki sosyalist düşünce tarihinde önemli bir figür olan ve Cemil Meriç tarafından "Türk sosyalizminin Plehanov'u" diye övülen Kerim Sadi'yi, dostluğu vesilesiyle yakından tanıma fırsatı da bulan Kemal Sülker, şöyle tanıtır:

> "Fikir hareketleri içinde benzersiz kişiliği olan bir polemikçi var: Kerim Sadi... 1900'de İstanbul'da doğduğu vakit ailesi adı-

nı şöyle koymuş: Ahmet Nevzat... Aile soyadı Cerrahoğlu olduğundan Lise'de ve Tıbbiye'de Nevzat Cerrahoğlu diye anılır ve tanınırmış. Ama Tıbbiye'yi bitiremeden üniversite öğrenciliği sona eren Nevzat Cerrahoğlu ideolojik alandaki görüşleri nedeniyle izlendiği dönemde kendini yazarlığa verdi ve Kerim Sadi imzasını kullanmaya başladı. Eşi Sıdıka Özdoğu, kendisine asıl adıyla hep Nevzat derdi ama arkadaşları ve tanıdıkları ise Kerim Sadi'yi yeğlerlerdi. 1960 sonrasında Ahmet'in A.'sma soyadı olan Cerrahoğlu'nu da ekleyerek A. Cerrahoğlu imzasıyla yayınlar yaptı."*

Cemil Meriç, 1982'de yayımlanan bu yazıyı Kemal Sülker'e kızarak okumuştur. Kızgınlığın sebebi, yazıda Kerim Sadi'nin Cemil Meriç'le dostluğuna değinilmemiş olunmasıdır. Ayrıca Cemil Meriç'i de Kerim Sadi kadar tanıyan Kemal Sülker'in kendisi için böyle bir yazı yazmaması, yazdığındaysa olumsuz vurgularla bazı olayları anması da incitmiştir Cemil Meriç'i. Kemal Sülker'in, Cemil Meriç'in gençlik yıllarına dair önemli ipuçları veren "Bir Suçlamanın Öyküsü" başlıklı yazıyı, bu incinmeden haberdar olarak yazıp yazmadığını bilmiyoruz. Sözü edilen suçlama, Meriç'in psikolojisinde derin bir çatlak oluşturacak bir davaya ilişkindir. Kemal Sülker, "Hatay ve Okul Anıları" başlıklı yazısında, davaya neden olacak olayı ayrıntısıyla anlatmış, "Şubat 1939 başlarında gözaltına alman, 11 Şubat'ta savcılığa verilen ve 25 Mart 1939'da beraat edenler"in listesini vermiştir: "Lise müdürü, Suriye'nin Halep kentinden gelmiş bir Türktü ve edebiyat öğretmenimizdi. Ama çok heyecanlı ve pireyi deve yapacak anlayıştaydı. Konuyu Emniyet örgütüne duyurmuş, onlar da alttan alta inceleme yapmış, Abdülgani'yi sıkıştırmış, 'kimlerin komünist' olduğunu öğrenmeye çalışmıştı. Verdiği adlar arasında Hatay Devleti Yüksek Mahkemesi üyesi avukat Ahmet Sırrı Hocaoğlu, felsefe öğretmenlerinden Kemal Yalazkan, *Hüseyin Cemil*, Kemal Sülker, Remzi Öcal, lise öğrencisi Küçük Kemal, öğrenci şair Hamit Argon, A. Sırrı'nm evinde boya işlerini yapan İstanbul'dan gelmiş Zeki adlı bir zanaatkâr, bir matbaa iş-

* Kemal Sülker, "Nevzat-Kerim Sadi ve A. Cerrahoğlu'na Dair", *Yazko Edebiyat*, S. 15, Ocak 1982, s. 60.

çisi Bramo vardı."* Yargılanan bu isimlerden sadece boyacı Zeki ile matbaacı Bramo kısa süreli hapis cezası almış, diğerleri beraat etmiştir.

Kemal Sülker'in "Bir Suçlamanın Öyküsü"nde, dava sonrası Cemil Meriç'in psikolojisini gösteren bir mektup da vardır. "Benim ne çabuk endişeden deli divane olacağımı bilmez misin? O halde? O halde? O halde?" diye sormaktadır Meriç. Sülker'in bu soruya yıllar sonraki yorumu, "Bunlar, haksız ve yersiz bir tutuklamanın insanlarda uyandırdığı korku, verdiği tedirginliklerden kaynaklanıyordu" olmuştur. Bu "haksız ve yersiz" tutuklama ve yargılama, beraatle sonuçlansa da yalnızlığı ve ömür boyu sürecek bir tedirginlik ile korkuyu getirmiştir. Sülker'in yazısında, Meriç'in yalnızlıkta şiire sığındığını ya da şiirin içine düştüğünü gösteren bir metin de vardır. "Gözetim altına alındıktan sonra *Hüseyin Cemil* 'Nezarethane Geceleri' başlıklı şu şiiri yazmıştı"r:

"Gölgeler birer birer eriyor sokaklarda,
Çınlıyor bir bekçinin düdüğü uzaklarda.
Yaşaran gözlerimle dışarı bakıyorum
Bir cigara sönmeden birini yakıyorum.
Dışarıda karanlıklar korkuyla emekliyor
Dört duvar, dört azrail başımızda bekliyor.
Hastayım, yanan alnım pencereye dayalı,
Önümde ailemin dolaşıyor hayali.
Yatmak mı? O ne mümkün, sabah gelse diyorum,
Titriyor inliyorum, inliyor titriyorum."**

On sekiz yaşındayken Namık Kemal'i "tapacak kadar sevdiği"ni söyleyen Cemil Meriç'in dört yıl sonra "gözetim altmda"yken böyle bir şiir yazması hiç de anlaşılmaz değildir. Namık Kemal, bir inancın savunucusu ve bir dava adamıdır. Onun Namık Kemal'e sevgisinde Kerim Sadi'nin de payı olduğu düşünülebilir; tıpkı 1939'daki savcılık görüşünde, Nâzım Hikmet ve Kerim Sadi adlarının "birkaç komünist elebaşı" denilerek yer alması gibi.

* Kemal Sülker, "Bir Suçlamanın Öyküsü", *Yazko Edebiyat*, S. 26, Aralık 1982, s. 82-88.
** Kemal Sülker, "Bir Suçlamanın Öyküsü", s. 84.

Cemil Meriç, Tanzimat aydınının çabasını olumladığı yerlerde, Namık Kemal'i hep övgüyle anmıştır. Bu övgü ve kabullenici tavır, benzer şekilde Kerim Sadi'nin 1932'de yayımlanan *Namık Kemal Tarihin materiyalist telâkkisine göre yahut tarihî Namık Kemal'in keşfine doğru* adlı risalesinde de vardır. Anılan risalenin şu cümlelerindeki düşünceyi, Cemil Meriç de farklı bir üslupla söylemiştir:

> "Fransa'daki fikir hareketlerine büsbütün yabancı kalmayan Namık Kemal burjuvazinin kendisine şiar tanıdığı hürriyeti büyük bir heyecan ve samimiyetle şuurlaştıran ve eserlerinde yaşadığı devrin ve mensup olduğu sınıfın en bariz temayüllerini kudretle aksettirebilen bir şairdir."*

Bazı önemli dikkatlerini ve öfkelerinin çoğunu Kerim Sadi'den almış gibidir Cemil Meriç. O, Erol Güngör'ün Hilmi Ziya Ülken'i "hasbî tefekkür" ilan etmesine karşı çıkmadan önce, daha 1935'te Kerim Sadi "yarı-mistik, yarı-papağan filozof karikatürü"** diyerek Ülken'i kendince "ifşa etmiş"tir. Meriç'in yıllar sonra gelen itirazında Kerim Sadi'nin *dikkat*i gizlidir: "Kütüphane raflarını çökerten eserlerinde, kendisine ait tek kanaat bulamazsınız, çünkü o her gün yeni bir kanaatin taşıyıcısıydı. Her okuduğu kitapla yeni bir hüviyet kazanan, seyyal bir şahsiyet." (*M*, s. 74)

Cemil Meriç, edebiyat tarihi alanında Namık Kemal'in "Mukaddime-i Celâl"ini, İsmail Habip'in *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*'ni, Ahmet Hamdi Tanpmar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni kilometre taşları olarak övgüyle anar da Fuat Köprülü'nün eserlerinden ilgisini esirger. İster istemez, Kerim Sadi'nin "A. Cerrahoğlu" adıyla yayımladığı *Tarih Görüşü Olmayan Tarihçi Fuat Köprülü* (1964) adlı kitabı akla geliyor. Kerim Sadi, Meriç'in muhtemel bakış açısını kullanarak ona Fuat Köprülü hakkında söylenecek söz bırakmamıştır.

* Kerim Sadi, *Namık Kemal Tarihin materiyalist telâkkisine göre yahut tarihî Namık Kemal'in keşfine doğru*, İnsaniyet Kütüphanesi, Amedî Matbaası, İstanbul, 1932, s. 6.

** Kerim Sadi, *B. Hilmi Ziya Tercüme Yanlışları ve Tefekkürat-ı Felsefiyesi*, İnsaniyet Kütüphanesi, Bozkurt Matbaası, İstanbul, 1935, s. 1.

Yukarıda Meriç'in, yeni neslin şiirdeki yönelişlerini değerlendirirken kıyaslamak üzere adlar anıp Ahmet Hâşim'in önüne "hatta" kaydını koyduğuna dikkat çekmiştim. Bu *ihtiyat kaydı*, Kerim Sadi'nin 1933'te yayımladığı *Ahmet Hâşim* adlı risalesine bakılarak kaldırılabilir. Kerim Sadi'ye göre, "Ahmet Hâşim ferdiyetçi bir şairdi[r]; yani, ruhunun duvarlarına hapsolmuş bir zindan mahkûmu"dur (s. 3); "cemiyetten çamurlu bir et diye yüzünü çeviren ve şiirde 'mânâ' ile 'vuzuh'un düşmanı sıfatıyla şöhret bulan Ahmet Hâşim"in "bedbinliği hadden efzundur", "bir küçük burjuva münevveri"dir ve "şiiri de, tabiati ile, hasta bir kalbin patolociyaî ahenginden başka bir şey olama"z.* (s. 5, 7, 9) Bu yüzden, "hatta Ahmet Hâşim"dir. Şüphesiz Cemil Meriç'in ilgileri de ufku da Kerim Sadi ile kıyaslanamayacak bir genişliktedir; ama durulan yerdeki kısmi benzerlik, ikisine de ortak bir hassasiyet kazandırmıştır.

Kerim Sadi, Cemil Meriç'in hayatı boyunca önemsediği, adını tâzîmle andığı bir şahsiyettir. Bir de Kemal Tahir ile Attilâ İlhan için zaman zaman aynı tavrı göstermiştir. "Bunlar solun kabul ettiği insan değil ki, Kerim Sadi de, Kemal Tahir de öldü. Kimsenin malı değil bunlar" (*S.*, s. 301) demiş, bu isimlere Attilâ İlhan'ı da katarak namuslu olduklarını her fırsatta vurgulamıştır. Bu üç isimden Kerim Sadi'nin özel bir yeri ve karşılığı vardır Cemil Meriç'in hayatında. Yalnızlığı, muhalif oluşu, çalışkanlığı, mücadeleci ruhu, eleştirel çalışmaları bir entelektüel olarak onu benimsemesini sağlamışsa, dostluğu da adını her zaman övgüyle anmasını hazırlamıştır. Cemil Meriç'in Fevziye Menteşoğlu ile evlenmesinde Kerim Sadi'nin aracılığı vardır: "Cemil Meriç 25 yaşındadır ve evlenmek istemektedir. Kerim Sadi'nin aracılığıyla bir hanımla tanıştırılır. Bu hanım 37 yaşında ve lise coğrafya öğretmenliği yapan Fevziye Menteşoğlu'dur."** Bu özel durum, Kerim Sadi ile dostluğunun derecesini açıkça göstermektedir.

* Kerim Sadi, *Ahmet Hâşim*, İnsaniyet Kütüphanesi, Sinan Matbaası, İstanbul, 1933, s. 5, 7, 9. Nasıl Cemil Meriç, "Ölülerinizi hayırla yâd ediniz" uyarısını anmasına rağmen ölümünün hemen ardından Hilmi Ziya için sert konuşmaktan kaçınmamışsa, Kerim Sadi de Ahmet Hâşim'in öldüğü yıl çıkardığı kitabında şairi sert bir üslupla değerlendirmekten kaçınmamıştır. İkisinin gerekçesi de, doğruyu söylüyor olmaktır ve doğru; serttir, acımasızdır.

** Ümit Meriç Yazan, *Cemil Meriç*, s. 34-35.

Dostunun çalışmalarını hep ilgiyle karşılayan Cemil Meriç, Kerim Sadi'nin A. Cerrahoğlu adıyla yayımladığı *Bir İslâm Reformatörü Akıf* (1964) adlı çalışması ile *Osmanlı Tarihinde Bedreddin* kitabını özellikle anar ve Tevfik Fikret'le ilgili çalışmasının bir türlü yayımlanamayışına üzülür. Cemil Meriç'in Mehmet Âkif için söylediklerinin benzerlerini, Kerim Sadi'nin *Bir İslâm Reformatörü Akif* adlı kitabında bulmak mümkündür. Mehmet Âkif'in fikri kaynaklarını, Cemalettin Afgânî ile Şeyh Muhammed Abduh olarak belirleyen Kerim Sadi, şairin "*Kurân*'a bağlı temiz bir Müslüman", "diktatörlüğe karşı" bir reformist, sömürgeye (emperyalizme) karşı duran bir vatansever, şiirle *Kurân*'ın bazı ayetlerini yorumlayan bir aydın, "muhafazakâr ideolojinin temsilcileri"ni eleştiren bir savaşçı, "orta sınıf demokrat devriminin ve Atatürk reformlarının karşısına dikilmiş" bir muhalif, "İslâm enternasyonalizmi"ni savunan bir yenilikçi olarak değerlendirir.

"Âkif bize bukalemun tipinin tam zıddını, inancı değişmeyen insanın en mükemmel örneğini vermiştir" sözüyle, Cemil Meriç'in istediği şair –daha doğrusu "insan"– tipini belirginleştirmiştir Kerim Sadi. Sanatı bir "vazife" gibi gören ve bir dünya görüşünün aracı olarak kullanan Mehmet Âkif'e her ikisinin saygısı da "ahlaklı" ve "namuslu" oluşundan kaynaklanır. "Âkif, çamlıkta bülbül sesi dinlemek için yetimlerin feryadına kulak tıkayanları sanatçı değil, hatta insan bile saymıyordu."* belirlemesinde bulunan Kerim Sadi, ondaki "ana problem"in de "ahlak meselesi" olduğunu vurgular. Her ne kadar teklifine katılmasa da, emperyalizm karşısında önemli bir figür olarak öne çıkardığı Mehmet Âkif'i, şairin bir mısraıyla kitabeleştirir: "Üç buçuk nazma gömülmüş bir ömr-i heder".

Hassasiyetleri ve yöntemleri aynıdır Cemil Meriç'le Kerim Sadi'nin; gördükleri ilgi de aynı. Türkiye'de aydın ve bilim adamı olarak söz alanlara yüklenir ikisi de; bunların eksik buldukları yönlerine acımasız eleştiriler getirir; polemikçidir. Gerçi Cemil Meriç'in haklı olarak eleştirdiği ve eksik bulduğu üzere Kerim Sadi'nin dili "şiirsiz"dir; ama aşağıda sıralanan bunun dışındaki özellikler Cemil Meriç'te de vardır:

* A. Cerrahoğlu, *Bir İslâm Reformatörü*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1964, s. 31.

"Kerim Sadi, Namık Kemal'den çok Cevdet Paşa'ya yakmdır. Yalnız, gizli sevda taşımayan bir Cevdet Paşa.
Kerim Sadi setlerle kuşatmıştır kendini, lüzumundan fazla ciddidir. Korka korka, emekleye emekleye ilerler. Sırtında yumurta küfesi vardır. *Şiire iltifat etmez.* Konuşurken de, yazarken de sağlam delillere, güvenilir şahitlere, imtihandan geçmiş hocalara ihtiyaç duyar. Bu manada klasik sayılabilir." (J2, s. 245; vurgu benim.)

Hatırlanacağı gibi, Namık Kemal hakkında konuşurken Cemil Meriç kendisini de "klasik" olarak nitelemiştir. Namık Kemal'deki aydınlatma çabası, Ahmet Mithat Efendi'deki öğrenme ve öğretme aşkı Cemil Meriç ile Kerim Sadi'nin de izlediği yoldur. Cemil Meriç, ansiklopediye yakındır, bir yerde ansiklopedidir; Kerim Sadi, belli düşünce sistemlerinin içindedir ve onların takipçisidir. Bildiklerini, talep edenlere biri evinde sözle aktarır; diğeri, yayımladığı broşürlerle. Bu fikri buluşma ve derin dostluğun nelerle ve nasıl kitabeleştirildiğine, Meriç'in yine şiirden gelen psikolojik bir tepkisine değindikten sonra geçeceğim.

31 Mart 1977'de Halil Açıkgöz'e, Kerim Sadi'nin kendisi için bir "şiir" yazdığını duygulanarak söylediği bellidir. Duygulanmasından öte, devamını unutmuş olsa da, bir beşliğini belleğine kazıyacak kadar içselleştirmiştir "şiir"i (*S.*, s. 147). Aslında şiirden çok bir "manzume"dir bu. Kerim Sadi'ye hayatı boyunca duyduğu tek öfkeyi silip atmış olmalıdır bu şiir; çünkü "Kaside-i Cemil"dir bu. Aruz vezni ile yazılmamıştır. Cemil Meriç, "Aruzla yazmak bir merhaledir. Kanaatim odur ki, aruzun tezhîbinden, ahenginden mûsıkîsinden geçmeyen şair değildir" (*S.*, s. 319) demektedir; ama Kerim Sadi de zaten şair değildir, dosttur. Gerçi bu şiir, biçim yönünden geleneksel formun vezin dışında diğer özelliklerini de taşımamaktadır; ama içerik yönünden, adının da işaret ettiği gibi, bir ululamadır. Türk edebiyatının "Medhiyye"den ibaret tek kasidesidir belki de bu ve "beytü'l-kasîd" yerine bütün düşünceyi taşıyan "*Elhak, allâmedir Hazret, okutur Ordıneri*" mısraı ile Cemil Meriç'in yerini gösterir ve duyurur. Kerim Sadi ölmeden önce, dostluğun ve kadirşinaslığın bir nişanesi olarak Cemil Meriç'in *ehrâmını* bu "kaside" ile *kat kat* yükseltir.*

* Ümit Meriç Yazan 1970'te kayda geçen bu metnin oluşumunu, Kerim Sadi'nin

15 Ağustos 1977'de Cemil Meriç, şu cümleyi söyleyip susmuştur: "Kerim Sâdî Cuma günü öldü. 12.8.1977. Seksen küsur yaşmda idi. Bugün Osmanağa Camii'nden kaldırılacak." (*S.*, s. 255) Meriç'in "Sükûtun ne trajediler sakladığını bilmeyiz" sözü hatırlanmalı. O trajediyi, *Bu Ülke*'de mensur şiir diyebileceğimiz bir metinle açığa vurmuş ve Kerim Sadi daha ölmeden kitabesini dikmiştir:

> "KERİM SÂDİ
>
> Her değere dost, her sahteye düşman. Önce, mâbedi bezirgânlardan temizler Kerim Sâdi. Sonra habercisi olduğu düşünceyi bütün vecdi, *bütün şiiriyeti* ile kitaplaştırır. Doğu'dan kopmayan Batı, yobazlaşmayan îman.
>
> Kerim Sâdi, bir düşünce dünyasını yarım asır dev omuzlarında taşıdı. Cangılda keman çalmakla geçti hayatı. Çölde vaızlar veren çilekeş. Bir parça Sâdi, pir parça Faust. Oynak zekâsıyla Fransız, derin tecessüsü ile Alman, diyalektik virtüözü olarak Grek, tevazuu –isterseniz gururu deyin– kibarlığı, çelebiliği ile yüzde yüz Osmanlı.
>
> Kerim Sâdi, Türk sosyalizminin Plehanov'udur." (s. 222; vurgu benim.)

Cemil Meriç kendi trajedisini, biri mensur olan ("Kerim Sadi") iki şiirle ("Düşen Bir Kadına Dair") söyleyip susmuştur. Kerim Sadi için söylediklerine "bütün şiiriyetiyle" ibaresini eklemiş olması dikkat çekicidir. Şiir: trajedi; şiiriyet: trajik. Son söz olarak şu söylenip susulmalı: Düzyazı, trajediyi örtmek için olduğu kadar, açmak için de olabilir.

aile için yerine de dikkat çekerek anlatmıştır: "Cemil Meriç'in İstanbul'daki hayatını başından sonuna kadar izleyen en eski dostu ise beyaz yeleli, mavi gözlü bir ihtiyar delikanlı olan Kerim Sadi'dir. Kerim Sadi, her mevsim birkaç kere Cemil Meriç'i mutlaka ziyaret eder, ona ya yeni basılan risalelerinden birini getirir, ya yeni çıkan ve kısa süre sonra mutlaka batacak olan fikir arkadaşlarından birinin dergisi için ondan yazı ister. Bu arada her gelişinde bir dörtlük daha ilâve ettiği bir "Kaside-i Cemil"i, kıvrak kahkahalar atarak dinleyen Cemil Meriç'e okur." (*Cemil Meriç*, s. 124)

EK:

* *DÜŞEN BİR KADINA DAİR*

Ürkek değildi bakışları.
Dişi bir ceylan gibi.
Belli ki gözbebekleri gözbebeklerimde tutuşan kadın
Yaşamıştı hayatı
Acıklı bir roman gibi.
Dediler ki o;
Hasta bir anaya
Sıcak bir çorba bulmak için
Sattı kadınlığını
Bir avuç paraya.
Sonra
Yıllarca tutuşup için için
Sokak sokak, şehir şehir
Çıkardı mezada etini
Yaşayabilmek için.
Geçti yıllar
Geniş kanatlarında kanlı diş izleri
Ve siyah gözlerinde mor halkalar bırakarak.
Onu kirli bir paçavra gibi
Sokaklara fırlatan hovarda,
Şimdi kırkıncı kurbanının şerefine
Kristal bardaklardan
Viski soda içmededir.
O;
Biten bir şarkı gibi damla damla eriyip
Her gün biraz daha çökmektedir.
Ve artık zehirli etini
Sarhoş müşterisine patronasının
İpekli bir kumaş gibi satamıyor diye
Yarın gözlerini kimse bağlamayacak,
Dün dizinde diz çöküp hıçkıranlar
Tabutunun ardından ağlamayacak.

(Cemil Meriç, Yeni Edebiyat, Y. 1, S. 23, Birinci Teşrin 1941, s. 3)

Fethi Naci'nin Şiir Sevgisi

Roman ve hikâye eleştirisinde Fethi Naci'nin saygın bir yeri vardır. Bu, roman ve hikâyeyi belli bir eleştiri yöntemiyle okumasından kaynaklanır. Benimsediği eleştiri yöntemi; sorgusuz sualsiz kabul edilse de, başka eleştiri yöntemleriyle karşılaştırılıp "sığ" veya "kaba" bulunsa da onun "saygınlığı" ne artar ne de eksilir. Fethi Naci, özellikle roman eleştirisinde yazdıkları görülmeden geçilebilecek bir eleştirmen değildir. Belli bir yöntemi benimsemiş olan, ayrıca eleştiriye şiirden giren böyle bir eleştirmenin, romanlar üzerine yazdığı kadar olmasa da en azından hikâyeler üzerine yazdığı kadar, şiire de bakmasını beklemek doğaldır. Ama öyle olmamıştır. Gerçi şiirle bağını hiç koparmamıştır Fethi Naci. Birkaç şiir eleştirisi dışında, denemelerine çeşni katmak veya yazılarında bir "hikmet"i belirginleştirmek için olsun, bir yanlışı "tashih etmek" ya da bir şiiri öne çıkarmak için olsun şiiri de keskin dikkatinden uzak tutmamıştır. Onun şiir karşısındaki bu tavrı, Nurullah Ataç'ınkiyle aynıdır.

Fethi Naci'nin yazı hayatında Ataç'ın önemli bir yeri, hatta yazma tarzı ve yaklaşımında da etkisi ve yer yer "baskı"sı vardır. Fethi Naci, Ataç'la 1956'da tanışır. Tanışmadan önce Ataç, Fethi Naci'yi yazdığı birkaç yazıda anmış; tanıştıktan sonra çıkan *İnsan Tükenmez* (Temmuz 1956) için de dört yazı yazmıştır. Naci'nin sözleriyle "Öyle küçücük bir kitap için dört yazı yazılması, hem de Ataç'ın yazması, pek görülmüş değildi[r] o günlerde".* Bu gö-

* Fethi Naci, *Dönüp Baktığımda*, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 85.

rülmemiş durumun önemi, Ataç'ın edebiyat dünyasındaki gücüdür. Dönemin bütün gençleri gibi Naci de, Ataç'm bir yazısında birini öne çıkardığmda bunun anlammm edebiyat dünyasına kabul edilme olduğunu bilir. Gerçi meselenin bir de Naci'nin Ataç'a duyduğu hayranlık tarafı vardır. Erzurum Lisesi'nde yatılı okurken arkadaşı Oğuz Öğün, Ataç'ın *Ulus* gazetesinde yayımlanan yazılarını kesip Naci'ye getirmekte, o da bu yazıları heyecanla okumaktadır. Naci'nin şiire ilgisini ve yaklaşımını Ataç'tan edindiği zevkin belirleyip yönlendirdiği söylenebilir. Bu yüzden, kendi deyimiyle "Ataç'ta eksik olan" onda da eksiktir. 1989'da Ataç üzerine yazdığı "Yeniden Ataç'ı Okurken" başlıklı yazısında Ataç'm eksiklerini şöyle belirler:

"Eleştirel bir yaklaşım yoktur Ataç'ta. Ataç'm şiir konusunda gerçekten ilginç, gerçekten değerli düşünceleri yazılarına dağılmış cümleler içindedir."*

Ataç'm da Naci kadar "eleştirel bir yaklaşım"la okuduğu şairler, şiirler vardır. Bununla birlikte, "yazılarına dağılmış cümleler içinde"ki şiire ilişkin düşünceleri, Ataç'm şiir beğenisi ve görgüsünü hayli belirgin bir biçimde yansıtır. Aynı yazısında Naci, Ataç'ın "yazılarında sözünü ettiği Türk romanlarının sayısı iki elin parmaklarını geçmez" der ve bunun da bir diğer eksiklik olduğunu belirtir. Naci'nin yazılarında da sözünü ettiği Türk şairlerinin sayısı, belki de iki elin parmakları kadardır. Ataç'ta bulduğu son eksiklik de şudur: "Eleştirel yaklaşımdan uzak oluşu, çözümlemelerden kaçınışı, romanı, hikâyeyi göz ardı edişi eleştirmen olarak Ataç'm başlıca eksiklikleri." İleri sürülen bütün bu eksiklikler, Ataç'm "eleştirmen" değil, "denemeci" olarak kabul edilmesini hazırlar.

Naci'nin şiir karşısındaki tavrı da Ataç'la aynı olduğu için, onu da Ataç gibi "sözü seven" biri diye değerlendirmek mümkün. Ataç, şiirde cisimleşen sözü, denemelerine divan ve halk şiirinden serpiştirdiği mısra ve beyitlerle yansıtmıştır. Naci'nin bu şiir zevkine hayran olduğu, 1959'da Ataç'm *Okuruma Mektuplar*'ı üzerine yazdığı yazıdaki şu cümlelerde belirginleşir: "Ne güzel beyitler bulmuş, almış yazılarına! O beyitlerin çoğu günler-

* Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 219.

dir dilimden düşmüyor."* O beyitlerin çoğu olmasa da bazıları, günlerdir değil yıllardır düşmemiştir Naci'nin dilinden. Divan şiirine karşı tutumunda verili bilgilerle yetindiği anlaşılan Naci'nin, bu şiiri Ataç'm yazılarında geçen beyitler kadar/beyitlerle tanıdığı bile ileri sürülebilir. Bunu doğrulamak için Ataç'ın kitaplarında geçen mısra ve beyitlerle Naci'nin kitaplarmdakiler karşılaştırılabilir.** Divan şiiri zevkiyle büyüyen Ataç'ın bu şiiri; mısra, beyit ve kimi zaman bütün bir gazelle *elemesi* ne kadar doğalsa, yazılarından bu şiirin dünyasından hayli uzak olduğu anlaşılan Naci'nin, Ataç'ın eledikleriyle yetinmesi de bir o kadar doğaldır.

Fethi Naci de edebiyata Ataç gibi şiir kapısından girer. Her ne kadar ilk olarak, "çok sevdiği babaannesinin ölümü üzerine" yazdığı yazısı yayımlansa da (1943'te *Erzurum* gazetesinde) gözü şiirdedir. 1943-1944 yıllarında *Erzurum* gazetesinde, "1945'te lise son sınıftayken, İstanbul'da yayımlanan *İstanbul* dergisinde, *Yedigün*'de, Giresun'da yayımlanan *Yeşilgireson* gazetesinde, Halkevi dergisi *Aksu*'da 'şiirler' yayımlar".*** Naci'nin eleştiriye yönelmesiyle "şiir"i bıraktığı ya da "şiir"den vazgeçtiği söylenebilir. İlk eleştiri yazısı da *Aksu*'da yayımlanır.

Fethi Naci, 18 Mayıs 2000'de yayımlanan "İlk Eleştiri" başlıklı yazısında, "eleştiriye şiir eleştirisiyle başladığını" hatırlatıp ilk eleştirisinin de Necatigil'in *Kapalı Çarşı* kitabı üzerine yazdığı yazı olduğunu söyler.**** *Aksu*'da 2 Mart 1947'de yayımlanan "Beh-

* Fethi Naci, "Okuruma Mektuplar", *Dost*, S. 24, Eylül 1959, s. 16.

** Ataç'ın bütün kitaplarında geçen mısra, beyit ve şiirlerin toplamı için bakınız: Mehmet Can Doğan, "'Yarası Kapanmaz' Bir Ataç Güldestesi", *Kitap-lık*, S. 48, Temmuz-Ağustos 2001, s. 154-161. Fethi Naci, Ataç'ın kitaplarına bağlı kalarak hazırladığım bu "güldeste" için yazdığı yazıda, "Mehmet Can Doğan, aruz bilmiyor; bunu sayısız örnekle gösterdim" demiştir ("Eleştiri Günlüğü/'Hem dersini bilmiyor hem de şişman herkesten' ", *Cumhuriyet Kitap*, S. 618, 20 Aralık 2001, s. 3/18). Naci'ye cevap olarak yazdığım yazıda, aruz hatalarının Ataç'ın belleğiyle ilgili olduğunu belirtip Naci'nin düzelttiğini vurguladığı ama geride yanlışlar bıraktığı bazı "vezin hataları"nı, metinlerin orijinallerini göstererek düzelttim; böylece Ataç da tashih edilmiş oldu ("'Ancak o kadar olur bir çalışkan karnesi'", *Kaşgar*, S. 26, Mart-Nisan 2002, s. 20-29).

*** Semih Gümüş, "Yetmişinci Yaşında, Fethi Naci'yle Konuşma", *Fethi Naci'ye Armağan*, (Hazırlayan: Semih Gümüş), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 15.

**** Fethi Naci, "Eleştiri Günlüğü/İlk Eleştiri", *Cumhuriyet Kitap*, S. 535, 18 Mayıs 2000, s. 3.

çet Necatigil'e Dair" başlıklı "eleştiri"si, ilk değildir. Bu yazıdan beş ay önce aynı dergide, Cahit Sıtkı'nın *Otuz Beş Yaş* adlı kitabı hakkında bir yazısı çıkmıştır. Naci, bu yazıyı ya unutmuş olmalıdır ya da "eleştiri yazısı" olarak kabul etmemektedir.

Fethi Naci, ilk eleştiri yazısını "Naci Kalpakçıoğlu" imzasıyla Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Otuz Beş Yaş* adlı kitabı yayımlanır yayımlanmaz bu kitap üzerine yazar ve Giresun Halkevi dergisi *Aksu*'da yayımlar. "Yeni şiirin en kudretli yaratıcılarından biri" olduğunu belirterek başladığı yazısında, şiirlerin biçimsel özelliklerine değinir, ardından şiirlerin "konuları"nı belirleyerek, "hayata ve insanlara karşı duyulan büyük bir sevgi, aşk, çekip gitmek arzusu, yalnızlık ve can sıkıntısı, harp karşısında insanlığın hâli, anne sevgisi..." der. Naci, Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde, "ölüm[ün] pek büyük bir yer tut[tuğunu]" vurgular ve ölüm temasının bağlı olduğu veya ölümle açılan diğer temaları sergiler. Naci'ye göre "Cahit Sıtkı'nın en kuvvetli taraflarından biri de aşk şairliğidir." Yazısının sonunda, Cahit Sıtkı'nın şiiriyle ilgili olarak şu yargılarda bulunur: "[Şiirlerinde] dil çok temiz, söyleyiş fevkalâde ustalıklıdır. Cahit Sıtkı'nın rahat bir söyleyişi var. Nurullah Ataç'm nesirde yaptığını, Cahit Sıtkı şiirde yapıyor: Ataç, cümleyi donmuş kalıplardan kurtarmağa çalışıyor, Cahit Sıtkı da hece veznini ölü olmaktan..."*

Fethi Naci, "Doğrusu bu gençlik yazımdan, bu 'ilk eleştiri'den vazgeçemedim" diyerek elli üç yıl sonra 18 Mayıs 2000'de, *Kapalı Çarşı* üzerine yazdığı yazıyı "Eleştiri Günlüğü"ne taşır. Cahit Sıtkı'nın kitabını değerlendirirken kendini dışarıda tutmaya özen gösteren Naci, Necatigil'in şiirlerine yaklaşırken önce izlenimci bir tutum sergiler. Bununla birlikte, yazısının ilerleyen satırlarında "nesnel" olma çabası da gözeterek, "Görülüyor ki bu şiirlerde aşk mücerret olarak ele alınmamıştır; burada gördüğümüz aşk, bugünkü sosyal ve ekonomik şartlar içindeki Türkiye'de yaşayan fakir ve orta halli insanların aşkıdır" belirlemesinde bulunur. Naci, Necatigil'in şiirinde dört noktayı vurgular. Bunlar, "fertçi görünen şiirlerin sosyal bir karakteri olduğu", "halkın dertlerinden, sevinçlerinden, birtakım mese-

* Naci Kalpakçıoğlu, "Otuz Beş Yaş", *Aksu*, C. IV, S. 41-42, 15 Kasım 1946, s. 23-24-25.

lelerinden, halkın konuşmasıyla bahsettiği", "söyleyişinin rahatlığı" ve "kolayca pek meşhur olmuş bazı şairlerimizin yaptıkları numaralara tenezzül etmediği"dir. Bütün bunlar, Naci'ye, "Behçet Necatigil'in yeni neslin en değerli şairlerinden biri olduğuna inan[masl]"nı söylemeyi hazırlar.*

Fethi Naci, anılan iki yazıya benzer şiir eleştirisi yazmaz bir daha. Yaklaşık on yıl sonra yayımlanan *İnsan Tükenmez* adlı kitabına aldığı "Yeşeren Otlar" başlıklı yazısı da, *Pazar Postası*'nda yayımlanan "Bir Şiir" başlıklı yazısı da, çözümlemeyi değil, eleştirel tutumu yansıtır. Bu yazılar, Naci'nin metinden hareket etse de, tavra yoğunlaştığını haber verir. Cahit Külebi'nin *Yeşeren Otlar* adlı kitabı üzerine yazdığı yazıda, "gerçeklerden kopma"yı sorun edinerek, "çevresinden uzaklaşan, gerçeklerden kaçan, insanlara sırt çeviren biri için çıkar yol yoktur" der. Naci'ye göre, "Bireysel bir kurtuluş yolu bulmaya çalışan yazar için umutsuzluk, kötümserlik kaçınılmazdır" ve Cahit Külebi de *Yeşeren Otlar*'daki şiirleriyle kaçınılmaz olana kapılmış, "dünyanın değişemeyeceği kanısını" şiirleriyle desteklemiştir.**

Fethi Naci'nin *Yeşeren Otlar*'a getirdiği eleştiriler, onun güdümlü bir şiirden yana olduğu anlamına gelmez. Bir taraftan şiirin "dünyanın değişebileceği kanısı"nı uyandırmasını bekler, diğer taraftan da bunun "şiir"den uzaklaşılarak yapılmaması gerektiğini vurgular. Başaran'ın "Horozlu" adlı şiiri üzerine yazdığı "Bir Şiir" başlıklı yazısında, "şairlerimizdeki bir eğilimi" göstermek ister. Anlaşılacağı üzere bu, yanlış bir eğilimdir. Bu yanlış eğilim, "iyimserlik" üretmek ve "doğruyu söylemek" adına, şiirden uzaklaşılarak kalıba yönelmektir. Naci, tavrı bulunmayan şairlerin kalıba yaslandığını belirttikten sonra, sorunu "Kişi, şairden önemli konularda doğru sözler beklemiyor; şiir bekliyor önce, bir de şairin kendi bildirisini bekliyor. Bu bildiri ise şiirin bütün düşüncesi, bütün yaşama deneyleri demektir; bunların sonucu demektir" sözleriyle belirginleştirir. 1950'lerin sonlarına gelirken "İkinci Yeni" poetikasmın açtığı şiir algısını haber veren bu görüşlerin ardından Naci, "genel doğrular"m "kişi-

* Fethi Naci, "Eleştiri Günlüğü/İlk Eleştiri", *Cumhuriyet Kitap*, S. 535, 18 Mayıs 2000, s. 3.

** Fethi Naci, *İnsan Tükenmez*, Yenilik Basımevi, İstanbul, 1956, s. 76-77.

sel doğrular" haline getirildiğinde şiir olabileceğini vurgular ve Behçet Necatigil'in *Evler* adlı kitabındaki şiirlerinde bunu başardığını ekler.*

Fethi Naci'nin yazı hayatı boyunca şiire yönelik eleştirel tavrını, yukarıdaki görüşleri belirler. Sevdiğini söyleyip öne çıkardığı veya sevmediğini söyleyip geriye ittiği şairlerde hep bir tavır arar. Tevfik Fikret'i "insan" olarak övüp "şair" olarak yererken de, Yahya Kemal'in Türk şiirine yeni bir dil kazandırdığını vurgulayıp onu överken de, Nâzım Hikmet'i iyi ve kötü şiirleri olduğunu söyleyip hayatıyla şiirini birleştirmedeki ustalığıyla örnek diye gösterirken de aynı tavra sahiptir.** Naci, bu tavrını, ilk şiir eleştirisi yazılarından biri diyebileceğimiz "'O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arefesi'" başlıklı yazısıyla sergiler. Bu yazıyı, Turgut Uyar'm *Dünyanın En Güzel Arabistanı* üzerine yazmıştır.

"'O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arefesi'" başlıklı yazı, çözümleme ile eleştirel tutumun birlikte sunulmasıyla ayrı bir öneme sahiptir. Naci, Turgut Uyar'ın mısradan çok "bütün güzelliği"ne önem verdiğini belirledikten sonra, şairin önceki kitaplarını da gözeterek, "Turgut Uyar son şiirlerinde hikâye ile şiirin birbirine en yaklaştığı, ama şiirin hikâye katma düşmeden şiir olarak sürüp gittiği yerde, büyük bir ustalıkla şiirini söylüyor" der. Uyar'ın şiirini önemsemesinin bir başka nedenini de şu sözlerle açıklar: "Akçaburgazlı Yekta bir teklif; topluma, evrene bir bakış. Şair, Akçaburgazlı Yekta aracılığiyle birtakım kuralları yıkarak, mutluluğa çıkan –ya da çıkacağını sandığı– birtakım

* Fethi Naci, "Bir Şiir", *Pazar Postası*, S. 27, 6 Temmuz 1958.

** Fethi Naci, *Şiir Yazıları*, İyi Şeyler Yaymcılık, İstanbul, 1997. Fethi Naci'nin 1997'ye gelene kadar yayımladığı kitaplarından şiirle ilgili çoğu yazısı derlenerek oluşturulan *Şiir Yazıları*'nın, onun şiire yaklaşımını anlamak konusunda yeterli olmadığını belirtmeliyim. Çünkü Naci, şiirle ilgili bazı yazılarını, bu kitabına almamış, yayımladığı kitaplarında bırakmıştır. Ayrıca kitabın yayımlandığı tarihten sonra *Cumhuriyet Kitap*'ta çıkan bazı yazıları da şiire bakışı hakkında bilgiler sunmaktadır. Ataç için söylediği sözler hatırlanarak, bazı denemelerinde ve "eleştiri günlükleri"nde şiiri gözeten düşünceleri de, şiire yaklaşımı konusunda uyarıcıdır. Fethi Naci'nin yaptığını da yaparak *Şiir Yazıları*'nın bir tashih cenneti olduğunu da belirtmek gerekir. Bu yönüyle kitap, Fethi Naci'ye son yıllarında yapılmış kötü bir şakadır sanki. Yeni baskılarda, kitaba giren yazıların yer aldığı ilk kitaplar gözetilerek bu kötü şaka durdurulabilir.

kapıları zorlamak istiyor." Naci'ye göre Turgut Uyar, "kendine özgü bir bakış"ı olan ve "şiirini yenileştiren" bir şairdir. Naci bu bakışı ve yenileşmeyi; dil kullanımında, yaşantı ile kurgunun örtüşmesinde, biçim kaygısında, şiirin kaynakları ve göndermelerinde somutlaştırır. Yazının dönemsel bir tarafı da vardır. Naci, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şair tavrını, çağdaşlarıyla karşılaştırarak Turgut Uyar'ı "İkinci Yeni"nin içinden çekip alan şu sözleri söyler:

> "Turgut şiirde yenileşmenin sözcüklerle oynamak değil, evrene bakışla olacağını biliyor. Bunun için Uyar'ın şiirinin Cemal Süreya'nın tekrarlamaktan hoşlandığı 'Şiir geldi kelimeye dayandı' sözüyle ya da İlhan Berk'in 'yeni şiir dili kurmak' sözüyle bir ilişiği yok."*

Fethi Naci, Turgut Uyar'ın şiirlerine hem şairin belli bir tavrı bulunduğu hem de kendisinin beklediği şiiri yazmış olduğu için ilgi gösterir. "Bilincin Payı" başlıklı denemesinde, düşüncelerinin çıkış noktasına, bir başka yazısında "1959 yılının en başarılı şiir kitabı" dediği** *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yerleştirerek, "Turgut Uyar'ın davranışı, yaratışta kendiliğindenlik ile bilinçli yaratış sorunlarını yeniden düşünmeğe götürecek nitelikte"*** der. Bu cümledeki "yaratışta kendiliğindenlik" ve "bilinçli yaratış" tabirlerini Naci, sonraki zamanlarda şiir üzerine yazdığı bütün yazılarında birer ölçüt olarak kullanmıştır. Şiirin tartışılması gereken en önemli sorunu olarak gördüğü "eski şiirden" veya "gelenekten yararlanmak" sorununu Naci, "bilinçli yaratış"m belirginleşmesi diye yorumlar. Hilmi Yavuz'un şiirdeki "başarı"sını, şairin söylemindeki "gelenekten yararlanma" görüşüyle açıklar. Aynı şekilde İlhan Berk'i "okunmaz" bulurken de, "yaratışta kendiliğindenlik"ten uzaklaşmayı ve dilden kopmayı öne çıkarır.**** Bununla birlikte Turgut Uyar için söylediklerini başka hiçbir şair için söylememiş ve eleştiri çabası ile enerjisi-

* Fethi Naci, "O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arefesi", *İ* 1959, s. 27-31. Aynı yazı için bkz.: *Şiir Yazıları*.

** Fethi Naci, "Dergilerin Getirdiği", *Dost*, S. 24, Eylül 1959, s.

*** Fethi Naci, "Bilincin Payı", *Dost*, S. 26, Kasım 1959, s. 13.

**** Fethi Naci, *Şiir Yazıları*. Kitapta, anılan şairlerle ilgili yazıla

ni başka bir şair için göstermemiş, kullanmamıştır. Yahya Kemal ile Nâzım Hikmet, hakkında en çok yazı yazdığı şairlerdir; ama onlara gösterdiği ilgiyi yönlendiren sebepleri farklıdır.

Fethi Naci, Semih Gümüş'ün "En çok sevdiğiniz şairler kimler? On şair adı verebilir misiniz?" sorusu üzerine şu isimleri söyler: "Yahya Kemal Beyatlı, Nâzım Hikmet, Ahmet Muhip Dıranas, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Cevat Çapan, Hilmi Yavuz."* Bunlardan Fazıl Hüsnü Dağlarca, Edip Cansever ve Cemal Süreya üzerine çözümleyici ya da eleştirel bir yazı yazmamıştır. Cevat Çapan hariç, hakkında yazdığı şairlerin şiirlerinde ise, belli bir edebiyat anlayışı ve dünya görüşü içinden bir tavrın belirginleşip belirginleşmediğini aramış, bulduklarını öne çıkarmıştır.

Fethi Naci, şiire az sayıdaki çözümleme ve eleştiri yazısı dışında, "okuma notu" denilebilecek kısa yazılarla değinmiştir. Bu yazılarda, herhangi bir yanlışı tashih etme kaygısı ile geçmişi tahrif edici niyetlere karşı tavır geliştirildiği görülür. Bunların dışında, Ataç'm yaptığı gibi o da, yazılarına zaman zaman gençlerin şiirlerinden dizeler alır. Bu, biraz da yine Ataç'm dediği gibi eleştiride "mit" olduğu güveninden ileri gelir. Ataç *Okuruma Mektuplar*'ında kendini, beğendiği mısra ve beyitlerle nasıl teskin etmişse Fethi Naci de, *Dönüp Baktığımda* adıyla kitaplaştırılan anı yazılarında, yer yer şiirin duygusuna bırakmıştır kendini. Bu da ondaki şiir sevgisini gösterir. Ataç hakkındaki bir yazıma "Sözün Seven Bir Adamın Sınırları" başlığını koymuştum. Fethi Naci de şiirde açmış sözü sever ve bir eleştirmen olarak şiirde sınırlıdır; ama anlatmaya bağlı yaratıcı-kurgusal metinlerin eleştirisinde sınırları geniştir.

* Semih Gümüş, *A.g.e.*, s. 46.

Yazıların Okuyucu, Dinleyici ile İlk Buluştuğu Yerler

"Modern Türk Şiirinde Mitolojiye Bağlı Kaynaklanma Sorunu", *Gazi Türkiyat Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 3, S. 4, Bahar 2009.

"Şiirin Sağlığı", *Ludingirra*, S. 4, Kış 1997.

"Şairin Meşruiyeti, Şiirin Meşrutiyeti", *Türkiye Günlüğü*, S. 94, Yaz 2008.

"Şaire Yol Gösterenler", *Ludingirra*, S. 6, Yaz 1998.

"Müzikle Edebiyatın Ortak Paydası: Ses", *Varlık*, S. 1183, Nisan 2006.

"Şiir İçin Şiir", *Baykara*, S. 6, Sonbahar-Kış 2007-2008.

"Şiir ve Sürüm", *kitap-lık*, S. 118, Temmuz-Ağustos 2008.

" 'Meydan'ın Medyası", *kitap-lık*, S. 116, Mayıs 2008.

"Haiku: Fantezi Değil, Gerçek", *Akatalpa*, S. 112, Nisan 2009.

"Sevgili Harfler", *Kaşgar*, S. 37-38, Temmuz-Ağustos 2004.

"Modern Türk Şiirinde Harf", Bursa Burcunda Edebiyat Sempozyumu, Büyükşehir Belediyesi Bursa Kültür ve Turizm Vakfı, 16-18 Nisan 2004, Bursa.

"Yahya Kemal Korsanlığı", *kitap-lık*, S. 105, Mayıs 2007.

"İfrat ile Tefrit Arasında Yahya Kemal", *kitap-lık*, S. 121, Kasım 2008.

"Nâzım Hikmet'in İlk Şiir Kitaplarına Getirilen Eleştiriler", *Sombahar*, S. 34, Mart-Nisan 1996.

"Serbest Nâzım", *kitap-lık*, S. 52, Mart-Nisan 2002.

"Naime Hassan Kim?", *kitap-lık*, S. 55, Eylül-Ekim 2002.

"Cahit Sıtkı Tarancı'nın Adamları", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 4, Eylül-Ekim 2005.

"Beşiktaş'ta Abbas", *kitap-lık*, S. 117, Haziran 2008.

"İkinci Yeni'nin Vitesini Değiştiren Kitap: 'Perçemli Sokak'", *kitap-lık*, S. 119, Eylül 2008.

"Muhtemelen 'Yitiksiz'", Turgut Uyar, "*Yitiksiz*" *(Kitaplarına Girmemiş Şiirleri)*, YKY, İstanbul, 2010.

"Ö. Edip Cansever'in 16-18 Yaş Şiirleri", *E Edebiyat*, S. 31, Ekim 2001.

"İki Kapakta Bir Kitap", *kitap-lık*, S. 86, Eylül 2005.

"Öncesi de Kalır", Edip Cansever, *Öncesi de Kalır (Kitaplarına Giremeyen Şiirleri)*, YKY, İstanbul, 2009.

"Cemal Süreyya (Seber)'dan İki Şiir", *kitap-lık*, S. 92, Mart 2006.

"Ölenler Kalanlar: Cemal Süreya'dan Altı Şiir", *Hayal*, S. 20, Ocak-Şubat-Mart 2007.

"Cemal Süreya'da Fırsat Rantı", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 4, Eylül-Ekim 2005.

"'Üvercinka' 50 Yaşında", *kitap-lık*, S. 113, Şubat 2008.

"'Üvercinka' Kim/in?", *kitap-lık*, S. 115, Nisan 2008.

"Ülkü Tamer'in *Pazar Postası*'ndaki Hazırlığı", *Yeniyazı*, S. 5, Mart-Nisan 2010.

"Düzyazıya Kaçış: Şiir Öldü, Yaşasın Cemil Meriç!", *Cemil Meriç*, (Ed.: Murat Yılmaz), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006.

"Fethi Naci'nin Şiir Sevgisi", *Fethi Naci*, (Ed.: Mustafa Şerif Onaran-Özgen Kılıçarslan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2009.